
Avant-Propos

Pascale PEYRAGA

Université de Pau et des Pays de l'Adour -Laboratoire LLC Arc Atlantique (EA 1925)

Palabras clave : trampantojo, simulacro, verdad

Mots-clés : trompe-l'œil, simulacre, vérité



Pratiqué par des peintres ô combien sérieux – Sánchez Cotán, Zurbarán, Velázquez – ou par des génies fantaisistes – Salvador Dalí par exemple –, le trompe-l'œil pictural a fleuri à des époques variées dans la peinture hispanique et, plus généralement, dans les arts occidentaux. Les travaux sélectionnés dans ce numéro 2 de *Líneas* nous conduisent du XVII^e siècle – c'est « La fenêtre en trompe-l'œil de Sánchez Cotán », étudiée par Sophie Degenne – au XXI^e siècle pictural, qu'il soit espagnol ou latino-américain, présent chez le madrilène Gerardo Pita (dans l'article de Denis Vigneron) ou encore chez Frida Kahlo, Antonio Berni ou Claudio Bravo, dont Juan Carlos Baeza Soto dévoile l'ontologie.

Tout en produisant un effet « plus vrai que nature », le trompe-l'œil naît de la volonté de « tromper », et il agit sur le spectateur médusé, littéralement pris au piège des faux-semblants, comme le rappelle le terme espagnol de « *trampantojo* ». Mais parce qu'il n'est perceptible qu'au moment où il est démenti, où le toucher vient se substituer à la vue, et où le spectateur prend conscience d'avoir été abusé par ses sens, il instaure une dialectique entre vérité et mensonge, et tend un pont entre le réel et la fiction.

Ce va-et-vient entre la représentation et son démenti caractérise les procédés mis en œuvre par le réalisateur basque Álex de la Iglesia, dans *Muertos de risa* (1998) et *Balada triste de trompeta* (2011), où il actualise le motif du trompe-l'œil, en ourdissant des mensonges qu'il démonte aussitôt pour mieux détromper son public. L'analyse de Diana Bracco révèle que les univers outrés et artificiels dépeints dans ces œuvres n'incitent pas seulement le spectateur à gratter la surface de l'illusion comique pour découvrir les drames vécus par les personnages, mais qu'ils servent aussi un propos métadiscursif : en enchâssant des images télévisées mensongères dans un univers cinématographique, le cinéaste construit un discours sur les langages audiovisuels pour valoriser l'un aux dépens de l'autre, car face à une image télévisuelle – mensongère par essence –, le trompe-l'œil filmique exploite le faux comme un révélateur du vrai et confronte le spectateur à une vérité qui se dérobe et se dévoile à son tour.

L'univers des faux-semblants, également présent dans *La invención de Morel* de l'argentin Bioy Casares, gagne en profondeur dans son adaptation bédéique par Jean-Pierre Mourey (2007). Aussi ludique soit-il, le trompe-œil ne demeure pas dans le domaine des farces et attrapes, l'une de ses fonctions étant, selon Emilie Delafosse, de dénoncer une société où le simulacre remplace l'être, de pointer du doigt la déréalisation du réel mis à mal par les technologies et par la « précession des simulacres » chère à Jean Baudrillard.

Quelle forme plus idoine que le trompe-l'œil pour signifier l'élimination du référent et son remplacement artificiel par un système de signes, l'extermination du réel par son double ? N'étant en rien ressenti comme une simple imitation ou un reflet du réel, le trompe-l'œil substitue à l'image transparente de la *mimésis* l'« intraitable opacité d'une Présence », selon l'expression consacrée par Pierre Charpentrat¹. Il entraîne de la sorte le dépassement de la représentation par ce qui « apparaît être la réalité », si bien que le spectateur perçoit le trompe-l'œil comme faisant partie de son environnement, comme étant apte à concurrencer le réel. C'est bien cette dimension que révèle l'exégèse de *Las orejas del Lobo* d'Antonio Ungar, présenté sous la forme d'un récit d'enfance. Dans « *Por un momento parecemos reales* » : le trompe-l'œil comme substance du réel... », Marie-Caroline Leroux relève la présence de simulacres variés permettant à l'enfant – qui se prend lui-même pour un tigre – d'escamoter le réel et de suppléer l'étrange déficit d'existence qui frappe celui-ci. Le trompe-l'œil s'érige alors en véritable système de

1 Pierre Charpentrat, « Le trompe-l'œil », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 4, 1971, p 162.

signification et de re-signification du monde, traversé par le regard d'un enfant qui en dévoile les faux-semblants.

Reconstruire le réel par le trompe-l'œil est par ailleurs l'intention commune que semblent partager les deux artistes réunis par Denis Vigneron, l'écrivain Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) et le peintre hyperréaliste Gerardo Pita (né en 1950), qui isolent tous deux les objets pour leur conférer une dimension poétique. À travers ces trompe l'œil d'un genre particulier, ils induisent un regard nouveau, subjectif, souvent empli d'humour et de tendresse et ils produisent, par l'opération essentielle de la métaphore et du déplacement, une déterritorialisation poétique ou esthétique des objets. C'est par leur dimension hyperréaliste, traduite en termes de « *greguería* », de « *trampantojo* », « d'infra-réalité » ou « d'infra-ordinarité », que ces trompe-l'œil littéraires et plastiques contribuent à la remise en question du réel dont ils proposent une nouvelle version, uniquement incarnée au-delà du visible.

Mais la finalité première du trompe-l'œil n'est probablement pas de s'attaquer au réel en tant que tel : le trompe l'œil étant lui-même représentation, le rôle du simulacre ne consiste-t-il davantage à apporter un démenti à l'illusion mimétique ? La tromperie, le leurre ne lèvent-ils pas avant tout un voile sur la vérité de la représentation ? Les textes de Juan Carlos Baeza Soto et de Sophie Degenne-Fernández semblent illustrer, l'un comme l'autre, le démenti apporté par le trompe-l'œil à l'illusion d'objectivité dans les arts picturaux. En recourant au cadre ou à la fenêtre dans ses natures-mortes, Juan Sánchez Cotán annule la pseudo-transparence de la représentation, si bien que la fenêtre peinte en trompe-l'œil ne trompe finalement personne. Elle illustre, selon Sophie Degenne-Fernández, le passage d'une description naturaliste, « objective », à une représentation subjective pleinement assumée, qui intègre dans la fiction picturale le regard du spectateur. Le trompe-l'œil portant sur le motif même du cadre, ce sont les limites matérielles du tableau qui sont soumises au questionnement, ainsi que la vanité des apparences.

De même en est-il pour les peintres latino-américains étudiés par Juan Carlos Baeza Soto, qui exhortent le spectateur à ne plus participer au projet d'objectivité de la peinture traditionnelle, et qui appellent l'une au cri de la peinture – Frida Khalo – l'autre à la tridimensionnalité du collage – Antonio Berni – le dernier enfin au plaisir du regard qui aboutit à une overdose des sens.

De toute évidence, la position limitrophe du trompe-l'œil, à l'entre-deux de la réalité et de l'art (ou de la fiction), lui confère une dimension paradoxale par laquelle il construit des mystifications pour légitimer des vérités et remplace l'illusion de la réalité par sa certitude. La spécificité du trompe-l'œil, dont la nature mensongère masque souvent une revendication de vérité, le fait apparaître comme un miroir aux reflets ambigus, visuellement fascinant, riche d'un contenu conceptuel soumis aux évolutions du temps, aussi bien moralisant qu'indiscret, protestataire qu'ironique, étrange et fort de tous les sous-entendus.

Cet entre-deux paradoxal sur lequel se construit le trompe-l'œil justifie vraisemblablement qu'il n'interroge pas uniquement les frontières du réel et de l'art, mais qu'il brouille également la visibilité générique, ou qu'il puisse se transférer d'un medium artistique vers un autre. Sont révélateurs, à ce propos, le texte de Christelle Colin sur le film de Basilio Martín Patino, *Grito del Sur* (1996), ainsi que l'étude que Marie-Pierre Ramouche propose sur l'écrivain Jorge Volpi, adepte des mélanges entre roman et essai. Les pages de l'écrivain mexicain intitulées *Conjetura sobre Cide Hamete* (2008) constituent, de toute évidence, l'un de ses articles en trompe-l'œil les plus aboutis, l'un de ceux qui pousse le plus loin les jeux entre réalité et fiction, et elles offrent aux lecteurs une lecture borgésienne de l'œuvre cervantine. Quant au film de Martin Patino, qui se fonde dans l'un de ces formats hybrides développés par le cinéma actuel – docu-fiction, 'documenteur' ou faux

documentaire –, il interroge le statut de l'image d'archive, son authenticité et son utilisation au cinéma.

La dimension métatextuelle ou réflexive du trompe-l'œil sourd ainsi dans la quasi-totalité des œuvres abordées, mais c'est la matière proverbiale qui exemplifie le plus sûrement le retour sur soi généré par le trompe-l'œil : en analysant le rapport de la matière proverbiale au trompe-l'œil – en langue et en discours –, Sonia Fournet-Perrot démontre non seulement que le trompe-l'œil constitue un thème de réflexion par lequel la sagesse populaire dénonce la vacuité des apparences (« L'habit ne fait pas le moine »), mais aussi que les énoncés proverbiaux peuvent à leur tour devenir leurres, formes sans épaisseurs vidées de leur sens premier. Elle retourne alors l'admonestation du « Méfiez-vous des apparences » contre les proverbes eux-mêmes, et leur adresse la mise en garde qu'ils pensaient pouvoir appliquer à autrui.

Évoquer le trompe-l'œil « en langue et en discours », solliciter de façon systématique la réaction du lecteur ou du spectateur pour dégager les traits saillants du trompe-l'œil en révèle la nature fluctuante. De fait, définir le trompe-l'œil conduit tout autant vers l'analyse d'un « effet trompe-l'œil » que vers la description d'un objet fini. La distinction d'ordre phénoménologique, par laquelle Pierre Charpentrat définit le trompe-l'œil face à la mimésis, nous ramène vers la dimension sensorielle du trompe-l'œil, qui tend à dépasser le seul sens visuel. C'est le cas dans *L'invention de Morel* par Mourey, où les images totales, sortes d'hologrammes épais, dupent non seulement l'œil mais aussi les organes des autres sens, tant et si bien que l'île entière s'apparente à un trompe-l'œil synesthésique. Telle est aussi la caractéristique du jardin de Lastanosa, dont le spectateur ne saurait dire s'il constitue une « nature artificielle ou un artifice naturel », selon l'expression de María Aguilar Perdomo. Ce simulacre de la nature devenu objet de jouissance à travers ses formes, ses couleurs, ou le chant d'oiseaux factices offre toute une série de pièges sensoriels, et produit un mélange de trompe-l'œil et de trompe-l'oreille. C'est encore le cas des *Préludes* photographiques de Yolanda Domínguez (article de Pascale Peyraga) qui confrontent l'image froide et stéréotypée d'un univers féminin fait d'artifices à la dimension phénoménologique du trompe-l'œil, dont la perception visuelle, tactile, gustative et olfactive, produit une exclamation de vitalité inédite. En associant artificiellement, par la manipulation numérique, représentation d'une représentation et représentation du réel, Yolanda Domínguez crée un espace paradoxal, à la fois lié et délié, habité et inhabité, et où le rapport entre la présence et l'absence, tour à tour sollicité et subverti, met en question le lien entre l'être et le monde.

L'ensemble des œuvres étudiées dans ce numéro de *Líneas* mettent en évidence l'existence d'un « effet trompe-l'œil » et d'un dispositif systématique – le passage du regard dupé au regard lucide –, qui justifient sans doute que cette forme ait pu dépasser les champs spécifiques de la peinture qui lui étaient initialement réservés pour s'étendre à tous les arts visuels et au domaine de la création littéraire. Et c'est inversement en n'isolant pas le trompe-l'œil dans un champ artistique déterminé, mais en privilégiant le dialogue entre ses dimensions picturale, littéraire, cinématographique, ou photographique que les articles réunis en ont dégagé l'épistémè.

Simulacro y artificio en el jardín de Lastanosa: la descripción de 1639 y la poética del jardín

Simulacre et artifice dans le jardin de Lastanosa : La description de 1639 et la poétique du jardin

María del Rosario AGUILAR PERDOMO

Universidad Nacional de Colombia

El jardín de los siglos XVI y XVII es una extraordinaria puesta en escena en la que predominan el simulacro y el artificio. Un buen ejemplo de ellos es el jardín de Vicencio Juan de Lastanosa construido hacia mediados del siglo XVII en Huesca (Aragón), tal como lo testimonian las descripciones y trazas que hoy se conservan. Este artículo se ocupa en particular de la descripción titulada *Las tres cosas más singulares que tiene la Casa de Lastanosa en este año de 1639* (BNM, Mss. 18.727-4) y estudia cómo el espacio construido por Lastanosa se ajusta a la poética del jardín vigente en el Renacimiento tardío.

Palabras clave : Vicencio Juan de Lastanosa, jardín del Renacimiento, artificio, simulacro, poética del jardín

Domaine : Littérature, XVI^e siècle, XVII^e siècle, Espagne

Aux XVI^e et XVII^e siècles, le jardin constitue une extraordinaire mise en scène dans laquelle prédominent l'artifice et le simulacre, comme en témoignent les descriptions et les plans que l'on garde du jardin de Vicencio Juan de Lastanosa, construit vers le milieu du XVII^e siècle à Huesca (Aragon). Cet article s'attache en particulier à la description intitulée *Las tres cosas más singulares que tiene la Casa de Lastanosa en este año de 1639* (BNM, Mss. 18.727-4) et il étudie la façon dont l'espace construit par Lastanosa s'adapte à la poétique du jardin en vigueur pendant la Renaissance tardive.

Mots clés : Vicencio Juan de Lastanosa, jardin de la Renaissance, artifice, simulacre, poétique du jardin



Che la natura incorporata con l'arte
é fatta artifice, e connaturale de l'arte,
e de'amencue è fatta una terza natura,
a cui non sarei dar nome.
Jacopo Bonfadio

Simulacro. Artificio. Texto. Aunque estas páginas se centrarán más en los dos primeros, quisiera llamar la atención, ya que me referiré tanto a jardines literarios como a jardines históricos, sobre el hecho de que, en la disposición de los objetos que lo componen, el jardín puede leerse también como un texto, como bien lo advierte José Tito Rojo¹ a propósito de los jardines hispanomusulmanes, un texto en el que sus elementos pueden ser entendidos como partes de una frase o incluso como signos de puntuación que guían y orientan al paseante en la comprensión y vivencia del espacio. Como texto, el jardín comportaría entonces una gramática similar al diseño de jardines descrito por Lancelot «*Capability*» Brown en la Inglaterra del siglo XVIII:

Now there, said he, pointing his finger, I make a comma, and there pointing to another spot where a more decided turn is proper, I make a colon: at another parte (where an interruption is desirable to break the view) a parenthesis-now a full stop and then I begin another subject².

Dentro de esa gramática o, si se quiere, ortografía del paisaje, el simulacro y el artificio se constituyen en parte fundamental de un campo semántico que remite a un mismo orden de ideas y que tiene como intención la representación de una realidad espacial, la del jardín. En el recinto vegetal en el que me estoy paseando, y durante los años del Renacimiento³ y del Manierismo, ambos términos remiten a una construcción cultural donde la representación de la naturaleza está regida por la búsqueda del placer sensorial, estético e intelectual. Como ha recordado Alfredo Aracil⁴, el jardín es un simulacro de la naturaleza, un espacio que acota elementos vegetales, arquitectónicos, acuáticos y esconde ingenios hidráulicos y mecánicos dispuestos para el ocio, el disfrute y el juego. Es así como de manera individual algunos de los componentes del jardín pueden interpretarse como artificios sofisticados de una naturaleza que se finge y se falsea, como señalara el poeta Rodrigo Caro a propósito del *ars topiaria* del Jardín de las Damas que representa ninfas danzantes conducidas por sátiros o los parterres del

1 En su artículo, «Característica de los jardines andalusíes», recogido en José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, Granada, Universidad de Granada, 2011, p. 23.

2 La frase del famoso paisajista inglés fue recogida por Hannah More en sus memorias. William Roberts y Hannah More, *Memoirs of the life and correspondence of Mrs. Hannah More*, Londres, R.B. Seeley y W. Burnside, 1835, p. 267.

3 A lo largo del texto, me refiero al jardín de Lastanosa como un jardín del Renacimiento tardío, y no como jardín barroco, en la medida en que, a pesar de la fecha de su construcción –probablemente mediados del siglo XVII–, tiene una influencia evidente de la jardinería renacentista del siglo XVI, principalmente de la procedente de Italia. Adicionalmente, y tal como lo ha subrayado Mónica Luengo, «Lo que conocemos como jardín barroco no aparece en nuestro país [España] hasta comienzos del XVIII con la llegada de arquitectos y jardineros franceses a la corte de Felipe V», en «El jardín barroco o la terza natura. Jardines barrocos privados en España», in: Aurora Egido y José Enrique Lapana (coords.), *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa: homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, p. 92.

4 Alfredo Aracil, «Jardines y otros sueños», in: *La ilusión de la belleza. Una geografía de la estética*, Alicante-Madrid, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2001, p. 54.

Jardín Nuevo que tienen labrados las armas reales de tal manera que parecen naturales, situados ambos en los Reales Alcázares sevillanos⁵.

El difuso límite que marca la diferencia entre la ficción y la realidad o, en otras palabras, la disolución de las fronteras entre lo artificial y lo natural, se estableció como uno de los principios rectores de la elaboración del jardín renacentista, a medio camino entre la naturaleza artificial o el artificio natural y que se abroquela en la alteración de la naturaleza por la imposición arquitectónica y artística. En ese terreno, la imitación o la falsificación que domina en el jardín del siglo XVI es también una declaración de intención estética que tendrá como consecuencia una puesta en escena que despertará la curiosidad de los paseantes tanto como les producirá admiración, inquietud y maravilla. Así, por ejemplo, Francesco de Vieri, al referirse a los artificios diseñados por Buontalenti para la villa toscana de Pratolino, recalca en su *Discorsi delle maravigliose opere di Pratolino, o d'Amore* (1586), la admiración que los ingenios y autómatas dispersos por todo el recinto producían en quienes transitaban por el jardín:

L'opere artificiose sono di maraviglia, et di stupore nel primo modo, perche non subito se ne ritrova la causa, et perche sono fatte con tanta virtù, che supera il comune uso. Di qui si puo cavare, che la maraviglia, ò lo stupore, non è altro, che un gran desiderio di sapere la causa di alcuni effetti [...] et per mentre non la troviamo, inalziamo le ciglia, et stringiamo le labbra⁶.

En efecto, todo en el jardín del Renacimiento se convierte en objeto de goce por sus formas, sus colores, sus olores, sus sonidos; es un lugar de disfrute donde se excitan tanto los sentidos como el entendimiento. Esta experiencia y vivencia sensorial es resaltada por el humanista Diego Pérez de Mesa en su *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España* cuando describía la Casa de Campo en Madrid:

Ay en esta casa y huerta mil maneras de fuentes, unas con grandes y otras con pequeños golpes de agua; y todas de estraña obra y artificio, que no solamente ponen admiración sino también estraño deleite y recreación. Ay unas d'estas fuentes hechas en cuevas o grutas de tal obra, que yelan a los mejores entendimientos porque se aventaja tanto el arte, que no queda rastro suyo, todo pura obra de naturaleza. Y no está solamente el primor en esto sino en que sube tanto de quilates el artificio que haze que aquella ostentación natural de las grutas suba a lo que sumamente parece que podía subir naturaleza. Y cuando hombre ve aquella estrañeza de grutas se le ataja el entendimiento pareciéndole que, ni aun imaginando, se pudiera llegar adonde en aquella

5 Dice Rodrigo Caro en sus *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, Sevilla: Andrés Grandez, 1634, f. 56v-57r: «Luego se entra en un jardín que se dice de las damas, en el qual sobre las mesas de murta están formadas muchas ninfas, oreadas y napeas, y algunos sátiros o silenos, que las guían, como fueran dançando en corro. [...] D'estos jardines se passa al jardín nuevo por una puerta de verjas de hierro y luego se encuentran formados de menuda murta dos gigantes que son Hércules y Anteo peleando. [...] Está dividido en ocho cuartos, distinguiéndolos por medio calles y passeos, ladrillados de junta, y azulejos, y donde se cruzan y encuentran, ay pilas y saltaderos de agua. Están compuestos estos cuartos, como los otros que acabamos de escribir, de menuda murta y comprehenden en sí varias labores que hazen el tomillo, la mejorana y aluzemas, con las quales yervas se ven labradas curiosísimamente las armas reales, castillos leones, águilas y otras pinturas. Y lo que en esta arte de pintura es la mayor perfección es imitar lo pintado a lo natural, aquí la perfección consiste en que lo natural parece pintado, obedeciendo la naturaleza la diestra mano del artífice».

6 Francesco de Vieri, *Discorsi delle maravigliose opere di Pratolino, o d'Amore*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1596, p. 57. [Las obras artificiosas son de maravilla y de estupor porque de entrada no se encuentra la causa; y porque son hechas con tanta virtud, que supera el común uso. De aquí puede deducirse que la maravilla o el estupor no es otra cosa que un gran deseo de saber la causa de algunos efectos [...] y mientras no la encontramos, alzamos las cejas y apretamos los labios] (La traducción es mía).

obra llegó el arte. Ellas dan tal representación con su vista, que arrebatan y roban tras de sí todos los sentidos y el entendimiento⁷.

Detrás de estas reflexiones, no hay que olvidarlo, está la dialéctica entre naturaleza y artificio, entre verdad y mentira, que sembraría tantas parcelas de la imaginación en la mentalidad del Renacimiento y que daría hermosos frutos en el campo de los autómatas y los jardines. Se trataba en estos últimos, como señala Aracil⁸, de que la naturaleza quedara oculta detrás del artificio, de que la realidad se mostrara tras la máscara de una bella mentira. La puesta en escena del jardín del siglo XVI se arropa así tras un simulacro, que no permite distinguir al espectador si está ante un «*artificio natural*» o una «*artificiosa natura*», como lo recalcará el filólogo Claudio Tolomei en una carta del 26 de julio de 1543 enviada a Giovambattista Grimaldi a propósito de la elaboración de las fuentes: «*mescolando l'arte con la natura, non si sia discernere s'ella é opera di questa o di quella; anzi hor altrui pare un naturale artificio, e hora una artificiosa natura*»⁹. Esa misma ambivalencia es la que exaltaba Rodrigo Caro¹⁰, y sobre la que también reflexionó Gracián –en su *Arte de agudeza e ingenio*– siempre inquieto por el concepto de artificio. En el jardín, pues, todo se vuelve un juego, en tanto sus componentes están dominados por la intención estética de hacer pasar por, de parecer, de dar una perspectiva que engaña al ojo o al oído.

La dialéctica entre el ser y la apariencia, de raigambre platónica y aristotélica, se revitaliza así en las discusiones de los humanistas del Renacimiento y se hace tangible en la poética del jardín, lugar donde confluyen la naturaleza en sí misma y la mano del hombre que dota el espacio de la intención artística. Esta búsqueda estética es recurrente en los jardines literarios y en los extraordinarios jardines históricos que nos legó la imaginación del Renacimiento: las hojas de parra hechas en realidad de esmeraldas del *Sueño de Polifilo* de Francesco Colonna son así la contraparte literaria de las fuentes que imitaban el trino de las aves o de los pájaros de bronce sobre las ramas de un árbol, también artificial, dispuesto en Villa d'Este en Tívoli que describió el historiador genovés Uberto Foglietta y que también llamaron la atención de Montaigne en su viaje por Italia¹¹.

Si los ámbitos italianos, franceses o alemanes nos han dejado testimonios espléndidos del jardín como artificio, no fue tampoco nada ajena a esta conceptualización la jardinería en la España filipina, tanto en sus manifestaciones históricas como en las de papel, esas que mediante el discurso le confieren una existencia textual al jardín ya sea esta real o imaginaria. La primera de las cuales nos remitiría a las descripciones, literarias o no, de los jardines históricos, mientras que la imaginaria se referiría a las descripciones de jardines literarios y ficticios. En el caso español, para la primera categorización, puede pensarse en la descripción del cigarral de Buenavista de

7 Diego Pérez de Mesa, *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1595, f. 205v-206r.

8 Ha tratado el tema en su hermoso libro *Juego y artificio y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 257-295.

9 Claudio Tolomei, *De le lettere di M. Claudio Tolomei. Libri sette, con una breve dichiarazione in fine di tutto l'ordine de l'ortografia di questa opera*, Venezia, Gabriel Gioliti de Ferrari, 1547, lib. II, f. 31v. [Mezclando el arte con la naturaleza, no se sabe distinguir si es obra de ésta o de aquél; por el contrario, ahora parece un natural artificio y ahora una artificiosa naturaleza] (La traducción es mía).

10 Rodrigo Caro, *op. cit.*, fol. 57r.

11 Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo*, trad. de Pilar Pedraza, Murcia-Valencia: 1981, vol. II, p. 86-87; Uberto Foglietta, «Tybvurtinvm Hippolyti Cardinalis Ferrariensis», in: *Opvscvla Nonnvlla*, Roma: Vicentium Accollvm & Valenten Panitium, 1574, p. 74-75; Michel de Montaigne, *Journal de voyage en Italie*, París, ed. de F. Rigo, 1992, p. 128-129.

Baltasar de Medinilla o la descripción del jardín de Abadía hecha por Lope de Vega; mientras que al segundo grupo pertenecerían cualquier jardín descrito en una obra literaria, como, por mencionar tan solo un ejemplo, el jardín de Alcínoo descrito por Homero en los cantos VI y VII de *La Odisea*¹². En ese sentido, quisiera recordar un jardín famoso en el siglo XVII español hoy desaparecido. Se trata del jardín de Vicencio de Lastanosa, construido aproximadamente hacia la mitad del siglo en Huesca (Aragón), donde se conjugó la intención de un programa iconográfico, el interés botánico y coleccionista de su propietario, además de la presencia del fingimiento y un esquema paisajístico que respondía a la reflexión, al cuestionamiento del entendimiento y al goce sensorial. Nos han llegado noticias de este jardín gracias a dos descripciones, una en verso y otra en prosa, escritas por Juan Francisco Andrés de Uztarroz entre 1647 y 1650¹³. Contamos también con una serie de dibujos del jardín incluida en el manuscrito de la *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, conservado actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura 22.609). Hago referencia también a una última descripción, escrita supuestamente por el propio Lastanosa, que llama la atención porque se trata de un texto encomiástico que exalta la condición artificiosa del jardín y que se titula *Las tres cosas más singulares que tiene la Casa de Lastanosa en este año de 1639*¹⁴; texto que ha dividido a la crítica en cuanto a su autenticidad, hasta el punto de que se ha planteado la hipótesis de una falsificación¹⁵. Este manuscrito de 1639, acompañado también de dibujos, es un retrato desmesurado del palacio y de los jardines, que, sin embargo, coincide con algunos de los aspectos comentados en los otros textos conservados y que constituye una éfrasis a medio camino entre la ficción y la realidad y, por tanto, está más próxima a las descripciones de los jardines literarios que a las de los históricos, aunque el jardín de Lastanosa haya sido una realidad vívida para la Huesca de mediados del XVII. En ese sentido, haré uso de este testimonio como si se tratase de un texto literario más que como un documento fidedigno en términos históricos, que me permitirá aproximarme al jardín desde dos laderas, la real y la imaginaria.

Desde esta atalaya, más que hacer un análisis comparativo entre las descripciones conservadas, me interesa resaltar que el manuscrito de 1639 recoge numerosos elementos que formaron parte de la poética del jardín de los siglos XVI y XVII que estuvieron presentes tanto en las representaciones ficticias como en los jardines de la época: muros decorados con pinturas, grutas, arte topiaria, esculturas, fuentes, juegos de agua, laberinto y estanque con escollo artificial¹⁶. De

12 La descripción de Medinilla se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM), Mss. 3954, con comentarios del conde Mora. Para la de Lope, véase «Descripción de La Abadía, jardín del duque de Alba», in: *Colección escogida de obras no dramáticas*, Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, 1856, p. 452-455.

13 La primera de ellas titulada *Descripción de las antigüedades i jardines de don Vicencio Iuan de Lastanosa, hijo y ciudadao de Huesca, ciudad en el reino de Aragón*, en verso, impresa en Zaragoza en 1647 por Diego Dormer, Biblioteca del Palacio Real de Madrid, signatura IX/5024 (2). La segunda, en prosa, titulada *Descripción del palacio y los jardines de Vicencio Juan de Lastanosa*, se conserva en la Hispanic Society of America, mss. B-2424. Para todos los detalles textuales y ediciones modernas remito al Proyecto Lastanosa (www.lastanosa.com).

14 Fue dado a conocer en 1912 por Adolphe Coster. El manuscrito se conserva en la BNM, signatura mss. 18.727-4. Citaré siempre por este testimonio.

15 Como lo ha propuesto el historiador Carlos García Manau en su artículo «Juan Judas Lastanosa (1691-1764): tras las huellas del falsificador», *Argensola* 117 (2007), p. 81-136, hipótesis a la que se opone Naval Mas en «El jardín de Lastanosa en Huesca», *Boletín del Museo Camón Aznar*, 2008, n° 102, p. 431-451.

16 Las islas artificiales construidas usualmente con piedras y minerales de todo tipo y dispuestas en medio de los estanques fueron ornamentos habituales en los jardines del Renacimiento, tal como lo testimonia el jardín de Lastanosa con este denominado *escollo*.

acuerdo con las pautas establecidas en dicha poética y luego de señalar las disposiciones iniciales del jardín, el autor del texto de 1639 focaliza su atención en el llamado jardín grande, que se encontraba rodeado por el lado izquierdo por un muro decorado:

Las paredes de este gran jardín están todas admirablemente pintadas de fábulas y monterías, con sus pedazos de marinas, con varios modos de cazar bestias fieras y pescar ballenas y otros monstruos marinos. Entre la pared y jardines sigue por todo una calle muy igual y hermosa, pues a un lado divierten las pinturas, al otro murtas, cipreses, rosales y otros, sin dejar subir unos ni otros algo más que la cintura, para que no quiten la luz a las pinturas.

Las grutas también divierten mucho, porque se ven en ellas bien hechos montes, bosques y animales bien hechos [sic]¹⁷.

Es importante apuntar que la práctica de pintar los murales del jardín era habitual en la época y fue un asombroso recurso escenográfico en el teatro del Siglo de Oro. En el caso del de Lastanosa, estas pinturas contrastarían con las paredes del jardín interior más pequeño que estaban pintadas «con el robo de Elena, disposición del sitio, entrada e incendio de Troya»¹⁸. Si tenemos en consideración que el muro situado frente a este se encontraba sembrado de mirtos, rosales y cipreses, tal vez sea posible plantear que estas pinturas, hechas probablemente en perspectiva, enfrentarían al paseante a un *trompe-l'œil* que prolongaría la visión espacial del jardín, convertido en sus linderos y gracias a este artificio en un aparente bosque de caza como los que eran habituales en los jardines señoriales desde la Edad Media. Pinturas que simulan se incluyen también en las grutas que, según el manuscrito, estaban distribuidas en el jardín paralelo al de las fuentes. Como espacio, la gruta tiene una fuerte connotación simbólica y durante el Renacimiento albergó manifestaciones próximas al fingimiento, a un juego de irrealidades; de hecho, puede ser considerada como una mimesis arquitectónica de lo natural propicia al simulacro. Esto es lo que parece encontrarse en las grutas de la descripción –llamémosla ficticia–, con la mención que hace el narrador de los montes, bosques y animales que se ven en su interior, pintados o, acaso, con relieve en diversos materiales como ocurrió en los jardines de Heidelberg o Saint Germain-en-Laye (al oeste de París) o, para el ámbito hispano, las grutas de los Reales Alcázares en Sevilla.

Ausente en el vergel medieval, la gruta se añadió a la escenografía del jardín del Renacimiento como herencia romana. Fue Alberti en su tratado *De re aedificatoria* (1485) quien planteó la posibilidad de su incorporación a este lugar con la intención de agregar algún artificio que pudiese contribuir a engañar al visitante o entretenerlo con una burla y, en todo caso, para producir admiración¹⁹. Es justamente ese efecto del *trompe-l'œil* sobre el espectador el que señalaba Pérez de Mesa cuando reseñaba las grutas de la Casa de Campo, mientras que Rodrigo Caro en alusión a las grutas de los Alcázares sevillanos indicaba que «están tan bien imitadas que parecen naturales»²⁰. Para lograr esta apariencia, los arquitectos y escultores utilizaron materiales naturales como la piedra pómez, recomendada por Alberti, minerales, corales, barro, conchas y estalactitas que dejaban una impresión de realidad lograda por una ilusión arquitectural de tales dimensiones que, como señalaba Bernard Palissy en su tratado de 1563,

17 Las tres cosas más singulares que tiene la casa de Lastanosa en este año de 1639, *op. cit.*, f. 152v-153r.

18 *Ibid.*, f. 152v.

19 Dice Alberti, *De re aedificatoria*, Madrid, Akal, 2007, p. 252: «Hay elementos que suscitan por todas partes la más diversa y variada admiración por ella, los promontorios, las rocas, los otero, las grutas [...] gracias a los cuales aproveche edificar, con vista a provocar la admiración».

20 Rodrigo Caro, *op. cit.*, fol. 56v, Pérez de Mesa, *op. cit.*, fol. 205v-206r.

se podían crear *gabinets* en el jardín que parecerán una roca verdadera, de tal manera que las lagartijas «*se verront comme en un miroir*»²¹.

Pero aunque la práctica de introducir grutas artificiales se extendió por Europa, donde ejercieron una extraña fascinación como un universo consagrado al placer o al secreto, no parece haber ocurrido lo mismo en la España de los Austrias o, al menos, no en las mismas dimensiones de otros países. Y no está claro por qué, ya que eran conocidas las técnicas para la utilización del coral y otros materiales similares. Las modas italianas o francesas, que tanto influyeron en los usos jardineros españoles, no parecieron alcanzar este terreno en un porcentaje significativo como sí lo hicieron en otros, si se tiene en consideración la cantidad limitada de muestras. Es llamativo, en todo caso, que en aquellos jardines donde se acredita una presencia efectiva de arquitectos españoles con tendencias italianizantes como Juan Bautista de Toledo, por ejemplo, y de escultores italianos –Juan Antonio Sormano, Juan Bautista Bonanome, Jerónimo Carruba, por mencionar sólo aquellos que consta que trabajaron en la Casa de Campo– se conserven noticias de la presencia de estas construcciones artificiales. Y tampoco deja de llamar la atención que las grutas se dispongan en jardines pertenecientes a la realeza, y de manera insistente, en aquellos en los que Felipe II intervino directamente, y no así en los jardines de la nobleza española, en auge en ese momento gracias a su «carácter remedón»²². Es probable que el origen de esta práctica se encuentre en el viaje que el príncipe hizo por Europa, pues durante este quizá conoció de primera mano algunas de las grutas italianas construidas en la primera mitad del siglo XVI o, al menos, pudo tener noticia de villa Madama de Julio de Medicis. O, más probable aun, que en su memoria se conservara vivo el recuerdo de la Sala Encantada del palacio de su tía la reina María de Hungría en Binche (Bélgica), descrita por Calvete de Estrella en su crónica del viaje europeo, donde el futuro rey pudo ver durante la celebración de la última fiesta cómo manaba vino de «una roca y peña marina, que estava a una parte de la sala arrimada a la pared, cerca de la mesa con muchos ramos de coral, yervas y flores por ella nacidas, y muchas lagartijas, galápagos, sierpes y otras cofas, que naturalmente en peñas se crían»²³.

En todo caso, hay noticias de estas prácticas arquitectónicas y escultóricas en Aranjuez, la Casa de Campo, los Alcázares sevillanos y más tardíamente en el jardín del Conde de Monterrey situado en el Paseo del Prado en Madrid. Los jardines de los Reales Alcázares fueron, por su parte, objeto de varias intervenciones que los arroparon de una estética manierista que dejó su impronta en la fabricación de varias grutas. La primera de ellas fue elaborada en el llamado Jardín de Crucero por el pintor Juan Chacón entre 1577 y 1578 con figuras mitológicas moldeadas en

21 Bernard Palissy, *Recepte véritable par laquelle tous les hommes de la France pourront apprendre à multiplier et augmenter leurs thrésors*, La Rochelle: Barthelemy Berton, 1563, fol. 30v, disponible en la Gallica (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70461q/f3.image>, última consulta 11 de enero de 2013).

22 Como han señalado Santiago Martínez en «Obras... que hazer para entretenerse. La arquitectura en la cultura nobiliario-cortesana del Siglo de Oro: a propósito del Marqués de Velada y Francisco de Mora», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del arte*, 2003, n.º XV, p. 59-77 y Fernando Bouza en «Realeza, aristocracia y mecenazgo. Del ejercicio del poder *modo calamo*», p. 69, la Corona y los aristócratas compartían las mismas prácticas arquitectónicas. El mismo Bouza cita una frase del IV duque de Béjar, Francisco de Zúñiga y Sotomayor, incluida en una carta fechada en 1580, muy elocuente en ese sentido, sobre todo porque lo escribe después de haber visitado Aranjuez todavía en proceso constructivo «los que somos remedones presumimos como si entendiésemos las cosas de la arquitectura». No puede ser casualidad entonces que el propio duque hubiese emprendido años atrás (1567) la construcción de una villa de recreo con un jardín de ascendencia italiana.

23 Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*, Amberes, Martín Nuncio, 1552, f. 205v.

barro. Pocos años después, en 1589, se dio comienzo a la construcción de la gruta del Jardín de las Flores, forjada como una «invención de fuente» hecha con piedra esponjosa traída de Málaga y adornada con caracoles, conchas y nácares y cuyo interior fue decorado con once figuras cuya temática se desconoce. Se tiene noticia además de una tercera gruta dispuesta en el Jardín de las Damas que comenzó a construirse a partir de 1597 y que señaló de manera definitiva la senda manierista que marcó las obras de renovación de este jardín bajo la supervisión del italiano Vermondo Resta. Su intervención dio lugar años más tarde a un espléndido conjunto grutesco descrito así por Rodrigo Caro:

Están formadas en la cerca imitando por la parte exterior cada una una gran portada, hecha de menudas piedrezicas de varios colores de modo que las injurias del tiempo no las pueden ofender. Y las grutas están tan bien imitadas que parecen naturales. En la otra están las tres diosas, Juno, Palas y Venus, contendiendo sobre la manzana de la discordia, y el aficionado juez Paris y Cupido tirándole flechas. Y a la puerta desta gruta están Proteo y Forco, deidades del mar, con retorcidos caracoles. En otra están Diana desnuda vañándose con sus ninfas, y Acteón en forma de caçador buuelto en ciervo, pena de aver mirado diosa tan casta estando desnuda. En las otras ay imitadas otras fábulas. Y todas ellas tienen tan espesos saltaderos de agua y cañuelos menudos que parecer que llueve quando los sueltan, haziendo no solamente este oficio tan apacible a los ojos, sino también regalando los oídos con música concertada, que resulta de ocultos órganos con que artificiosamente están todas estas grutas compuestas²⁴.

Un caso particular en estos artificios grutescos lo constituye una de las fuentes puesta a la entrada del jardín de la Isla en Aranjuez, conocida con el nombre la fuente del Ochavado o de Coral, de la que, según comenta Ana Luengo, se comienza a tener noticias a partir de 1569²⁵. La fuente, que estaba emplazada en un cuadro de jardín de trazado octogonal, todo rodeado de celosía y con azulejos al estilo hispanomusulmán, tenía –de acuerdo con el diseño de Jerónimo Carruba conservado en el Archivo General de Simancas²⁶– un revestimiento de coral y de piedras que simulaban una falsa gruta que reproducía los paisajes marinos con gran cantidad de surtidores²⁷. Otra fuente de coral, obra de Cola de Aragonia, adornaba la Casa de Campo. Estaba situada probablemente en la Galería de las Grutas, que era un espacio con cinco tramos abovedados, como lo muestra el plano conservado en el Archivo General de Palacio²⁸, cuyos restos se han encontrado gracias a excavaciones recientes y que, según Carmen Añón, estaban decoradas «en forma rústica que albergaban las figuras de Neptuno, Diana, Venus y alegorías de los ríos»²⁹.

Aunque, como hemos visto antes, las grutas descritas brevemente en el manuscrito de 1639 no se parecen a las sevillanas o a las otras mencionadas, me interesa traer estos testimonios a colación

24 Rodrigo Caro, *op. cit.*, f. 57r.

25 Ana Luengo Añón, *Aranjuez. La construcción de un paisaje*, *op. cit.*, p. 156.

26 Diseño de Jerónimo Carruba, 2 de agosto de 1568, Archivo General de Simancas, MP y D.XLVII-59. Tomo la información del trabajo de Luengo Añón, *op. cit.*, p. 156.

27 Así la recuerda Jean François Peyron : «On voit aussi dans les jardins quelques grottes assez curieuses, par le jeu des eaux», *Nouveau voyage en Espagne fait en 1777 et 1778*, Londres, P. Elmsly, 1782, vol. II, p. 132, disponible en la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=412269> (última consulta 28 de septiembre de 2012).

28 «Planta de la glorieta y crujida contigua en la Real Casa de Campo», Archivo General de Palacio, Planos no. 4.443, gráfico dado a conocer por Pedro Navascués, Ma. del Carmen Ariza, Beatriz Tejero Villareal, «La Casa de Campo», *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, *op. cit.*, p. 431.

29 Carmen Añón Feliú, «Jardines de reyes y nobles», in: *Parámetros del jardín español. Naturaleza, paisaje, territorio*, ed. de Ana Luengo y Coro Millares, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, vol. 2, p. 38.

por varias razones. Los ninfeos de las grutas suelen ser artificios pintados, cuyo encanto, como ha subrayado Hervé Brunon, reside en la ilusión de la mimesis³⁰. Se encuentran, además, de manera recurrente en los jardines de la época y no es extraño que estén acompañados de elementos maravillosos como la lluvia simulada y los órganos hidráulicos. Ambos ingenios correspondían al sabio uso del agua, cuyo éxito consistía en disimular el mecanismo que les daba origen. Para principios del siglo XVII no se trataba de ninguna novedad la presencia de estos instrumentos ni de los juegos de agua en el interior de las grutas, configuradas también como espacios lúdicos. En este sentido, quizá las muestras más espléndidas sean Villa d'Este y Pratolino. También en el ámbito español, aunque en menor medida, afloraron estos artificios acuáticos que ponen a prueba a los espectadores, quienes suelen terminar empapados mientras observan embelesados las singularidades del jardín. El efecto diluvio, como era conocido, buscaba, por supuesto, la risa y diversión. Así lo señala también Caro a propósito de las grutas sevillanas:

Todas las calles de este jardín [el de las Damas] están sembradas de muchos y espesos burladores, con los cuales mojan a los que embobados en mirar la belleza del jardín y el artificio de las grutas incautamente se paran, causando risa a los que los ven mojarse y huir³¹.

Un ingenio hidráulico equivalente está presente en la Casa de Campo como lo asevera Pérez de Mesa, dispuesto al parecer en la Sala de Burlas de una de las grutas de la Galería, que albergaba también una Sala de Mosaico construida con piedras de diferentes colores³². Sin embargo, los juegos de agua y los órganos no se disponían tan sólo en las grutas artificiales. De hecho, todo el jardín de los siglos XVI y XVII está plagado de artificios lúdicos implementados gracias a la ingeniería hidráulica. El agua, desde luego, jugó un papel primordial en el jardín tanto en su aspecto fundamental de vivificante de la naturaleza como en su vertiente festiva. Allí, donde la naturaleza deviene una creación intelectual, el agua se pone en función también de la búsqueda del asombro y del placer, como habían recreado ya bellamente los jardines hispanoárabes en la Edad Media y todavía lo recuerdan las fuentes y surtidores de los jardines de la Alhambra. De hecho, la mecánica y la hidráulica hicieron las delicias de las cortes europeas y como tal se replicaron en algunos de los jardines de papel³³ de la España de los Austrias. Como creación artificial o *teatro di verdura*, el jardín dio espacio a la ilusión visual y auditiva, a los juegos de agua para, entre otras cosas, ajustarse a la división que había planteado Vitruvio entre la escena trágica, la cómica y la satírica, cada una de las cuales comportaba una serie de elementos. Y, en todo caso, en el jardín del Renacimiento y del Manierismo es claro el carácter estético que se le confiere al agua entendida también como arquitectura efímera en movimiento, que puede dar la sensación al espectador de estar contemplando una batalla entre galeras, como parece haber ocurrido en el Jardín de las Galeras de los Alcázares sevillanos mencionado por Rodrigo Caro.

30 Hervé Brunon, «Les mouvements de l'âme: émotions et poétique du jardin maniériste», in: Carmen Añón (dir.), *Felipe II. El rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 103-136, p. 124.

31 Rodrigo Caro, *op. cit.*, f. 57r.

32 Aunque, como lo plantean los autores del trabajo, se trata de una suposición ya que la documentación conservada en el Archivo General de Palacio (SA. Leg. 1.229, expedientes 1-31, 34, 35, 36 y 38) es confusa. Ver Pedro Navascués, Ma. del Carmen Ariza, Beatriz Tejero Villareal, «La Casa de Campo», *art. cit.*, p. 433.

33 Retomo este término del artículo de Eva Rodríguez Romero, «Jardines de papel: la teoría y la tratadística del jardín en España durante el siglo XIX», *Asclepio*, 1999, n° LI, 1, p. 129-158. Sin embargo, mientras la profesora Rodríguez lo utiliza para referirse a los tratados teóricos, yo lo empleo en alusión a los jardines descritos en textos literarios, relaciones de sucesos, relaciones topográficas, crónicas de viajeros y otros documentos.

Como he señalado, la existencia de estos juegos de agua y de pequeños surtidores ocultos en las calles, árboles o grutas está bien documentada en los jardines europeos. Incluso el propio Leonardo da Vinci había planteado algo similar en su *Cuaderno de notas*. Más relevante, sin embargo, es que unos de los tratados de hidráulica más importantes de España en el XVI (1564-1575), *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas* escrito por Pedro Juan de Lastanosa, matemático del rey Felipe II y antepasado del propietario del jardín de Huesca, incluya en uno de los apartados de su libro diversas modalidades de sorpresas que se pueden disponer en este recinto para mayor disfrute de los paseantes. En efecto, para empapar a quienes pasean por el jardín, señala, «se puede acomodar en el suelo unos surtidores que mojarán a las damas que estarán a la mesa, y esto se á de acomodar debajo de unas céspedes, para que sea más disimulada la cosa». A continuación añade que para mojar desprevénidamente a «las damas, que quando muy más descuidadas estarán asentadas en conversación, que suelten los surtidorcillos y que levantándose para huir d'ellos se hallen rodeadas de agua, por donde abrá mayor risa y regocijo»³⁴.

Aunque la descripción que parece más próxima al palacio de Vicencio de Lastanosa, la de Uztarroz, no menciona la existencia de estos conductos de agua, el texto encomiástico de 1639 sí que hace referencia a una supuesta presencia de estos mecanismos en el jardín:

En todos estos jardines de mano derecha, ya que no ay fuentes, ay muchísimos cañonzitos de bronze que con mucho disimulo arrojan azia arriba agua de forma que llueve en todos ellos quando el dueño, o los jardineros quieren. Esto se puede hazer por estar todas las calles de todos los jardines llenos de conductos³⁵.

Al margen de la veracidad de la descripción, el texto recoge una realidad de los jardines de la España filipina. He mencionado ya los surtidores de los Alcázares, pero los hubo también en la Casa de Campo, Valsaín, Aranjuez. En este último, en el Jardín de la Isla, se albergaba un burlador del que se habla en 1582 en referencia a unos soldados ensamblando las fuentes, tal vez colocando la piedra clave desde la cual, al situarse el Rey encima, se activaba el dispositivo con la intención de que el cortejo acompañante se mojara a excepción de él, que permanecía resguardado del alcance del agua. De igual manera en la villa del Bosque, propiedad de duque de Béjar en 1567, había un jardín con diversas fuentes, una de las cuales estaba adosada al muro y tenían varios surtidores de burlas, que a través de una llave secreta empapaban a los visitantes distraídos. También en el palacio del Sotofermoso en Abadía (Cáceres), perteneciente a Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba y famoso por la belleza de sus jardines, estaba construido un juego de agua, conocido como la sala de los espejos, que mojaba a los presumidos que se miraran en ellos, mientras que en su descripción de Abadía, Lope de Vega hace referencia a unos pequeños surtidores que calan al paseante cuando éste observa descuidado las estatuas de Adonis y Triptolemo:

Al que entra a ver a dos estatuas bellas, / Adonis una y otra Triptolemo, / al tiempo de pisar, de piedras dellas / salen mil fuentes por curioso extremo; / porque apenas el pie se pone en ellas, / cuando importa salir a vela y remo, / porque el engaño tan sutil se fragua, / que el suelo es mar y el cielo nubes de agua³⁶.

34 Pedro Juan de Lastanosa, *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas*, BNM, Mss. 3372, f. 136.

35 *Las tres cosas más singulares*, op. cit., f. 144.

36 Lope de Vega, «Descripción de La Abadía, jardín del Duque de Alba», in: *Colección escogida de obras no dramáticas*, Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, 1856.

Un aspecto más que merece ser tenido en cuenta, y que no hay que dejar de lado, es el efecto que tiene el engaño sobre el paseante, pues como ha indicado Marie-France Badie, «*le trompe-l'œil intègre donc dans sa définition le point de vue du spectateur*»³⁷. En la mayoría de los casos, los textos señalan que el agua es medio de artificio y que se usa para promover la alegría, emoción que ya señalaba Alberti al definir el jardín como lugar de la festividad. No obstante, estos juegos entrañan un registro burlesco en tanto que quien observa a resguardo, ya sea el jardinero, el rey o propietario del jardín, se ríe de las víctimas de la broma. De hecho, Tolomei señalaba que la utilización de estos *scherzi d'acqua* abren el jardín a la risa, un aspecto fundamental en la cultura europea de la época como lo subrayaba Bajtín y lo recordaba también André Chastel³⁸. No deja de ser extraño por esa razón que para referirse a la reacción, el humanista eche mano de una metáfora militar:

Ma di quelle è da pigliar gran diletto, le quiali, stando nascoste, mentre l'uomo è tutto involto nella meraviglia di sì bella fonte, in un subito, come soldati che escon d'agguato, s'apreno, e dissavedutamente assagliano e bagnano altrui: onde nasce e riso, e scompiglio, e piacer tra tutti³⁹.

Sin embargo, la violencia del agua puede también ocasionar fastidio e irritación en el incauto, incluso miedo, como ha recordado Brunon a propósito de las emociones vividas en el jardín por el alma del caminante, y motivar la huida del lugar, en tanto que «la aspersión del agua fría maltrata el cuerpo y violenta el alma»⁴⁰. Para ilustrar el impacto negativo que tenían estos engaños y artificios y acercarnos a la experiencia vivida, Pérez de Mesa recurre, como Tolomei, a una metáfora militar cuando se refiere a los juegos de agua de la Casa de Campo:

Dexo una sala, o pieça, que por todas las junturas de los ladrillos del suelo salen mil hilos delgados, y muy altos de agua. Cuando los que visitan esta casa entran allí, descuidados del engaño y apazible burla que les está guardada. Dexo otra fuente, que es un castillo muy armado y fortificado de artillería, a quien están asestadas a la redonda para batirle muchas pieças también de artillería grandes y pequeñas, que encomençando por ambas partes el combate es cosa muy de ver la muchedumbre de caños de agua que de una parte a otra se tiran y tirándose se cruzan en aquella guerra y combate. Aquí los que por gozar más de la fiesta se llegan, participan de los daños de aquella guerra porque los hortelanos disparan otros tiros mayores, que están más lexos del castillo escondidos y disfrazados entre los ramos de algunas matas; y como estos tiros cogen entre sí y el castillo a los ignorantes de aquella pelea, hiérenles por las espaldas con muy gruesa munición de agua, haziéndoles huir y dexar el campo⁴¹.

Se mezclan entonces la intención del engaño, de la trampa, cuyo mecanismo se pone en funcionamiento a partir de la observación de un artificio que embelesa al espectador, que se

37 Marie-France Badie, «Le Trompe-l'œil dans l'art baroque». *Peinture et Philosophie*, Montpellier: Université Paul Valéry, disponible en <http://recherche.univmontp3.fr/ea738/chercheurs/badie/trompe.pdf> (última consulta 3 de octubre de 2012).

38 Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza, 1987; André Chastel, *La Grottesque. Essai sur l'«ornement sans nom»*, Paris, Le Promeneur, 1988, p. 58.

39 C. Tolomei, *Lettere*, op. cit., fol. 32r. [Uno toma mayor placer a aquellos que, estando disimulados, mientras que el hombre permanece absorto en la admiración de una bella fuente, repentinamente, como soldados que salen de una emboscada, se abren y asaltan al prójimo de improviso, bañándolo: es lo que hace nacer entre todos la risa, la confusión y el placer] (La traducción es mía).

40 H. Brunon, art. cit., p. 118-119. Retoma la idea en su tesis doctoral *Pratolino: art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du xvr^e siècle*, disponible en línea http://hal.inria.fr/docs/00/34/93/46/PDF/Brunon_Pratolino.pdf (última consulta 13 de septiembre de 2012).

41 Diego Pérez de Mesa, op. cit., fol. 206r.

ve intempestivamente rodeado de agua. No obstante, como ha anotado Philippe Morel, los juegos de agua sobrepasan el mero aspecto lúdico al que remiten en primera instancia, pues incluso pueden ser asumidos por el que los padece como agresivos e indiscretos. Son, además, inesperados y despiadados, como bien lo recrean los ejemplos⁴². Sin embargo, el jardín manierista español estaba lejos de la violencia metafórica que podían ejercer otros juegos de agua en las grutas de los jardines italianos, como lo aconsejaba Giovanvettorio Soderini en su *Tratado de la cultura de los huertos y los jardines*:

Nelle grotte poi far venire acqua furiosa da immollare le genti all'improvviso, con un gran caraffo d'acqua che sbocchi da un muro, aprendo una cateratta che cuopri e quasi annieghi uno dal capo ai piedi tutto in un tratto⁴³.

Pero el agua como medio del artificio, como elemento lúdico en el jardín, sí que fue acogido por la literatura española del XVI y XVII. Tal vez uno de los ejemplos más espléndido sea el del libro de caballerías *Clarián de Landanís*, escrito por Gabriel Velázquez del Castillo (1518), en el que se nos describe cómo la huerta de la maga Celacunda está plagada de ingenios como fuentes que disimulan el ingreso a los aposentos de las damas para que éstas puedan ser visitadas por sus amantes, surtidorcillos de agua ocultos en leones de metal que producen el efecto diluvio a gusto de la maga:

Todos los otros caños delgados que por los cuerpos, braços y cuellos de los leones estavan puestos, eran hechos por tal arte que les podían hazer lançar el agua assí espessa como lluvia, tan alta y tan lueñe quanto por la huerta la quisiesen echar, y muchas vezes tomavan plazer con algunos que nuevamente aí entravan, mojándolos en tal guisa que en ninguna parte de la huerta podían guarecer si no fuesse so cubierta⁴⁴.

Las capacidades miméticas del agua ofrecen también otros engaños sensoriales, además de los visuales, como los cantos de pájaros artificiales que reproducen los trinos de las aves o los órganos hidráulicos que imitan el sonido de la música. Estaríamos así frente a una mezcla de *trompe-l'œil* y *trompe-l'oreille*, ante una ilusión auditiva que regocija a quienes viven el jardín, como le ocurre a Damón en *La Constante Amarilis* de Cristóbal Suárez de Figueroa (1609) cuando se pasea por el jardín y ve una fuente rematada en su cima por un águila dorada que estaba

[...] labrada con tan raro artificio que, abriendo las alas, casi parecía se quisiese lavar en las frescas aguas. Cerca de la corona de la fuente avía un pavón, una golondrina, una tórtola y una paloma hechas por Vulcano tan ingeniosamente que no pudieran quedar más perfetas de la mano de Dédalo, por cuya causa salía el agua de sus bocas con tal sonido que, imitando las voces de los pájaros vivos, les combidava a cantar en su compañía⁴⁵.

42 Para Philippe Morel, *Les grottes maniéristes en Italie au xvr^e siècle: théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula, 1998, p. 94, los *scherzi d'acqua* pueden entenderse mejor desde una perspectiva alquímica y psicoanalítica.

43 En *Opere*, ed. Alberto Bacchi, Bolonia: Romagnoli dell'Acqua, 1902-1907, vol. 3, p. 265. [En las grutas, incluso hacer venir un agua impetuosa para empapar a la gente por sorpresa con una gran reserva de agua que se derramará desde un muro, abriendo una catarata que recubra y casi moje en un instante a cada uno de la cabeza a los pies] (La traducción es mía).

44 Gabriel Velázquez de Castillo, *Libro primero de Clarián de Landanís*, ed. de Antonio Joaquín González Gonzalo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, p. 490.

45 Cristóbal Suárez de Figueroa, *La constante Amarilis*, ed. de María Asunción Satorre, disponible en línea en <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Amarilis/index.htm> (última consulta 15 de septiembre de 2012).

Si en el jardín visitado por Damón el espejismo auditivo está cifrado en unos pájaros de metal que imitan el canto de los pájaros, en la huerta de Celacunda los cortesanos invitados se recrean con la música, producto de órganos hidráulicos ensamblados en unas «muy hermosas fuentes, hechas por tal arte y maestría que cayendo el agua por unos pequeños caños y dando en unas ruedas de metal hazían un son muy dulce y acordado»⁴⁶. Si bien ninguna de las descripciones del jardín de Lastanosa, ni siquiera la encumbrada de 1639, menciona la presencia de órganos hidráulicos o de pajarillos de bronce que imitan el canto de las aves, sí que es importante señalar que la mayor parte de sus elementos decorativos juegan a confundir, a presentar una dualidad entre arte y naturaleza, a mostrar distintos grados de lo artificial y lo natural, como ocurría también en Aranjuez o en otros jardines literarios. Es claro, pues, que el jardín de los siglos XVI y XVII, liberado de su función utilitaria y hortícola que tanto pesó en la concepción medieval, se convierte en obra de arte y tematiza de una manera específica la relación entre Arte y Naturaleza que constituye uno de los problemas fundamentales de la estética del Manierismo y, de paso, se cubre de un manto de artificio que lleva al espectador al juego entre el ser y el parecer.

Asimismo, otros elementos compositivos del jardín apuntados tanto en la descripción de Uztarroz como en el manuscrito de 1639 reiteran el carácter extraordinario del jardín de Lastanosa. Uno de los cuartos del jardín tiene muestras por ejemplo de la utilización del arte topiario con las murtas podadas como pirámides, que, según el texto del 39, rodeaban en sus cuatro esquinas el jardín del lado izquierdo de la casa, mientras que el cenador, colocado en medio de cuatro jardines situados junto a la calle principal, tiene unas estatuas decorativas que exaltan la dialéctica entre la apariencia y la realidad. En efecto, el cenador está rodeado

[...] con cipreses en diferentes formas compuestos [...] Delante de cada ciprés hay un sátiro, una negra, un negro, y así todo el cenador rodeado. Estos están con fuentes en las manos llenas de diferentes frutas, todos son de barro cocido, estatura regular, naturalísimos, y las frutas tan propias que a muchos burlan⁴⁷.

Me interesa resaltar el engaño propiciado por la ilusión que raya en lo pictórico que producen las fuentes llenas de fruta, elaboradas con barro cocido, «tan propias que a muchos burlan». Al parecer, estaban tan bien hechas que la brecha entre la imagen artificial y la imagen natural tiende a desaparecer; en ese sentido, la dualidad entre naturaleza y arte engaña, provoca sorpresa, confunde en tanto el arte, en su imitación, semeja a la naturaleza, da ilusión de vida y hace posible que los espectadores asuman que lo visto es real y que, simultáneamente, se maravillen y se admiren. Se trata, por supuesto, de un punto esencial de la estética del Renacimiento, encuadrado en el marco teórico general de la mimesis que, como hemos visto, se extendió también a los jardines. Estos recintos vegetales, en efecto, hacían posible en muchos de sus elementos, concretamente los de las fuentes llenas de fruta, que la obra de arte tuviera la apariencia de lo natural. Así lo corrobora un último componente del jardín sobre el que quisiera llamar la atención. Se trata del escollo situado en el centro del estanque:

El círculo que se ve en el medio es una torre en esta forma: desde la lengua del agua sube ocho palmos hasta el suelo, adonde se sube por siete escalas, y ese piso está con un jardín, que aunque no es grande tiene lindos cuadritos de flores. Desde este piso mueven ocho pilares, suben veinte palmos hasta el arracadero de ocho arcos, guardando siempre la forma redonda. Están adornadas las pilastras de buenas molduras de piedra, y delante de ellas salen del agua otras ocho basas muy bien trabajadas, y suben tanto como el piso del jardín, y sobre cada una de ellas uno de los dichos jardineros, de figuras más que regulares porque se miran de alguna distancia. [...], Sobre

46 *Clarián de Landanís*, ed. cit., p. 435.

47 *Las tres cosas más singulares*, f. 156r.

los arcos suben algo los pilares para que la bien compuesta desigualdad forme arriba una especie de montañas, donde se ven casillas, valles, arboledas, ganados, pastores. Y los árboles que hay son unos cuyo fruto madura en el invierno, es colorado, algo más que nueces, se llaman madroños, conserva todo el año la hoja y es como la del laurel. Sube en todo 40 palmos, y subirán doce más cien chorros de agua que arroja hacia arriba con fuerza, y cae en el agua más de siete varas de la circunferencia de la torre. Las ocho estatuas echan a cuatro chorros cada una y todos hacia fuera, que es cierto está hermosísima cuando se da agua a los conductos, y más si hay gente en los barquillos y ven que sin nublado les llueve tanto⁴⁸.

La descripción del manuscrito del 39 nos adentra de nuevo en la cuestión primordial del arte que imita a la naturaleza y del jardín como escenario magnífico para ello, pues el escollo incluye, de un lado, en una primera planta un jardín que acoge unos falsos jardineros, de «figuras regulares» y, de otro, una segunda planta con la ilusión escultórica y arquitectural de un paisaje con montañas, valles y pastores. Se aúnan pues arte, naturaleza y admiración, una triada indispensable en la configuración del jardín del Renacimiento. No debe, por ello, sorprender que la dialéctica que se establece entre estos polos se replique también en el retrato que Uztarroz hace del escollo, probablemente mucho más cercano a la realidad histórica del jardín de Lastanosa que el texto encomiástico (más marcado por el deseo y la ficción) al que me he estado refiriendo. Resalta, sí, el hecho de que lo que debió construirse está en concordancia y armonía con los códigos arquitectónicos y escultóricos de la jardinería de la época:

En la mitad hay un edificio redondo, que formando ocho puertas y otros tantos pilares que sustentan unos arcos que rematan en lo alto con alguna desigualdad, se descubren algunos cerros y otros arcos. El adorno de esta obra es de piedra llamada tosca, de cristales de ladrillo dos veces cocido, corales blancos, piedras cuajadas del agua, villas, castillos, torres, ermitas, caserías de pastores, ganados, perros, viandantes y brutos, y todo junto parece una viva representación de las ruinas romanas, donde por su grandeza entre los estragos se ve un jardín, una casa y una viña, por que si se considera aquel grupo parece una gran montaña, donde se ven las cosas que se han referido. Si se atiende a los arcos, a lo arruinado de ellos, al verse unos sobre otros, en todo es muy semejante este escollo a lo que se ha dicho. Hermoseanlo flores, hierbas, arbolillos, y dale mucha belleza un montecillo cuya cumbre está siempre nevada, porque es de una piedra de agua helada que se sacó de la cueva de los Chaves, en los términos del lugar de Bastarás, que viene a estar debajo de otra cueva rarísima que llaman de Solencio. Formanse cuatro promontorios en esta montaña de otras tantas piedras extravagantísimas, sacadas de la admirable cueva de La Toba. El primero está en forma de ciprés, que parece nieve transparente, en cuyo contorno forja y dibuja la imaginación multitud de bosques, figuras raras. El segundo parece un mono asentado. El tercero, aunque con alguna desigualdad, es parecido a una columna salomónica. El cuarto parece el Faro de Mecina, que fue celebrado por una de las siete maravillas del mundo⁴⁹.

La fachada del artificio del estanque es por supuesto esencial y está asociada a la materialidad del objeto, es decir, a la materia prima utilizada para su elaboración. Si la piedra pómez, como señalaba a propósito de las grutas, fue cardinal para la construcción de estos elementos, para llevar al límite la dualidad entre naturaleza y arte, también eran necesarias otras piedras «extravagantísimas» –extraídas de cuevas como Solencio y Chávez, ambas situadas en inmediaciones de Bastarás (Huesca)–, espejos y cristales bien conocidos en la época, que otorgaban el aspecto naturalista y rústico tan del gusto de los artistas del Renacimiento y del primer Barroco quienes, siguiendo los planteamientos de Alberti, volvían los ojos a los usos de la Roma clásica y los aplicaban a las grutas, las fuentes y los peñascos artificiales. En todo

48 *Ibid.*, f. 159v-160r.

49 Juan Francisco Andrés de Uztarroz, *Descripción del palacio y los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa*, mss. cit., f. 50r-v, ed. del Proyecto Lastanosa, <http://www.lastanosa.com/contenido.php?gama=1&tipocontenido=30&tipo=5&elemento=78> (última consulta 4 de octubre de 2012).

caso, no es raro un escollo con esas particularidades y menos aún la simulación en este de unas ruinas romanas, cuya representación fue pensada en los siglos XVI y XVII como un homenaje a la herencia arquitectónica del mundo clásico. No obstante, la referencia al jardín y flores que hermean el conjunto, podría interpretarse, como lo ha querido ver Simmel, como un triunfo final de las fuerzas de la naturaleza⁵⁰. En España, es importante no olvidarlo, fuentes y peñascos con invenciones similares se fabricaron también en otros jardines como el cigarral de Buena Vista del Cardenal Quiroga, descrito por Baltasar de Medinilla, Valsaín, de la cual tenemos noticia gracias al padre Sigüenza, y que tenía, además, un efecto diluvio como el escollo lastanosino; y la Abadía, cuya extrañeza sorprendió tanto a Lope como a Bartolomé Villalta, que detalla con minucia que en el estanque había diez gigantes

[...] de más de veinte palmos de altura [...] llevaban sobre sus hombros un monte entero, en el cual se veían diversidades de piedras, conejos, venados, lagartos, culebras y otros géneros de sabandijas[...] Había una gigantona que con una saeta les hería, y ella misma era oprimida de un cupidillo. Tanta delicadeza había en ello, que el Pelegrino no se pudo persuadir a callar [...] Que os digo era cosa de admiración ver los gigantes y la montaña, y la mujer y el Cupido, todos echar brotando el agua en unos chorros delicados y tan altos como dos lanzas, tan delgados como hilos, que parecía cosa de encantamiento⁵¹.

El recorrido parcial por el jardín de Lastanosa que hemos hecho de la mano del manuscrito, falsificado o no, de 1639 –que tal vez puede ser leído como el proyecto ideado pero no construido finalmente con esas dimensiones y características y, sin lugar a dudas, como una muestra de las poéticas descriptivas del jardín–, nos corrobora, para concluir, hasta qué punto la estética del jardín del Renacimiento fue punto de encuentro entre el ingenio y la naturaleza en su búsqueda de convertirse en un espacio de lo excepcional, en un juego de espejos, de imitaciones y disimulos que condujera a sus paseantes a la emoción, al estupor y la reflexión. En efecto, tal como lo refleja el jardín de Huesca, el simulacro y el artificio formaron parte fundamental de la teoría y la praxis del jardín renacentista y se convirtieron en ejes axiales a partir de los cuales se estableció en ese recinto vegetal la dialéctica entre arte y naturaleza que permeó tanto la disposición de la naturaleza como de los elementos arquitectónicos produciendo muchas veces, como hemos visto en estas páginas, un extraordinario efecto de *trompe l'oeil* en sus pinturas murales, en sus grutas, en su ars topiaria y en sus fuentes.

50 Georg Simmel, «The Ruin», *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics*. New York, Harper and Row, 1965, p. 262-263. El tema se extendió ampliamente por la poesía de los siglos XVI y XVII y la bibliografía al respecto es abundantísima.

51 Bartolomé Villalta y Estaña, *El pelegrino curioso y grandezas de España* [h. 1575], Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886, vol. 2, p. 264-265.

BIBLIOGRAFÍA

—, *Genealogía de la Noble Casa de Lastanosa*, BNM, Mss. 22.609, f. 228-233.

—, *Las tres cosas más singulares que tiene la Casa de Lastanosa en este año de 1639*, BNM, Mss. 18.727-4.

ALBERTI, Leon Battista, *De re aedificatoria*, Madrid, Akal, 2007, 475 p.

AÑÓN FELIÚ, Carmen, «Jardines de reyes y nobles», in: Ana Luengo y Coro Millares (ed.), *Parámetros del jardín español. Naturaleza, paisaje, territorio*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, vol. 2., p. 37-53.

ARACIL, Alfredo, *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998, 405 p.

ARACIL, Alfredo, «Jardines y otros sueños», in: *La ilusión de la belleza. Una geografía de la estética*, Alicante-Madrid, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2001, p. 51-68.

BADIE, Marie-France, « Le Trompe-l'œil dans l'art baroque ». *Peinture et Philosophie*, Montpellier, Université Paul Valéry, disponible en <http://recherche.univ-montp3.fr/ea738/chercheurs/badie/trompe.pdf>.

BOSQUED LACAMBRA, Pilar, «Tipología y elementos del jardín de Lastanosa. Una hipótesis basada en las descripciones y dibujos existentes sobre los jardines», in: José E. Laplana (ed.), *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses-Diputación de Huesca, 2000, p. 129-148.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, «Realeza, aristocracia y mecenazgo. Del ejercicio del poder modo calamo», in: Aurora Egido y José Laplana (ed.), *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, Huesca-Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses-Institución Fernando el Católico, 2008, p. 69-88.

BRUNON, Hervé, «Les mouvements de l'âme : émotions et poétique du jardin maniériste», in: Carmen Añón (dir.), Felipe II. El rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI, Madrid, Sociedades Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 103-136.

BRUNON, Hervé, «Ars naturas, ou l'immanence du principe: l'automate et la poétique de l'illusion au xv^e siècle», in: Jan Pieper (dir.), *Das château de Maulnes und der Manierismus in Frankreich. Beiträge des Symposions am Lehrstuhl für Baugeschichte Denkmalpflege der RWTH Aachen*, 3-5 Mai 2001, Munich-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006, p. 275-304.

BRUNON, Hervé, *Pratolino: art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle*, disponible en línea http://hal.inria.fr/docs/00/34/93/46/PDF/Brunon_Pratolino.pdf (última consulta 13 de septiembre de 2012).

CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*, Amberes, Martín Nuncio, 1552, 36 p.

CARO, Rodrigo, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, Sevilla, Andrés Grandez, 1634, f. 57r.

CHASTEL, André. *La Grottesque. Essai sur l'«ornement sans nom»*, Paris, Le Promeneur, 1988, 94 p.

COSTER, Adolphe, «Une description inédite de la demeure de Don Vincencio Juan de Lastanosa», *Revue Hispanique*, 1912, n° XXVI, p. 566-610.

DA VINCI, Leonardo, *Cuaderno de notas*, Madrid, Busma, 1982, 276 p.

FONTANA CALVO, Celia, «En torno a la cronología y los elementos del Jardín de Lastanosa», *Argensola*, 2005, n° 115, p. 167-185.

GARCÉS MANAU, Carlos, «Vincencio Juan de Lastanosa: una biografía», in: *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007, p. 25-41.

GARCÉS MANAU, «Juan Judas Lastanosa (1691-1764): tras las huellas del falsificador», *Argensola*, 2007, n° 117, p. 81-136.

GIL ENCABO, Fermín, «La ficción “telamoniana” de Pellicer en torno a Lastanosa», *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster, 20-24 de julio de 1999), Fráncfort/Madrid, 2001, p. 623-634.

LASTANOSA, Pedro Juan de, *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas*, BNM, Mss. 3372.

LUENGO AÑÓN, Ana, *Aranjuez. La construcción de un paisaje. Utopía y realidad*, Madrid, CSIC-Editorial Doce Calles, 2008, 496 p.

LUENGO, Ana y MILLARES, Coro, «El Real Sitio de Aranjuez», in: Carmen Añón y José Luis Sancho (ed.), *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 460-495.

MARTÍN FIDALGO, Ana, «Sevilla: los Reales Alcázares», in: Carmen Añón y José Luis Sancho (ed.), *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 332-360.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, «Obras... que hazer para entretenerse. La arquitectura en la cultura nobiliario-cortesana del Siglo de Oro: a propósito del Marqués de Velada y Francisco de Mora», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del arte*, 2003, n° XV, p. 59-77.

MEDINILLA, Baltasar Elisio de, *Descripción de Buenavista*, BNM, Mss 3954.

MONTAIGNE, Michel, *Journal de voyage en Italie*, Paris, Le livre de poche, 1992, 522 p.

MOREL, Philippe, *Les grottes maniéristes en Italie au xvr^e siècle: théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula, 1998, 143 p.

MORTE, Carmen, «El jardín de Lastanosa en Huesca: Elíseo de la Primavera», Javier Maderuelo (ed.), *El jardín como arte. Arte y Naturaleza*, Huesca, Diputación de Huesca, 1996, p. 113-161.

NAVAL MAS, Antonio, «El jardín de Lastanosa en Huesca», *Boletín del Museo Camón Aznar*, 2008, n° 102, p. 431-451.

NAVASCUÉS, Pedro, ARIZA, Ma. del Carmen y TEJERO, Beatriz, «La Casa de Campo», in: Carmen Añón y José Luis Sancho (ed.), *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 420-439.

PÉREZ DE MESA, Diego, *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1595, 334 p.

PEYRON, Jean François, *Nouveau voyage en Espagne fait en 1777 et 1778*, Londres, P. Elmsly, 1782, 2 vols.

PONZ, Antonio, *Viage de España* (1777), Madrid, Joaquín Ibarra, 1784, vol. VIII, 246 p.

PUPPI, Lionello, «Nature, artifice et illusion. Thèmes et problèmes du jardin italien au xvi^e siècle», in : M. Mosser y G. Teyssot (dir.), *L'histoire des jardins*, Paris, Flammarion, 1991, p. 43-54.

RABANAL YUS, Aurora, «Los jardines de Vicencio Juan de Lastanosa», in: Vicencio Juan de Lastanosa (1607- 1681), *La pasión de saber*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007, p. 69-77.

RODRÍGUEZ ROMERO, Eva, «Jardines de papel: la teoría y la tratadística del jardín en España durante el siglo XIX », *Asclepio*, 1999, n° LI, 1, p. 129-158.

SIMMEL, Georg, «The Ruin», in: Kurt H. Wolff, *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics*, New York, Harper and Row, 1965, p. 259-266.

SODERINI, Giovanvettorio, *Tratado de la cultura de los huertos y los jardines*, in: *Opere*, ed. de Alberto Bacchi, Bolonia, Romagnoli dell'Acqua, 1902-1907, 4 vols.

SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *La constante Amarilis* (1609), ed. de María Asunción Satorre, disponible en línea en <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Amarilis/index.htm> (última consulta 15 de septiembre de 2012).

TITO ROJO, José, «Característica de los jardines andalusíes», in: José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, Granada, Universidad de Granada, 2011, p. 19- 66.

TOLOMEI, Claudio, *Delle lettere di M. Claudio Tolomei. Libri sette, con una breve dichiarazione in fine di tutto l'ordine de l'ortografia di questa opera*, Venezia, Gabriel Gioliti de Ferrari, 1547, 592 p.

UZTARROZ, Juan Francisco Andrés, *Descripción de las antigüedades i jardines de don Vicencio Iuan de Lastanosa, hijo y ciudadao de Huesca, ciudad en el reino de Aragón*, Zaragoza,

Diego Dormer, 1647, 16 p.

UZZARROZ, Juan Francisco Andrés, *Descripción del palacio y los jardines de Vincencio Juan de Lastanosa*, manuscrito, hacia 1650, f. 48r.-51v., 56 p.

VEGA, Lope de (h. 1592), «Descripción de La Abadía, jardín del Duque de Alba», in: *Colección escogida de obras no dramáticas*, Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, 1856.

VELÁZQUEZ DE CASTILLO, Gabriel (1518), *Libro primero de Clarián de Landanís*, ed. de Antonio Joaquín González Gonzalo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, 501 p.

VIERI, Francesco, *Discorsi delle maravigliose opere di Pratolino, o d'Amore*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1586.

VILLALTA Y ESTAÑA, Bartolomé, *El pelegrino curioso y grandezas de España* (h. 1575), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886, 2 vol, p. 264-265.

La négation du déguisement : refus du *cadre* et fin de l'idéalisme dans l'œuvre de Frida Kahlo, Antonio Berni et Claudio Bravo

La negación del disfraz: rechazo del marco y final del idealismo en la obra de Frida Kahlo, Antonio Berni et Claudio Bravo

Juan Carlos BAEZA SOTO

Université de Reims Champagne-Ardenne - CIRLEP 4299

Cet article a pour finalité d'interroger la place du cadre physique et matériel d'un tableau dans notre perception de la peinture et de sa participation dans la réflexion sur le trompe-l'œil. Il se propose de comprendre le processus par lequel les œuvres analysées permettent d'instaurer le phénomène pictural comme reflet des angoisses face à l'Histoire et comment le cadre participe à l'interrogation des limites de l'image et les rapports de ces limites avec le monde réel et sa représentation.

Mots clés : Kahlo, Berni, Bravo, cadre, peinture, Histoire

Domaine : Peinture, xx^e siècle, Mexique, Argentine, Chili

Este trabajo tiene como meta interrogar el lugar que ocupa el marco físico y material de un cuadro en nuestra percepción de la pintura y de su participación en la reflexión sobre el trampantojo. Se propone entender el proceso por el cual las obras analizadas permiten establecer el fenómeno pictórico como reflejo de las inquietudes frente a la Historia y cómo el marco participa en la interrogación sobre los límites de la imagen y sobre las relaciones que éstos mantienen con el mundo real y su representación.

Palabras clave : Kahlo, Berni, Bravo, marco, pintura



Introduction

Toutes recherches sur l'Art et la Poésie tendent à rendre nécessaire ce qui a l'arbitraire pour essence.

Paul Valéry¹

La représentation se *re-présente* elle-même, que ce soit dans la Renaissance triomphante à travers la perspective, dans la peinture baroque par l'intermédiaire de jeux de perspective, d'ombres et de lumières, de vrais-faux rideaux qui cachent et dévoilent l'objet de la représentation ou des anamorphoses qui, pour dominer le regard du spectateur, embrassent le monde afin de mieux faire déchoir l'expression de l'intellect et de la vérité au bénéfice des seuls sens ludiques. Mais il est vrai que les artistes ont compris très vite le profit qu'ils pouvaient tirer des jeux du pur regard puisque, dans le cas du tableau des *Ambassadeurs* d'Holbein, par exemple : « la simple rotation à 90 degrés suffit à dissiper la représentation. La vérité de celle-ci est la mort. Accomplir cette rotation est donc un acte ontologique qui inverse le rapport du visible et de l'invisible, du signifiant et du représenté »².

Ainsi, le trompe-l'œil peut prendre une valeur métaphysique et ontologique qu'explorent Frida Kahlo (Coyoacán, 1907–Coyoacán, 1954) en peignant le cadre de rouge dans *Unos cuantos piquetitos* pour signifier le sang de la violence réelle, Antonio Berni (Rosario, 1905 – Buenos Aires, 1981) en intégrant à ses œuvres les déchets de la société de consommation, et Claudio Bravo (Valparaíso, 1936–Taroudant, Maroc, 2011) en poussant à l'extrême l'harmonie mimétique. Car, issus de l'avant-garde, ces artistes du xx^e siècle traduisent, en peintres sociaux ou engagés, l'inversion que doit accomplir le regard pour éventer le secret de la représentation et instaurer, dans le refus du cadre/limite, dans l'acceptation du tout réel – quitte à ce que l'art relève du simple *beau désordre* (Boileau)³ – ou dans la pure connaissance des plaisirs des yeux, la double transparence de la représentation qui interroge le signe de la représentation, ainsi que le transfert univoque d'un plaisir primitif qui souhaiterait voir dans l'art le reflet de la *mimèsis* idéale de Platon. Car, dans une perspective naïve de l'œuvre d'art, « la représentation comme *mimèsis* ne s'effectue que par cette (dé)négation. Elle ne se constitue que de dénier le sujet théorique qui la produit »⁴.

Or, Frida Kahlo, Antonio Berni et Claudio Bravo mettent en crise l'embellissement positiviste de la représentation, puisqu'ils savent, après pléthore de révolutions avortées ou de prétentions populistes de dictateurs autoproclamés, que se vouer au bonheur remplacerait anachroniquement le sujet comme point de vue absolu, tandis que l'Histoire n'a eu de cesse, en Amérique latine, de démettre le spectateur/citoyen de sa propre prétention à être un pur regard, et cela, quand bien même des présidents populistes ou des révolutionnaires institutionnels les ont invités aux urnes.

En revanche, par des moyens différents (le cri de la peinture, pour Kahlo ; la tridimensionnalité du collage, chez Berni ; et le pur plaisir du regard qui aboutit à une overdose des sens, dans le cas de Claudio Bravo), ces trois artistes exhortent le spectateur à ne plus participer au projet d'objectivité de la peinture traditionnelle, dont le but se résume à vouloir restituer le réel au

1 Paul Valéry, « Mauvaises pensées », *Œuvres*, T. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 893.

2 Jean-François Lyotard, *Discours/figure*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 377.

3 Nicolas Boileau dans son *Art poétique* (1674) écrit à propos de l'ode qu'« un beau désordre est un effet de l'art », Chant II, 72.

4 Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994, p. 305.

profit d'un simulacre. En effet, dans la culture occidentale qui rationalise le beau, le spectateur a tendance à chosifier ses convictions et cela lui évite de s'interroger sur une connaissance fondée depuis Platon sur la réminiscence qui ne coïncide pas sans mal avec la réalité empirique. Ainsi, à l'opposé de Platon qui, en idéalisant le passé, dénigre le présent, nous avons appris avec Descartes que pour façonner des images nous devons construire et reconstruire notre mémoire à la lumière du présent quitte à inventer un passé simulacre ou littéraire qui sert de faire-valoir à la conscience qui construit des images. C'est pourquoi, la phénoménologie nous a appris à nous méfier des fausses reconnaissances puisque selon Bergson dans *L'énergie spirituelle* l'homme, pour appréhender la réalité du monde et ensuite se le représenter, est obligé de produire deux images identiques dont l'une est la reproduction de l'autre. Ensuite, en frappant l'une des deux images du sceau du passé, il la mémorise pour pouvoir ensuite re-connaître l'autre image comme présente. D'où le labyrinthe infini de simulacres ou même d'anamorphoses auquel se soumet l'esprit car pour créer la forme des images l'entendement sait que l'homme ne peut rien penser ou voir dans la tautologie.

En outre, dans un siècle dominé par les images de propagande, il est d'autant plus important de critiquer le dispositif représentatif que l'imitation en trompe-l'œil est incapable désormais de simplement éroder l'illusion au bénéfice de la seule reconnaissance. Dans ce cas, il nous semble que la proposition de Pierre Charpentrat selon laquelle : « à l'image transparente, allusive, qu'attend l'amateur d'art, le trompe-l'œil tend à substituer l'intraitable opacité d'une Présence »⁵ n'est plus opératoire.

En effet, le simulacre ne cesse d'interroger un jeu dont on accepte les règles, quitte à ce qu'ensuite on les viole. Mais que peut-on faire lorsque, dans un continent rongé par la propagande politique et la violence du réel, toutes les écritures ou formes de discours s'invalident dans la stupéfaction de l'instant ? La vitesse des événements surpasse l'effet de présence, c'est pourquoi Frida Kahlo, Antonio Berni et Claudio Bravo refusent l'acte de complétude que peut représenter le cadre du tableau dans sa recherche d'un effet de soulignement, d'emphase ou d'exception. Dans ce cas, le refus du trompe-l'œil, que peut aussi provoquer le simple accrochage d'une œuvre sur les murs d'un musée (tant il est vrai que l'époque contemporaine encense davantage le marché de l'art que l'œuvre elle-même), révèle de la part des artistes cités une réappropriation de la perception du monde, puisque leurs œuvres recadrent la relation de l'art avec le réel, de manière à faire vaciller les images représentées sur la toile, les pousser hors du cadre pour que, à la place des honneurs des cimaises, elles glissent hors des fenêtres.

Frida Kahlo et le trompe-l'œil de la peinture

• Le cadre de l'autoportrait

Dans le cas de la peintre mexicaine, cette interrogation commence immédiatement par la sur-présence de sa personne. Nous connaissons la valeur ontologique et mémorielle de l'autoportrait chez Frida Kahlo, au point qu'elle a réussi à rendre indépendant son visage du reste de son corps meurtri, instaurant de la sorte une distance à l'égard de la peinture de son époque, dominée par le muralisme, l'Histoire et l'idéologie, issus tous de l'idéalisation de la révolution mexicaine, au point que José Clemente Orozco, conscient du carnaval des images révolutionnaires de Diego Rivera, par exemple, soulignait qu'il « s'inspir[ait] de la représentation RÉELLE OU INTÉGRALE des corps et de leurs rapports » et que « le nationalisme ne doit pas être un costume de théâtre ni ces chansons populaires au mérite plus que douteux, mais notre

5 Pierre Charpentrat, « Le trompe-l'œil », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 4, automne 1971, p. 162.

tribut à la civilisation humaine »⁶. Préférant elle aussi l'humanité prométhéenne condamnée à supporter son infini et sa transcendance clouée, Kahlo échappe à l'emphase expressionniste de la peinture murale et dresse, dans ses autoportraits, le silence des corps comme signe de sa réflexion à l'égard du monde. Réflexion activée, en outre, dans les termes, puisque ce n'est que dans les années 50 que la critique a remplacé l'appellation traditionnelle de « portrait de l'artiste » par celle usitée désormais d'« autoportrait »⁷.

Le caractère réflexif de l'autoportrait recadre justement le rapport de l'artiste à son métier, puisqu'elle n'a pas vocation à portraiturer des commanditaires. L'élaboration de sa peinture jouant avec son propre destin et l'aspect sériel de son image la poussent à remettre en cause l'aspect tautologique d'une image mimétique, de sorte que l'analyse sujette à l'autoanalyse psychologique l'oblige également à se détourner du portrait comme origine de la peinture puisque, en se représentant de manière frontale, Frida Kahlo refuse l'image de la fille du potier de Corinthe qui, amoureuse – selon la légende – d'un jeune homme partant pour l'étranger, inaugura la peinture en entourant d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur⁸.

L'ombre vient alors légitimer la peinture de l'absent, à l'instar de Frida Kahlo, qui légitime face au spectateur la vie qui l'anime au-delà du cadre de son invalidité. Dans l'art de l'autoportrait, Kahlo active la délinéation de son visage et de son moi intime et donne ainsi accès à la matérialité de son corps absent parce que accidenté. Le trompe-l'œil kahlien travaille par conséquent l'absence et le retrait du corps pour transmuter la représentation d'un personnage en figure. En effet, la série de ses autoportraits, tout d'abord, désoriente par le nombre d'images dites ressemblantes, et en cela l'autoportrait dénonce l'impossibilité de quelque individualité que ce soit. Pensons dans ce cas aux représentations surréalistes de Magritte qui nomme autrement qu'à l'évidence des représentations pourtant ressemblantes. Aussi, toujours à l'image des surréalistes, Kahlo, grâce à l'autoportrait, a tendance à survaloriser le style académique, figuratif et illustratif, pour pouvoir jouer de façon optimale avec le référent, sa liberté ainsi que celle de la représentation. C'est la raison pour laquelle elle représente autant son corps meurtri, car ce dernier est l'avatar constant du jeu des apparences : son identité corporelle se prête à des mutations et cela lui permet de dénoncer le regard figé des spectateurs qui a du mal à accorder le changement d'apparence à la personne. Enfin, Kahlo trompe le regard naïf car elle sait, à cause de sa maladie et des opérations corporelles subies, qu'aucun lien de nécessité ontologique ne lie son portrait à son référent. D'où sa revendication de distinguer l'individu de la personne censée l'incarner.

Elle invite à transformer l'image en une âme fluide et « toujours en apprentissage et en épreuve », selon l'expression de Michel de Montaigne⁹. D'où le besoin humoristique de l'artiste mexicaine

6 José Clemente Orozco, cité par Luis Cardoza y Aragón dans le « Portrait de José Clemente Orozco », Catalogue de l'exposition *Orozco*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (8 février au 13 mai 1979), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1979, p. 14. C'est l'artiste qui souligne.

7 Voir Pascale Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, Paris, L'insolite, 2006, p. 11.

8 Plin l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, XLIII, § 151, traduction de J. M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 101.

9 Michel de Montaigne, *Essais*, Livre III, Chap. II, « Du repentir », édition d'A. Thibaudet et M. Rat, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 364 : « Je ne peins pas l'être. Je peins le passage : non un passage d'âge en autre, ou, comme dit le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure. Je pourrai tantôt changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrôle de divers et muables accidents et d'imaginations irrésolues et, quand il y échoit, contraires ; soit que je sois autre moi-même, soit que je saisisse les sujets par autres circonstances et considérations. Tant y a que je me contredis bien à l'aventure, mais la vérité, comme disait Demade, je ne

de se représenter avec moustache et sourcils joints, bien fournis, afin de transmuier le silence des images en symboles de force, virilité et liberté des oiseaux. On constate alors que Kahlo tente de transformer l'autoportrait en tableau allégorique, perturbant ainsi l'effort de classification du regard machinal. Car l'allégorie, depuis l'image de la caverne platonicienne, montre le besoin d'une mise à distance qui semble s'opposer à la fusion et à la création du trompe-l'œil. Mais dans cette mise à distance même entre l'extérieur et l'intérieur, Platon révélait le besoin pour l'intelligence d'être nourrie par une autorité extérieure (dans son cas, l'image du soleil) et il montrait que l'homme est toujours dans l'obligation de rendre compte de l'être dans le cadre plus réduit de la « forme » allégorique tant il apparaît que l'homme ne peut rien sans le secours des figures littéraires. Le recours à l'allégorie, dans le cas de Kahlo, obéit à la nécessité de rechercher la valeur générale dans ses manifestations les plus particulières, autrement le monde serait plat ou incompréhensible. Dans ce jeu de dupes supplémentaire, l'artiste mexicaine reconnaît, à l'instar des philosophes, que l'on ne peut accorder au lecteur ou au spectateur qu'une confiance borgne. Seuls les discours absolus peuvent abuser de notre crédulité. À Kahlo de défendre dans la mise à distance humoristique le besoin de croire en une vérité qui sauve en sachant que nous croyons à des vérités comme à des choses sans comprendre la plupart du temps que le sens provient des signes mais qu'il n'est pas le signe même.

Par conséquent, elle obtient de ses images une fusion entre individu et artiste, entre témoignage de la psyché intime et celui d'une femme d'artiste. L'utilisation kahlienne du trompe-l'œil est à ce moment-là un comble de la représentation, puisque ce dernier :

[...] – 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'emballlement du dispositif, comme si la représentation fonctionnait en ce point à trop forte puissance¹⁰.

Il n'est guère surprenant que Frida Kahlo joue alors avec le cadre matériel de ses tableaux, comme c'est le cas dans *Unos cuantos piquetitos* de 1935 (collection Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México), puisque elle superpose son âme d'artiste à l'ordre violent du monde. En couvrant le cadre de peinture rouge pour interroger l'ordre du paraître, elle légitime son message, et en intégrant le réel dans son tableau par le choix d'un accident domestique réel, elle met à mal la théâtralité de la représentation tout en invalidant le dispositif pictural face au réel : en effet, la peinture de l'artiste mexicaine s'automutile, d'abord, de sa propre part de trompe-l'œil, puisqu'elle refuse les privilèges que la peinture s'est octroyés depuis la renaissance avec le plaisir du beau et de l'idéal classique dans le sens où dans le trompe l'œil le visible est porté à un tel degré d'incandescence qu'il ne laisse place à aucun invisible et place la représentation au niveau de l'idole. Ensuite, Kahlo rejette le plaisir purement intellectuel que les artistes ont alimenté en valorisant les processus de la peinture confrontée à elle-même dans l'art pour l'art ou dans les avatars de l'œuvre duchampienne. Ainsi, en accordant à son travail une réelle présence – selon l'expression de Georges Steiner – elle s'éloigne définitivement d'une expression artistique qui

la contredis point. Si mon âme pouvait prendre pied, je ne m'essayerais pas, je me résoudrais ; elle est toujours en apprentissage et en épreuve », référence citée en partie par Victor I. Stoichita, « *Pintar el paso del tiempo* ». *Autorretrato y autobiografía en la obra de Rembrandt* », *Cómo saborear un cuadro*, Madrid, Cátedra, coll. « Ensayos Arte », 2009, p. 240-241.

10 Louis Marin, « Le trompe-l'œil, un comble de la peinture » dans : Raymond Court, André Beetschen, Jean Guillaumin, Louis Marin, JeanLuc Graber, Jacques Hochmann, René Kaës, Paul Fustier, Bernard Cadoux et Jean-Jacques Ritz, *L'effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Dunod, 1988, p. 88.

dans les années 40 et 50 en particulier a fini par absorber le spectateur dans l'unité hypnotique de l'art « abstrait » puis « conceptuel ».

Dans ce cas, en acceptant de transposer le réel et en interrogeant la place de la mutation de ce réel en artifice, grâce à l'utilisation du cadre, donc de la limite, Kahlo tache l'art de la sublimation et du trompe-l'œil, qui ont eu tendance à restaurer et réparer le « bon objet » artistique et culturel, mis en pièces ici par les pulsions destructrices du mari alcoolique. La réalité offre le corps d'une femme nue et assassinée, tandis que la tradition de la belle œuvre, en indiquant un espace nouveau signé par le cadre immaculé, n'a eu de cesse de transformer le corps féminin sacrifié en un espace de désir sublimé. Kahlo réussit peut-être même à dépasser le sens informatif de l'arme du crime – le couteau – en lui octroyant une dimension allégorique ou inter-iconique : en effet, sa peinture sauvage et objective lui permet de surcroît de ressembler, dans sa touche et sa véhémence, à celle d'un Paul Cézanne lorsque, devant l'une de ses toiles, un membre du Jury du Salon de 1866 s'était écrié que « c'était peint non seulement avec un couteau, mais encore au pistolet »¹¹.

La violence du geste pictural rejoint la violence domestique et, dans cette perspective, la dangerosité masculine symbolisée par la pointe aiguisée du couteau criminel est accentuée non seulement par les angles de la chambre et du lit, mais aussi par les angles extérieurs du cadre maculé de vérité, de sang et d'un espace ouvert. Et, dans ce cas, le sang en trompe-l'œil définit la violence faite aux femmes comme une vérité générale qui s'oppose à la conception classique de l'art proposée par Georg Simmel à partir justement de ses réflexions sur le cadre :

L'essence de l'œuvre d'art est au contraire d'être un tout pour elle-même, qui se passe de toute relation à un dehors et renoue en son centre chacun des fils qu'elle a déroulés. En étant ce qui ne peut être par ailleurs que l'âme, ou bien le monde dans sa totalité – à savoir une unité faite de particularités –, l'œuvre d'art, comme un monde pour soi, s'isole de tout ce que lui est extérieur¹².

Le cadre maculé fait sortir l'œuvre de son « être-pour-soi »¹³ et offre des brèches par lesquelles « le tableau pourrait s'écouler dans le monde, comme c'est le cas par exemple lorsque le contenu du tableau se prolonge dans le cadre, une aberration heureusement assez rare qui nie l'être-pour-soi de l'œuvre d'art et par conséquent le sens même du cadre »¹⁴. En revanche, Frida Kahlo s'affranchit des « milieux du bon goût »¹⁵ et ose détruire la limite théâtrale du cadre : la scène représentée est un meurtre, et non l'illusion d'une réalité contradictoire et homogène que l'on appellerait art.

• Le miroir brisé de l'histoire

C'est pourquoi elle ne cessa de reprendre ce tableau qui, par la voie symboliste et biographique, représenterait l'angoisse de l'artiste en tant que femme trahie par son mari, Diego Rivera, avec Cristina, sa propre sœur¹⁶. On constate alors que Frida Kahlo, soucieuse de conserver la part de

11 Cité par Lionello Venturi, *Cézanne*, Genève, Skira, 1978, p. 12. Repris par Eric Michaud, *La fin du salut par l'image*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 184.

12 Georg Simmel, *Le cadre et autres essais*, Paris, Le Promeneur, 2003, p. 29.

13 *Ibid.*, p. 31.

14 *Ibid.*, p. 32.

15 *Ibid.*, p. 34.

16 Voir Hayden Herrera, « Quelques petites coupures », dans Hayden Herrera, *Frida. Biographie de Frida Kahlo* (1983), Paris, Le Livre de poche, 1996, p. 251-267.

vérité dans un carnaval de tromperies domestiques, interroge la part du faux dans sa réalité la plus proche, qui est son intimité. Consciente de la part du trompe-l'œil dans la vie elle-même, puisque la souffrance personnelle rejoint ironiquement l'onomastique chrétienne du nom de sa sœur, la peintre mexicaine semble néanmoins toujours respecter sa formation d'artiste rompue à la littérature et à la philosophie, aux livres de sciences et de médecine. Consciente aussi de la fétichisation des images liées à sa souffrance, ses tableaux entretiennent un lien étroit avec la beauté froide de Botticelli et Bronzino, mais aussi avec la tradition nordique de Cranach, Brueghel et le pathétisme de Grünewald. C'est pourquoi, de manière paradoxale, ses jeux intimes avec le trompe-l'œil se nourrissent de l'approche allemande du monde, à la fois clinique et empirique, puisque « fondée sur un rationalisme marqué d'expérimentation scientifique que l'on retrouve dans les inquiétants éléments de botanique, [et] les visions de microscope qui apparaissent dans plusieurs de ses peintures »¹⁷.

Cependant, « on oublie que ce tableau portait le titre, à l'origine, de *Apasionadamente enamorados*, titre qui modifie la dénonciation féministe et fait reposer le meurtre sur l'amour fou, que les surréalistes considéraient comme un univers mythique qui permet aux individus d'échapper aux codes et à la maîtrise »¹⁸. Mais, pour insister sur la valeur ontologique que Kahlo accordait à sa peinture, nous devons remarquer que lorsque l'on observe une photo de 1948 déposée à l'Archive Films and Photos de New York¹⁹, on constate que le tableau, peint et signé en 1935, n'est toujours pas achevé, puisqu'il ne comporte pas encore les taches de sang sur le cadre. À l'origine, la femme représentée était complètement nue. Kahlo lui ajouta une chaussure sur le pied droit, qui chez elle était si vulnérable à cause de la polio. Au cours du temps, Frida Kahlo fit changer le cadre originel, qui était fait de miroirs, pour un cadre en bois qu'elle macula de sang ; elle modifia aussi les cheveux courts de la victime, tels qu'elle les portait lorsque Rivera la trompa avec sa sœur. Mais, surtout, elle ne cessa de porter des coups de couteau sur le cadre, comme le montre la photographie de 1948, pour souligner que, en dépit de Hegel, des Romantiques et de l'historisme du XIX^e siècle, l'« absolu » historique était relativisé ; et tandis que l'artiste était condamnée à vivre dans la cage des illusions artistiques face à la maladie de la mort, la femme mexicaine quant à elle devait subir la réalité du couteau et du machisme puisque Kahlo a volontairement peint le tableau sur du métal. C'est pour cette raison, sans doute, comme nous le constatons sur la photographie, qu'elle apposa également sur le cadre une cage d'oiseau réelle et tridimensionnelle pour insister sur la valeur concrète des souffrances subies.

L'histoire de cette peinture est un arrachement hors de l'histoire, mais, par le geste, le repentir et la retouche du couteau, elle rappelle – après les affres historiques de 1945 – que l'art est aussi un arrachement à l'illusion historique²⁰, puisque :

[...] esta obra nace, efectivamente, de un reportaje periodístico de nota roja de la época. Para el óleo, Frida sacó de contexto las figuras y dejó hablar a la imagen por sí sola. El dramatismo intenso de la obra se pierde en el hecho de que, a manera de sarcasmo, Kahlo picó y salpicó el marco de la

17 Luis Martín Lozano, « Frida Kahlo ou la volonté d'être peintre », Catalogue de l'exposition *Diego Rivera. Frida Kahlo*, Fondation Pierre Gianadda de Martigny (Suisse) (24 janvier au 1^{er} juin 1998), Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1998, p. 162-163.

18 Juan Carlos Baeza Soto, « Oniromanciennes de la vie : la mort et l'imagination dans l'art mexicain », *Savoirs en Prisme du CIRLEP*, Université de Reims, n° 1, p. 30. Article consulté sur http://www.univ-reims.fr/gallery_files/site/1/1697/3184/9681/30077/35233.pdf le 09 septembre 2012.

19 Nous avons découvert cette photographie d'un photographe inconnu dans l'ouvrage *Frida Kahlo. Confidences* de Salomon Grimberg, Paris, Chêne, 2008, p. 100.

20 Voir Jean-Louis Vieillard-Baron, *L'illusion historique*, Paris, Berg International, 1981.

*pintura, como si fuera un espejo que se encuentra en la habitación, y los espectadores fueran testigos de los hechos. Todos vimos al culposo cometer el homicidio; por lo tanto, todos somos cómplices*²¹.

Tel est le sens que nous donnons également au tableau intitulé *El suicidio de Dorothy Hale* de 1938/1939 (Phoenix Art Museum, U.S.A.)²², où la peintre réutilise le cadre pour signifier que, dans un monde meurtri par la mort de Dieu, l'œuvre se doit d'oublier le siècle historien pour privilégier plusieurs temps. La forme saccadée, utilisée pour faire tomber la victime, rend compte de la difficulté contemporaine et illusoire de postuler une continuité chronologique. Les nuages volatils et le sang peints sur le cadre relativisent l'illusion mimétique, tout en insistant sur le recul de l'histoire et sur le sens extra-historique et intemporel de la peinture. En ce sens, les œuvres de Frida Kahlo rejoignent l'idée de Malraux, selon laquelle l'histoire n'est plus que la « Monnaie de l'absolu », et c'est aussi peut-être pour cette raison que le destin brisé de Dorothy Hale ressemble à la matière utilisée par Kahlo pour y imprimer la vie de la riche « fille à papa » : la masonite, en effet, est un simple panneau de fibres de bois compressé. Matériau bon marché comme la vie d'une suicidée.

C'est en ce sens que Frida Kahlo continue de violer le contrat des apparences et brise concrètement le miroir : dans *Autoportrait en Tihuana* ou *Diego dans mes pensées* ou *En pensant à Diego* de 1943 (Mexique, collection Natasha Gelman), elle revendique l'héritage amoureux, psychologique et artistique qu'elle doit à son histoire intime. Mais, loin de figer son temps intime, elle brise la vitre de l'image par le biais de la symbolique des racines rampantes entremêlées au fil de dentelle qui se croisent et se posent sur ces racines : la nature plus efficace et meurtrière que l'Histoire sort du cadre de l'image et de la *mimèsis*. Ces racines plurielles accentuent ce hors temps contemporain et se conjuguent pourtant à la liste classique des dispositifs du trompe-l'œil : portes sur les volets extérieurs du *Retable de l'agneau mystique* (1432) de Hubert et Jan Van Eyck, niches de Juan Sánchez Cotán dans *Coing, chou, melon et concombre* (1602), portes et cadres dans *Le réveil de Jan Steen* ou dans *Vue sur trois chambres en enfilade* (1658) de Samuel Van Hoogstraten sont tous convoqués pour interroger les limites de l'image, puisque « la reproduction d'ouvertures réelles en peinture peut être interprétée comme une confession autobiographique de l'image, confession qu'il faut lire à son juste niveau, à savoir le niveau métaphorique »²³.

Dans cette perspective, l'autoportrait amoureux de Frida Kahlo pensant à Diego Rivera se redéfinit dans l'histoire de l'art, puisque l'image brisée de l'histoire et de la peinture elle-même rejoint la réflexion sur l'image entamée au XVIII^e siècle par Étienne Moulineuf (1715/20-1789) dans *Le Bénédictin* et reprise au XX^e par René Magritte dans *La condition humaine* (1933) ou dans *La clé des champs* (1939). Enfin, le choix d'un cadre aux lignes ondulantes révèle, de la part des collectionneurs, que dans *Autoportrait en Tihuana* l'artiste a bel et bien privilégié la destruction d'un visible coutumier. Ici, Kahlo rejoint la thématique classique de la différence représentative, chère à Bartolomé Esteban Murillo dans son *Autoportrait*²⁴ de 1672 de la National Gallery à Londres : l'image met en scène une pluralité d'objets et de répliques seulement représentées. Dans leur juxtaposition, les deux peintres obtiennent une confrontation exploratoire, dont le

21 Juan Rafael Coronel Rivera, « Frida Kahlo: la selva de sus vestidos, los judas de sus venas », dans J. R. Coronel Rivera, Américo Sánchez et Nadia Ugarte Gómez, *Frida Kahlo*, Mexique, Instituto Nacional de Bellas Artes et Editorial RM, 2006, p. 110-114.

22 Pour une étude approfondie de ce tableau, voir Helga Prignitz-Poda, *Frida Kahlo. The painter and his work*, Munich, Schirmer/Mosel, 2010, p. 136.

23 Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999, p. 87.

24 Pour une étude approfondie du tableau de Murillo, voir Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Chap VIII, « Images du peintre/Images du peindre », *op. cit.*, p. 265-351.

souhait serait une image totale qui s'abîme dans l'impossible représentatif ; puisque toute image se noie ou se suicide, comme Dorothy Hale, dans la réplique plurielle du visible. Ainsi, le tableau cesse de représenter une clôture homogène qui placerait le cadre entre spectateur et image, afin d'attirer l'œil du spectateur dans le monde à soi de la peinture.

Quelques petits mots sur la peinture

D'où l'interrogation constante de Kahlo face à l'Histoire. Si les rêves surréalistes ignorent en effet l'Histoire, ceux de Frida Kahlo se rattachent à l'histoire intime de ses propres faux-semblants. D'où, pour terminer, son besoin presque charnel de rappeler par le dispositif du billet ou ruban « collé » sur le tableau la réhabilitation de l'émotion partagée en un siècle de révolutions avortées en guerres civiles ou de meurtres mécaniques : en effet, les billets présents dans les tableaux cités rappellent l'héritage baroque espagnol de la peinture religieuse. Par l'intermédiaire des mots, le billet projette une émotion intime comparable à l'émotion artistique qui est libre du temps chronologique.

Car le ruban, la lettre, le bandeau écrit ou le papier déchiré font surgir l'expression de l'émotion du contexte des objets représentés et, de la sorte, le peintre établit avec le spectateur un lien, comme dans les nombreux cas de billets-signatures apposés par le peintre dans les peintures du Siècle d'or espagnol. Ainsi, l'œuvre touche en nous la zone archétypale qui nous échappe et qui éloigne l'image de la vérité du fossile. Kahlo explore cette thématique en faisant flotter ses rubans au gré du temps, ou en gribouillant du sang qui jaillit du mot « *suicidó* » dans *El suicidio de Dorothy Hale*. De cette manière, entre réalité suicidaire de commande, humour noir et auto-ironie, puisqu'elle fait tomber les gouttes de sang sur sa signature, Frida Kahlo se rattache à la définition de la vérité donnée par Maurice Merleau-Ponty : « la vérité n'"habite" pas seulement "l'homme intérieur", ou plutôt il n'y a pas d'homme intérieur, l'homme est au monde, c'est dans le monde qu'il se connaît »²⁵.

Grâce à l'émotion partagée par les mots, Frida Kahlo dépasse également la dichotomie classique entre image et vérité établie par le trompe-l'œil dans la thématique du tableau dans le tableau²⁶, puisque, par l'intermédiaire d'un billet écrit :

D'un côté, il y a refus de rompre l'illusion de profondeur ouverte par la « fenêtre » albertienne, mais aussi aveu de l'absurdité du spectacle dans la présence d'un élément étranger et anachronique [...]. De l'autre, il y a annulation de l'illusion spatiale, mais respect d'une autre logique : le billet collé apparaît comme un commentaire apposé sur l'œuvre par le peintre lui-même ou un témoin²⁷.

Ainsi, la peintre mexicaine refuse l'idéal albertien et rappelle par le billet accolé que ceci n'est jamais qu'un tableau et encore moins la vérité. C'est pourquoi, « fenêtre ouverte vers le moi profond, le trompe-l'œil permet de mesurer la distance, l'espace entre la réalité et sa représentation, de compter le temps qui sépare la création de la connaissance. (...). Paré de réalisme, mais transcendant le matérialisme dont il s'est drapé, il finit par suggérer que tout est illusion et allusion »²⁸.

25 Cité par Pierre Minot, Gilbert Gormezano et Robert Misrahi, *L'ombre, le reflet. Itinéraires photographique et philosophique*, Paris, Skira/Flammarion, 2009, p. 11.

26 Pour une étude approfondie de cette thématique, voir Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, coll. « *Ensayos Arte* », 1991.

27 Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro, 1987, p. 271.

28 Béatrice de Andia, « Souvenirs en trompe-l'œil », dans *Trompe-l'œil anciens et modernes*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1990, p. 21-22.

Antonio Berni et l'autonomie de la matière

• Les rebuts de l'Histoire

Or, dans le cas d'Antonio Berni, il semblerait que ce soit le matérialisme qui permette aux rebuts d'acquérir une dimension politique allant à l'encontre de la belle peinture. En effet, formé en Europe aux tendances d'avant-garde et particulièrement au surréalisme parisien puisqu'il a nourri une profonde amitié avec Louis Aragon, Antonio Berni connaît les affres narcissiques de la création surréaliste et de l'univers bohème, que Frida Kahlo critiqua de manière lapidaire et acerbe au cours de son séjour dans ce Paris « *pinchísimo* », en déclarant dans une lettre du 16 février 1939 à son ami Nicolas Murray :

Tu n'as pas idée comme ces gens sont des putes. Ils me font vomir. Ils sont si foutrement « intellectuels » et si pourris que je ne les supporte plus. C'est vraiment trop pour mon caractère. J'aimerais mieux rester assise par terre à vendre des tortillas sur le marché de Toluca, que d'avoir à faire avec ces « salopes » artistiques de Paris²⁹.

Il est vrai que, en temps de crise politique européenne, de révolution mexicaine avortée ou de « *dictadura perfecta* », pour reprendre l'expression de Mario Vargas Llosa sur la situation du Mexique dominé par le Partido Revolucionario Institucional³⁰, la profondeur historique transforme l'art en idéologie ou en carré homogène de l'art pour l'art. Dans ce cas, Berni s'interroge également sur la place de l'artiste au cœur de la société et constate qu'il faut franchir les lignes du cadre conventionnel pour interpeller le spectateur : dans *Manifestación* (1934, Colección Malba-Fundación Constantini, Buenos Aires) le silence anachronique de ses personnages renvoie à la soumission de milliers de chômeurs argentins et, pour souligner le silence véritable de l'Histoire face aux opprimés, il place la bouche de l'un de ses manifestants au niveau du cadre, jetant ainsi aux orties le caractère précieux de l'image, soulignée par la présence d'un cadre travaillé à l'or.

Ici, il rompt avec le champ rectangulaire, sachant que la tradition muséale ou celle du collectionneur cassera de toute manière l'effet d'affranchissement. La bouche muette surpasse alors le simple procédé expressif en supprimant l'effet cadre. Et, de cette manière, allant à l'encontre du silence anachronique de la manifestation, Berni met en évidence les siècles de soumission de la classe paysanne et ouvrière argentine et latino-américaine. De cette façon, Berni, qui connaît les jeux de miroirs du mouvement surréaliste et principalement ceux de Magritte, redonne à la figure humaine toute sa place face à l'hégémonie de l'arbitraire du signe. Il redonne littéralement la parole à l'image et, dans ce cas, sa peinture s'adapte à l'homme, tandis que les avant-gardes n'ont eu de cesse d'affirmer l'indépendance et l'énergie du signe. Se servant des réflexions des avant-gardes relatives à l'image et au signe, Berni accentue les écarts des conditions *a priori* de la représentation pour regarder le réel en face :

La peinture de Berni elle-même, au vrai, est tout habitée, dans sa période réelle, de la réinvention de la couleur et de la composition : mais ici les problèmes posés et résolus, pour des problèmes de peinture qu'ils soient, sont soumis à la chose à dire, aux problèmes de la vie, et s'ils renaissent,

29 Cité par Hayden Herrera, *Frida. Biographie de Frida Kahlo, op. cit.*, p. 339.

30 Expression polémique utilisée par le prix Nobel péruvien lors de sa participation au « *Encuentro vuelta* » organisé par Octavio Paz et modéré par Enrique Krauze le 30 août 1990 à Mexico. Voir l'article publié dans les archives du journal espagnol El País sur http://elpais.com/diario/1990/09/01/cultura/652140001_850215.html. Site consulté le 18/09/2012.

c'est pour asservir la *qualité esthétique*, la faire servir aux hommes, et non la séparer d'eux³¹.

Ainsi, de manière simple et efficace, dans « *Desocupados* » de 1934 (collection privée), il exagère le volume de ses personnages qui tendent à rompre l'harmonie mimétique puisque c'est leur nombre et leur place dans la société argentine qui les rendent voyants.

• Le redoublement représentatif

C'est pourquoi, dans la série de Juanito Laguna commencée en 1959, l'artiste utilise de très grands panneaux pour accéder métaphoriquement à la réalité, intégrer l'espace de l'Histoire à celle de ses concitoyens et concilier par la technique du collage les rebuts de l'Histoire et les réflexions engagées sur l'art. Ainsi, « *la retórica de la imagen se organiza a partir de los propios elementos del discurso narrativo y con ello logra esa co-realidad que es belleza sin buscar lo lindo y comunicación con plasmación del símbolo* »³².

Le besoin de reconnaissance d'une classe sociale pauvre est d'autant plus évident que les cercles de l'art international méconnaissent la vérité historique du continent latino-américain et ignorent la place que l'art engagé peut avoir dans la société, en excluant les discours idéologiques à la mode dans les années 70. C'est pourquoi les artistes sud-américains présents en avril 1970 au Salon de la Jeune Peinture, dans une manifestation intitulée « América Latina no oficial » prirent la peine de mettre en exergue à leur exposition quelques données essentielles, pour placer le débat au cœur de la politique de colonisation économique :

Amérique Latine : 21 173 000 m² . 16 % des terres du monde. Les plus grandes réserves forestières du globe. Trois fois plus de terres cultivables que l'Asie. 16 % des réserves d'étain, de zinc, de plomb du monde capitaliste, 20 % de manganèse, 25 % de cobalt et de graphite, 33 % de fer, de cuivre et de nickel, 50 % de béryllium (sic), de soufre, 12 % de pétrole. 230 000 000 d'habitants. 100 millions d'analphabètes. 100 millions souffrant de maladies endémiques. De 1950 à 1965, les États-Unis ont investi en Amérique Latine 3,8 milliards de dollars, ils en ont rapatrié 11,3 milliards. Pour chaque millier de dollars qu'on nous enlève, on nous laisse un mort : tel est le prix de l'impérialisme. Mille dollars par cadavre et quatre cadavres par minute³³.

Dans ce cas, le refus du trompe-l'œil pictural rejoint les inquiétudes de Berni, soucieux de ne pas être trompé par la réalité contemporaine des années 70 du continent latino-américain lorsqu'il affirme : « À l'époque de Colón, on trompait les Indiens avec de petits miroirs ; maintenant, pour tromper les civilisations des pays du Tiers-monde, on leur loue des ordinateurs »³⁴.

L'utilisation des rebuts qu'il colle à ses tableaux lui permet de rester proche d'une communauté qui est « immédiatement sensible et compréhensible dans la mesure où elle touche des zones de la sensibilité et de la pensée proches et vitales »³⁵. Mais de cette façon, Berni réactive l'accumulation primitive des objets chère à André Breton, en légitimant la vision libératrice du surréalisme, tout en échappant à l'académisme de la beauté convulsive. C'est pourquoi le regard

31 Louis Aragon, « Antonio Berni », dans Catalogue de l'exposition *Art d'Amérique latine. 1911-1968*, Centre Georges Pompidou, Paris (12 novembre 1992 au 11 janvier 1993), Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 244. C'est nous qui soulignons.

32 María Laura San Martín, *La pintura argentina*, Buenos Aires, Claridad, 2007, p. 75.

33 Michel Troche, « Antonio Berni. Artiste peintre », dans catalogue de l'exposition *Berni*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (23 novembre 1971 au 10 janvier 1972), Paris, Georges Fall, 1971, p. 19.

34 Antonio Berni, cité par Michel Troche, *Ibid.*, p. 20.

35 *Ibid.*, p. 24.

dilaté d'Antonio Berni, présent déjà dans un autoportrait de 1929 proche des techniques de la Nouvelle Objectivité allemande, montre un artiste « ouvert sur le monde, traversé de questions et d'angoisses, déjà au faite d'une expérience de la souffrance, de la pauvreté dont il a ressenti les effets au cours de séjours dans une des régions les plus déshéritées de l'Argentine »³⁶. Ainsi, Berni déchire, à l'instar des surréalistes, l'œil des tromperies visuelles, tout en réaffirmant son besoin de partir du réel puisqu'il se trouve « brutalement ramené à des prises de conscience sociales avec les séquelles de la crise économique mondiale qui déferle sur l'Amérique latine »³⁷.

- **La peinture est un objet béant**

C'est pourquoi la peinture de Berni est un objet béant que le collage rend organique. L'humble patience des choses collées sur le tableau dynamise une perspective figée depuis la Renaissance italienne et emporte, dans les contrastes liés à l'accumulation des temps historiques, des personnages comme Juanito Laguna ou la prostituée Ramona Montiel, au point de faire naître une imagerie indépendante du culte de l'objet contemporain et établir avec eux un lien supra historique capable de surpasser l'indignation dans l'épopée populaire. C'est pour cette raison que la peinture de Berni n'a pas trompé les Argentins, qui vont se l'approprier, la récupérer et en faire des chansons, comme « Juanito Laguna fait voler un cerf-volant », interprétée par Mercedes Sosa (musique d'Iván Cosentino, paroles de Hamlet Lima Quintana) ou des tangos, comme « Juanito Laguna aide sa mère », interprété par Amelita Baltar et Astor Piazzolla (musique d'Astor Piazzolla et paroles de Horacio Ferrer).

Les béances de l'objet rejettent les suprématies illusoires et privilégient en revanche « les extrêmes du visible »³⁸, pour que le monde cesse de s'accroître au-dehors et tente, dans le regard du spectateur, d'épouser le temps intime de la souffrance ou même de la jovialité. Loin de la délectation égoïste des *mirabilia* ou des curiosités maniéristes, Berni crée des images portatives abandonnées aux temps intimes et appelle à une poétique statuaire nouvelle, proclamée déjà en avril 1912 par Umberto Boccioni dans son « Manifeste technique de la sculpture futuriste », qui siérait aux déambulations « *callejeras* » de Ramona Montiel :

Proclamons que le milieu doit faire partie du bloc plastique comme un monde régi par ses propres lois. Proclamons que le trottoir peut grimper sur votre table, que votre tête peut traverser la rue, et qu'en même temps votre lampe familière peut suspendre d'une maison à l'autre l'immense toile d'araignée de ses rayons de craie³⁹.

Ainsi, l'épaisseur de l'image est dans l'esprit. En vertu du regard, elle articule la profondeur d'une pensée avec la souveraine autonomie du réel. C'est pourquoi Antonio Berni insiste-t-il dans ses écrits théoriques sur la visibilité pensée et vitale du monde en précisant que :

*En Juanito Laguna y Ramona Montiel, los dos personajes de mi figuración, los materiales usados para formar sus imágenes toman otra vida, gracias a la transmutación y alquimia de las ideas, impregnándose de una nueva significación de la cual antes carecían. Es un caso en que forma y contenido se relacionan y enriquecen mutuamente*⁴⁰.

36 Gérald Gassiot-Talabot, « Le Monde d'Antonio Berni », dans Catalogue de l'exposition *Berni*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *op. cit.*, p. 44.

37 *Ibid.*

38 Florian Rodari, préface de l'essai d'Adalgisa Lugli, *Assemblage*, Paris, Adam Biro, 2000, p. 13.

39 Umberto Boccioni, « Manifeste technique de la sculpture futuriste », dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 342.

40 Antonio Berni, *Berni. Ensayos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas, 1999, p. 62.

C'est pourquoi, le collage révèle que c'est le tableau dans le tableau qui rend véritablement problématique la vision du monde : tous les attributs du monde se nourrissent d'ambigu et d'hybride, d'où le refus de la part de Berni d'une mise en scène qui ferait converger le regard vers un au-delà de l'objet ou de la propre visibilité. En effet, le collage efface les frontières entre voir et lire, et emphatise la valeur hiéroglyphique de la peinture, car, dans l'objet trouvé et collé, Berni évite de succomber aux virtualités de la création virtuose. Mais il accorde de la sorte aux objets une parole tridimensionnelle où le présent enjambe le futur, dans une thématique chère plus tard aux partisans de l'ordre aléatoire. Berni s'attaque aux dieux morts et, plutôt que de se protéger dans les bras de la théorie déconstructiviste, il réinvente la mythologie quotidienne en dépouillant ses images de toute transparence théorique, au point de permettre à la pensée monstrueuse chère au Georges Bataille de la revue *Documents* et au Gilles Deleuze de la pensée en mouvement, de survivre, puisque, dans le cas de Berni : « *pensar implica siempre permitir la subsistencia de lo indeterminado* »⁴¹.

Ainsi, Berni réalise une remise en question de l'art d'avant-garde, qui a érigé l'art en trompe-l'œil de la réalité en « déshumanisant » les objets et en poussant jusqu'à l'extrême l'expression plastique de la liberté créative humaine. C'est pourquoi, depuis les années 30, il explore la voie, selon son expression, d'un « nouveau réalisme », lequel « *no es una simple retórica o una declamación sin fondo ni objetividad; por el contrario, es el espejo sugestivo de la gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo* »⁴². Il est alors intéressant de souligner pour finir que la toile de son œuvre intitulée « *Desocupados* » (1934), est faite des toiles de sacs provenant de l'industrie sucrière, cousues entre elles pour obtenir un tableau d'un grand format, renvoyant encore et toujours l'image peinte à l'autre réalité de l'œuvre d'art, c'est-à-dire à celle qui, pour l'artiste argentin, doit associer l'image avec la véritable prolétarisation des Argentins des années 30 liée à l'exode rural et la massification de la classe ouvrière. La matière de la toile imprime alors « *la expresión de la conciencia subjetiva* »⁴³ des ouvriers, tout en assignant aux influences surréalistes de son œuvre « *la responsabilidad de reingresar a la realidad* »⁴⁴. Mais, soulignons-le encore, il faut retourner le tableau pour constater que ce dernier, en tant qu'objet-témoin, relève du jeu du tableau dans le tableau, et informe le spectateur qu'il faut inverser le regard pour échapper à tout soupçon et faire se syncoper les espaces qui articulent l'espace unique d'une visibilité toujours pensée.

Claudio Bravo et l'effroi du beau

• Paquets de l'intime

Berni articule par conséquent une différence entre la visibilité pensée, que représente l'envers du tableau, et l'image recréée de la toile, posée sur le mur ou le chevalet. Et il force le regard à voir les images autrement, à localiser l'énigme non plus dans l'image, mais dans le questionnement

41 Raúl Antelo, « Berni, collage e investigación », dans Catalogue de l'exposition *Berni. La mirada intensa*, Casa Natal y Fundación Pablo Picasso de Málaga (octobre 2010 à février 2011), Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2010, p. 96.

42 Antonio Berni, *Berni. Ensayos y papeles privados*, op. cit., p. 83.

43 Roberto Amigo, « El corto siglo de Antonio Berni », dans Catalogue de l'exposition *Berni*, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (juillet-août 2010), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2010, p. 31.

44 Guillermo A. Fantoni, « Sueños de Antonio Berni », dans Catalogue de l'exposition *Berni*, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (juillet-août 2010), op. cit., p. 129.

que doit apporter à l'image la réflexion du spectateur, confronté à sa propre place dans l'Histoire. Claudio Bravo, en revanche, utilise le même dispositif mais il se sert des atours de la tromperie pour explorer la jouissance assumée du bel ouvrage. Pratique qui lui fut d'ailleurs reprochée puisque sa peinture suscita un grand intérêt commercial et bourgeois. Ainsi, dans *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso, Cris et Emperatriz rêvent dans leur maison schizophrénique d'une Espagne de pacotille où se retrouvent projetés leurs désirs décadents :

-Y podemos tomar vacaciones largas cuando todo ande bien y no haya problemas graves...

-Comprarnos una villa en Marbella, que sale tanto en el Vogue...

-¡Ay, sí, sí! Donde van todos los beautiful people, la Audrey Hepburn, la Marisa Berenson, la Penelope Tree... ¿Y cómo sabes tú que Marbella es lo que está de moda? ¿Que no te reías tanto de mi cultura a base del Vogue?

-A veces lo hojeo en el wáter... Imagínate, vernissages en París, Marbella dicen que está precioso. Hacerte retratar por Claudio Bravo...

-Prefiero a Leonor Fini... más mi tipo...

-Bueno, Leonor Fini. Pero volver a España... Santillana del Mar, Santiago de Compostela, esos pueblecitos vascos verdes, verdes, de donde salieron nuestros antepasados...⁴⁵

Néanmoins, dans ses nombreux travaux de tableaux empaquetés, il dynamise la visibilité, mais en annulant toute sorte de profondeur. À la matière ferme des résidus utilisés par Berni, il oppose sans vergogne le jeu absolu de la peinture et fait se rencontrer les espaces familiers du plaisir esthétique et de la frustration, puisque le spectateur, dans un premier temps, ne sait pas ce que contiennent exactement ces paquets représentés ; et ensuite, dans la perspective où ces paquets contiennent des tableaux, il ne sait guère ce que ces hypothétiques images empaquetées et retournées représentent.

En effet, dans la mouvance du classicisme moderne que d'aucuns appellent réalisme et d'autres hyperréalisme⁴⁶, Bravo revendique la foi déraisonnable en une harmonie absolue, issue de la peinture de la Renaissance. Pourtant, les influences revendiquées par Bravo penchent aussi du côté de la violence plastique du Caravage, de la trame réflexive de Velázquez et du grain de lumière de Vermeer⁴⁷. C'est pourquoi l'œuvre du Chilien déambule entre la beauté du « *disegno* » romain, l'explosion de la couleur vénitienne de Giovanni Bellini ou du Titien et les affres de la foi de Sánchez Cotán ou de Zurbarán. Néanmoins, comme le fait remarquer Calvo Serraller : « *“el culto” Claudio Bravo se las arregla siempre para, en este menester de la conversación íntima con los colegas de todos los tiempos, quedarse al borde del “pastiche”, porque sus citas, cuando las hay, vienen dadas como punto de partida* »⁴⁸. Car ce qui prédomine dans son travail, c'est le plaisir de peindre. Et, dans ce cas, Bravo a logiquement recours au trompe-l'œil, parce que :

*Sabemos que lo importante en el bodegón tradicional [...] era el perfecto trompe-l'œil o trampantojo, con todo lo que ello comporta de sabiduría técnica y sensibilidad para lograr la impresión táctil de la materia a través de la textura, realizada por los efectos dramáticos de la luz y, por supuesto, el suntuoso brillo de los colores*⁴⁹.

45 José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* (1970), Madrid, Alfaguara, 2007, p. 480- 481.

46 Voir Francisco Calvo Serraller, « El realismo en el arte contemporáneo », dans F. Calvo Serraller (dir.), *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*, Madrid, MAPFRE, 1998, p. 11- 17.

47 Voir Francisco Calvo Serraller, « La realidad de la pintura », dans *Claudio Bravo. Pinturas y dibujos*, Madrid, Lerner y Lerner, 2005, p.65.

48 *Ibid.*

49 *op. cit.*, p. 66.

Ainsi, les œuvres de Claudio Bravo essaient de se défaire du fardeau de la lutte entre arts classique, moderne et conceptuel, puisque ses derniers « *bodegones* », peints dans les années 2000, « *lindan maravillosamente con la “nada”, pues no sólo funden o confunden la frontera de las apariencias materiales individualizadas – ¿papel, tela, edificio, orografía individual? –, sino que, pesantes o volátiles, parecen episodios atmosféricos, exóticos cuerpos celestes, símbolos de los cuatro elementos...* »⁵⁰. D'où, de sa part, l'expression d'une admiration pour Chardin ou Giorgio Morandi, mais également la revendication d'un éloignement à l'égard de l'engagement avec l'Histoire ou les problèmes spécifiquement humains. Mais, précise-t-il aussitôt, par le biais de la sensibilité, il veut exprimer son intérêt pour des « situations » humaines et traduire les émotions des hommes dans un langage visuel. Car, remarque-t-il :

J'essaie de traduire ces situations humaines d'une manière personnelle, et j'y mets toute ma sensibilité. Quelques peintres peignent dans le but de prouver quelque chose. Quant à moi, je ne veux strictement rien prouver. Je veux simplement montrer comment sont les gens et les choses⁵¹.

Dans ce cas, ses nombreuses peintures de tableaux emballés, commencées dans les années 60, rappellent le très fameux trompe-l'œil de Cornelis Norbertus Gijsbrechts, *Tableau retourné* (vers 1670-1675) de la Statens Museum for Kunst de Copenhague : en effet, ce tableau, devenu l'exemple par antonomase du trompe-l'œil, puisque, dans certains catalogues, il comporte le titre générique de *Trompe-l'œil*, ne représente rien et « on pourrait difficilement imaginer une méditation plus extrême sur le tableau comme objet et comme image »⁵². Claudio Bravo hisse par conséquent son œuvre au niveau du rien, mais la « *nada* » mystique qu'il a découverte chez Sánchez Cotán ou Zurbarán lui impose de troubler l'âme humaine avec la beauté picturale, d'où des « *paquetes místicos* », « *blancos* » ou des « *Trípticos de paquetes* ». C'est pourquoi on peut relever avec Tahar Ben Jelloun que Bravo :

[...] adore la beauté dans l'absolu. Il est amoureux de l'harmonie, de la mathématique de précision, des lignes qui ne trahissent pas l'œil, il est perfectionniste en sachant que la perfection est une mauvaise affaire, car il a besoin de faire sentir que la main est humaine et pas mécanique. En cela il a horreur de ces peintures modernes exécutées au chalumeau ou avec des matériaux de facilité. En cela il se réclame d'une autre époque et répète que ce siècle ne lui correspond pas tout à fait, comme son ami Antonio López qui lui est resté bloqué, d'après lui, dans un dix-neuvième bien classique⁵³.

C'est pourquoi, de façon paradoxale, baroque et mystique, Bravo octroie à la « *nada* » de l'image la valeur matérialiste de la physique spirituelle, chère à San Juan de la Cruz dans sa « *Noche oscura* » ou à Santa Teresa de Ávila dans « *Delectus meus mihi* » :

*Ya toda me entregué y di,
y de tal suerte he trocado,
que es mi Amado para mí,*

50 *Ibid.*, p. 68.

51 Claudio Bravo, dans une entrevue accordée à Georges W. Staempfli en juillet 1976 et reprise dans le Catalogue *Claudio Bravo* publié par la galerie Claude Bernard, Paris, Galerie Claude Bernard, novembre 1976, p. 5.

52 Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, op. cit., p. 363.

53 Tahar Ben Jelloun, « Le peintre chilien Claudio Bravo. Architecte de la lumière », article publié sur le site : http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews%5Bttnews%5D=107&cHash=163ab2c6ab7aed77263fb3966eef621 de l'auteur marocain. Site consulté le 16/09/2012. L'article est aussi en partie cité par Luis Antonio de Villena dans *Héroes, atletas, amantes. Historia esencial del desnudo masculino*, Barcelona, Península, 2008, p. 187.

y yo soy para mi Amado.
 Cuando el dulce Cazador
 me tiró y dejó rendida,
 en los brazos del amor
 mi alma quedó caída,
 y cobrando nueva vida
 de tal manera he trocado,
 que es mi Amado para mí,
 y yo soy para mi Amado.
 Hirióme con una flecha
 enherbolada de amor,
 y mi alma quedó hecha
 una con su Criador;
 ya yo no quiero otro amor,
 pues a mi Dios me he entregado,
 y mi Amado es para mí,
 y yo soy para mi amado.

Seule l'absence du temps éternel indique au spectateur du trompe-l'œil que ce qui est possède à la fois l'essence de l'être et la non-essence du non-être. D'où, pour Claudio Bravo, une quasi-obsession de la chair et de la couleur, présente dans des tableaux très sensuels, dominés par des figures archétypales de la sensualité masculine, comme le corps délié de l'Africain (« *Desnudo* », 1978, huile sur toile, 99,2 x 122 cm) ou le corps athlétique des footballeurs (« *Antes del juego* », 1983, huile sur toile, 200 x 240 cm), ce qui révèle son obsession pour la matière picturale, mais aussi une homosexualité secrète.

Rideaux. Tristesse et beauté

Dans le trompe-l'œil, la raison vacille et le dionysiaque s'impose pour ne plus rejeter les choses et les jours. Dans ce cas, Claudio Bravo se réjouit de la présence du mystère pour accentuer le risque encouru par le regard de l'homme sur l'homme et sur les choses environnantes. Le doute prospecteur ravive ici la flamme de la connaissance et témoigne d'une vérité polysémique. La non-image des tableaux empaquetés et retournés détruit alors l'illusion objective de l'image, pour lutter contre l'égoïsme des singularités exacerbées nées de la conviction que le monde est la seule représentation de la volonté et de la subjectivité de celui qui le vit et l'observe (Schopenhauer ⁵⁴).

Ainsi, dans le cadre de la pensée méta-picturale, « le tableau est *représentation*, mais l'objet de cette représentation est son propre négatif »⁵⁵, et Claudio Bravo renverse alors doublement le geste provocateur de Gijsbrechts, puisque ce dernier ne renverse pas le tableau physique, peignant en effet sur la surface de la toile normalement offerte au spectateur, tandis que Bravo, conscient des limites de la réflexion sur la méta-picturalité, enfonce le clou en retournant ou pas ledit tableau et en le recouvrant d'une couche de papier supplémentaire, comme pour dire que – quel que soit le débat –, la peinture, à partir de sa propre remise en question face au réel, s'est enfermée pour toujours dans le discours et le métadiscours. La tristesse de la beauté, que l'auteur japonais Yasunari Kawabata n'a cessé d'interroger jusqu'à son suicide, indique à quel point l'homme est

54 Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation* (1819).

55 Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, op. cit., p. 364. C'est l'auteur qui souligne.

obligé de regarder successivement les choses : condamnés à l'hendiadyin⁵⁶, l'homme se crée des trompe-l'œil successifs, pour comprendre que la connaissance est simplement une subordination dominée par une opération logique dont n'a cure le monde

Le trompe-l'œil ne fait que sourire à l'intelligence humaine capable, certes, de réfléchir sur sa transcendance, mais aussi sur les limites du regard, face à un monde disséminé. D'où, dans le parcours de Claudio Bravo, l'importance de la répétition et de la série, car le monde s'offre par fragments et l'esprit, ensuite, désemballe la vision des choses en les reliant les unes aux autres par l'esprit et la logique : *Tristesse et beauté*, selon le beau titre de Kawabata, ou *Violence et passion*, de Luchino Visconti, pour indiquer que le monde suit le monde dans une pure phénoménologie, alors que l'homme tente par la réflexion d'arrêter le temps.

Les horreurs du signe : peinture, plaisir et divin

C'est pourquoi, dans le but d'instaurer un doute mouvant et créateur, Bravo propose des tableaux de rideaux semblables à ceux de la peinture flamande, comme celui qui est présent dans *La Sainte famille* (1649, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie) de Rembrandt, qui fut le premier peintre à représenter un rideau peint⁵⁷, ou *La liseuse à la fenêtre* (1659, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie) de Vermeer.

Par ce nouveau dispositif en trompe-l'œil, Bravo nous invite à soulever le voile, mais aussi à recourir au mystère et à l'anachronisme existant entre vérité de l'objet et vérité du spectateur, pour sortir de la simple illustration des images. Théâtre dans le théâtre, ou lutte contre les déterminismes, les tableaux de rideaux nous exhortent à vivre notre intimité. Mais ils soulignent également la longue tradition de tableaux flamands, où le rideau indique tout d'abord le soin apporté pour protéger les œuvres, et aussi, sur un plan idéal, la nécessité de préserver la Peinture.

Bravo, en revanche, insiste davantage sur le pouvoir imaginaire du trompe-l'œil et sur la capacité surréaliste de l'inconscient, puisque, malgré tous ses efforts, l'homme objectif est sommé de cacher le sens, surtout s'il est indigne de la *doxa*. Dès lors, tout comme Rembrandt, Bravo transpose dans le domaine de la peinture un élément extérieur au tableau. Mais, de la sorte, à l'instar de Kahlo ou de Berni, la réalité intègre l'œuvre et les rideaux du Chilien nous proposent de nous protéger de la lumière raisonnée et de la poussière du temps social, et ce que l'on ne peut pas voir renforce-t-il peut-être ses attraits puisque : « le rideau contribue à rehausser la fascination exercée par l'œuvre d'art, que son invention relève du domaine artistique et qu'il constitue un moyen extérieur à l'œuvre d'art d'attirer l'attention du spectateur sur celle-ci »⁵⁸. Mais que dire lorsque le rideau ne prétend plus cacher une image narrative, mais le seul et unique tableau, ou, bien pire, la propre toile du tableau posé sur un mur ?

Les interprétations peuvent alors s'enchaîner et l'esprit logique doit s'accommoder, mais il est vrai, comme dans le cas du tableau religieux de Rembrandt, que le rideau veut cacher et protéger le sens du sacré. C'est pourquoi, dans le cas de Bravo, le trompe-l'œil du rideau fonctionne comme un *kôan*⁵⁹, car le peintre ajoute au visible de nouveaux visibles afin de corrompre la banalité du

56 Un hendiadys (ou hendiadyin) consiste à remplacer la subordination entre deux mots par une coordination.
Exemple : « Penché sur l'onde et sur l'immensité » (Victor Hugo).

57 Voir Wolfgang Kemp, *Rembrandt. La sainte Famille ou l'art de lever le rideau* (1986), Paris, Adam Biro, 1989.

58 *op. cit.*, p. 26.

59 Le *kôan* est un exercice du bouddhisme zen qui consiste à prononcer une phrase brève, ou à raconter

visible et faire advenir des espaces « invus »⁶⁰ proches du sacré : en effet, dans la pratique zen, l'esprit doit être contredit pour pouvoir s'illuminer et, loin de mettre en valeur, comme le maître hollandais, la technique de la perspective et, par ricochet, l'intelligence humaine, Bravo détruit l'image narrative dans le tableau pour forcer l'esprit à aller voir ailleurs. Car le malheur de la modernité se concentre dans la capacité absolue de l'art à se regarder le nombril : les arts du signe ont en effet détruit les arts de l'image, les arts hiératiques du roman et du gothique ont fini par supplanter l'art de l'imagination initié par Giotto et conduit à l'extrême par les renaissants. Et, dans un contexte d'après-guerre abandonné par les dieux, il ne s'agit plus des arts du signe proches du sacré, qui supplantent l'art du divin et de l'image narrative, mais d'un nouveau sacré, qui relativise grâce à l'arbitraire signe et Dieu et les attributs du Verbe.

C'est pourquoi, en présentant l'image d'un rideau dominant dépourvu de contexte ou de récit, Bravo détruit l'image par l'image et redynamise le pouvoir de l'image et des miroirs par la peinture devenue signe, car celle-ci est dépourvue de tout discours narratif religieux ou théorique. En effet, le signe tend vers l'unité de l'être, tandis que les arts du divin explorés à la Renaissance et à l'époque baroque tendent vers l'image et le « réalisme », en proposant désormais à l'homme moderne une pluralité de possibles et de postures face à sa propre imagination et à celle confuse du monde ; parce que, dans une opposition constante et parfois paralysante entre l'essence et l'action – opposition qui est au départ de l'existence –, sortir du cadre peut « servir à accentuer le mouvement de la figure »⁶¹. Dans ce cas, Bravo pourrait souscrire à la proposition de Paul Ricoeur, qui se prononce pour « une interprétation des signes, privés et publics, psychiques et culturels, où viennent s'exprimer et s'expliciter le désir d'être et l'effort pour exister qui nous constituent »⁶². Ainsi, les rideaux feints nous signalent que « le voilement de ce qui nous attire n'est ni dérobade ni ruse, mais la promesse, tenue aussitôt que donnée, de sa transcendance »⁶³.

Conclusion

Travaillant par conséquent sur l'intérieur et l'extérieur, l'intime et le public, l'éclat du visible et son questionnement théorique, Frida Kahlo, Antonio Berni et Claudio Bravo s'interrogent sur la place de la réalité dans les jeux du cadre peint et feint : couteaux, sang, rideaux et rebuts mettent en relief une mimétique artistique moderne et contemporaine, où les miroirs perdent leur propre trace. Dans ce cas, le refus du trompe-l'œil met en exergue le besoin impérieux de l'homme moderne d'intégrer la souffrance et ses limites dans les expériences esthétiques. En effet, abandonné des dieux ou conscient de sa réalité prométhéenne, l'homme, selon l'expression d'Emmanuel Levinas, a transformé l'art en l'ombre de la réalité⁶⁴, puisque le Beau a fini par condamner l'humanisme au silence ontologique. En revanche, en invitant le spectateur à considérer le trompe-l'œil comme le lieu d'une représentation, l'artiste oblige ce

une courte histoire qui ne sollicite pas la logique ordinaire. Il prend la forme d'une aporie qui ne peut être résolue de manière intellectuelle. Le méditant doit délaissier son appréhension habituelle des phénomènes pour se laisser pénétrer par une autre forme de connaissance intuitive. Le *kôan* est un objet de méditation qui serait susceptible de produire le Satori.

60 Selon l'expression de Jean-Luc Marion, *De surcroît* (2001), Paris : PUF, « Quadrige », 2010, p. 85.

61 Meyer Schapiro, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel et véhicule dans les signes iconiques », 1er Chap. de son ouvrage *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1982, p. 14.

62 Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 269.

63 Jean-Louis Chrétien, *L'effroi du beau*, Paris, Cerf, 1997, p. 17.

64 Emmanuel Levinas, « La réalité et son ombre », dans *Les imprévus de l'histoire*, Paris, Livre de poche/Fata Morgana, 1994. Voir également David Gritz, *Levinas face au beau*, Paris, L'éclat, 2004.

dernier à distinguer la vision passive d'un tableau de la prise de conscience de soi, au cœur des représentations. La beauté se donne donc dans l'obscurité et l'inconnu, et c'est l'attente du sens ou de la promesse de celui qui nous attend qui peut faire naître l'espoir d'un art véritable. Car, si pour voir, il faut toujours s'exposer, Kahlo, Berni et Bravo savent qu'un jour ou l'autre les plaisirs du trompe-l'œil forceront l'homme à transporter son ombre en gémissant.

BIBLIOGRAPHIE

AMIGO, Roberto, FANTONI, Guillermo A., *Catálogo de la exposición Berni*, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (juillet-août 2010), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2010, 234 p.

BAEZA SOTO, Juan Carlos, « Oniromanciennes de la vie : la mort et l'imagination dans l'art mexicain », cf. revue électronique *Savoirs en Prisme* (Françoise Heitz, dir.) du CIRLEP, Université de Reims, n° 1, p. 30. Article consulté sur http://www.univ-reims.fr/gallery_files/site/1/1697/3184/9681/30077/35233.pdf le 09 septembre 2012.

BEN JELLOUN, Tahar, « Le peintre chilien Claudio Bravo. Architecte de la lumière », article publié sur http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews%5Btt_news%5D=107&cHash=163ab2c6ab7aed77263fb3966eef621 de l'auteur marocain. Site consulté le 16/09/2012.

BERNI, Antonio, Berni. *Ensayos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas, 1999, 270 p.

BOCCIONI, Umberto, « Manifeste technique de la sculpture futuriste », dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1986, p. 11-27.

BOILEAU, Nicolas, *Art poétique* (1674), Paris : Flammarion, 1998, 253 p.

BURRUS, Christina, FONDATION PIERRE GIANADDA, *Catalogue de l'exposition Diego Rivera. Frida Kahlo*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suisse (24 janvier au 1er juin 1998), Textes de J.M.G. Le Clézio, Christina Burrus, Fernando Arrabal, Claude Wiart, Raquel Tibol, Juan Coronel Rivera, Luis-Martin Lozano, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1998, 279 p.

CALVO SERRALLER, Francisco, BOWLES, Paul, SULLIVAN, Eduardo J., Claudio Bravo. *Pinturas y dibujos*, Madrid : Lerner y Lerner, 2005, 478 p.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, « Portrait de José Clemente Orozco », dans : *Catalogue de l'exposition José Clemente Orozco*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (8 février au 13 mai 1979), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1979, [s.p.].

Catálogo de la exposición Berni. La mirada intensa, Casa Natal y Fundación Pablo Picasso de Málaga (octobre 2010 à février 2011), Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2010, 163 p.

CHARPENTRAT, Pierre, « Le trompe-l'œil », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 4, automne 1971, p. 160-168.

CHRÉTIEN, Jean-Louis, *L'effroi du beau*, Paris, Cerf, 1997, 93 p.

CORONEL RIVERA, Juan Rafael, SÁNCHEZ, Américo, UGARTE GÓMEZ, Nadia, *Frida Kahlo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes et Editorial RM, 2006, 161 p.

COURT Raymond, BEETSCHEN André, GUILLAUMIN Jean, MARIN Louis, GRABER Jean-Luc, HOCHMANN Jacques, KAËS René, FUSTIER Paul, CADOUX Bernard et RITZ Jean-Jacques, *L'effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Dunod, 1988, 183 p.

- DONOSO, José, *El obsceno pájaro de la noche* (1970), Madrid, Alfaguara, 2007, 597 p.
- DUBUS, Pascale, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, Paris, L'insolite, 2006, 93 p.
- GÁLLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, coll. « Ensayos Arte », 1991, 188 p.
- GEORGEL Pierre et LECOQ Anne-Marie, *La peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro, 1987, 285 p.
- GRIMBERG, Salomon, *Frida Kahlo. Confidences*, Paris, Chêne, 2008, 159 p.
- GRITZ, David, *Levinas face au beau*, Paris, L'éclat, 2004, 133 p.
- HERRERA, Hayden, Frida. *Biographie de Frida Kahlo* (1983), Paris, Le Livre de poche, 1996, 665 p.
- KEMP, Wolfgang, *Rembrandt. La sainte Famille ou l'art de lever le rideau* (1986), Paris, Adam Biro, 1989, 63 p.
- LEVINAS, Emmanuel, *Les imprévus de l'histoire*, Paris, Livre de poche/Fata Morgana, 1994, 211 p.
- LUGLI, Adalgisa, *Assemblage*, Paris, Adam Biro, 2000, 125 p.
- LYOTARD, Jean- François, *Discours/figure*, Paris, Klincksieck, 1985, 428 p.
- MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994, 396 p.
- MICHAUD, Eric, *La fin du salut par l'image*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, 250 p.
- MINOT Pierre, GORMEZANO Gilbert et MISRAHI Robert, *L'ombre, le reflet. Itinéraires photographique et philosophique*, Paris, Skira/Flammarion, 2009, 190 p.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Livre III, Chap. II, « Du repentir », édition d'A. Thibaudet et M. Rat, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, 1274 p.
- PARIS, DÉLÉGATION À L'ACTION ARTISTIQUE, *Trompe-l'œil anciens et modernes*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1985, 80 p.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XXXV, XLIII, § 151, traduction de J. M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, 179 p.
- PRIGNITZ-PODA, Helga, *Frida Kahlo. The painter and his work*, Munich, Schirmer/Mosel, 2010, 261 p.
- RICOEUR, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Le Seuil, 1969.
- SAN MARTÍN, María Laura, *La pintura argentina*, Buenos Aires, Claridad, 2007, 388 p.
- SAYAG, Alain, SCHWEISGUTH, Claude, *Catalogue de l'exposition Art d'Amérique latine. 1911-1968*, Centre Georges Pompidou, Paris (12 novembre 1992 au 11 janvier 1993), Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, 524 p.

- SCHAPIRO, Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1982, 443 p.
- SIMMEL, Georg, *Le cadre et autres essais*, Paris, Le Promeneur, 2003, 86 p.
- STAEMPLFLI, Georges W., *Claudio Bravo : peintures et dessins*, Paris, Galerie Claude Bernard, novembre 1976, 42 p.
- STOICHITA, Victor, *L'instauration du tableau*, Genève : Droz, 1999, 472 p.
- , *¿Cómo saborear un cuadro?*, Madrid : Cátedra, coll. « Ensayos Arte », 2009, 394 p.
- TROCHE, Michel, GASSIOT-TALABOT, Gérard, Catalogue de l'exposition Berni, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (23 novembre 1971 au 10 janvier 1972), Paris, Georges Fall, 1971, 62 p.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, T. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, 1670 p.
- VENTURI, Lionello, *Cézanne*, Genève, Skira, 1978, 154 p.
- VIEILLARD-BARON, Jean-Louis, *L'illusion historique*, Paris, Berg International, 1981, 217 p.
- VILLENA, Luis Antonio de, *Héroes, atletas, amantes. Historia esencial del desnudo masculino*, Barcelona, Península, 2008, 221 p.

Figures et procédés du dédoublement dans *Muertos de risa* (1998) et *Balada triste de trompeta* (2011) : le motif du trompe-l'œil dans le cinéma d'Álex de la Iglesia

Figuras y procedimientos del desdoblamiento en Muertos de risa (1998) y Balada triste de trompeta (2011): el motivo del trampantojo en el cine de Álex de la Iglesia

Diane BRACCO

Université Paris 8 - Laboratoire d'Études Romanes (EA 4385)

La comédie noire *Muertos de risa* (1998) et le drame *Balada triste de trompeta* (2011), du réalisateur basque Álex de la Iglesia, apparaissent comme les deux volets d'un diptyque grotesque et violent parcouru par l'isotopie de la dualité. Cet article se proposera d'étudier les procédés et figures du dédoublement dans chacun de ces films afin de déterminer dans quelle mesure ils participent d'une actualisation du motif du trompe-l'œil. Le va-et-vient entre la représentation et son démenti constitue le fondement des jeux génériques, narratifs et audiovisuels traversant l'unité formée par ces deux récits filmiques : le cinéaste ne cesse d'ourdir des mensonges qu'il s'attache aussitôt à démonter pour mieux détromper son public. À travers un dialogue constant entre les registres, le spectateur est notamment invité à gratter la surface de l'illusion comique pour mettre au jour la réalité cauchemardesque à laquelle se heurtent les personnages diégétiques. Les représentations du double motivent par ailleurs une réflexion sur les liens entre spécularité et facticité, dont les déclinaisons témoignent d'une réappropriation de l'esthétique esperpéntica héritée de la tradition littéraire espagnole. Par le truchement d'une démultiplication des miroirs déformants et des reflets déformés, les deux œuvres dépeignent des univers outrés et artificiels qu'Álex de la Iglesia met au service de son propos métadiscursif sur l'image : le trompe-l'œil filmique confronte le spectateur à une vérité qui se dérobe pour mieux se dévoiler et qui, contrairement au langage télévisuel mensonger, ne prétend abuser personne.

Mots clés : image, cinéma espagnol, Álex de la Iglesia, trompe-l'œil, simulacre, dédoublement, *esperpento*

Domaine : cinéma, xx^{ème} siècle, Espagne

La comedia negra Muertos de risa (1998) y el drama Balada triste de trompeta (2011), del director vasco Álex de la Iglesia, se pueden contemplar como las dos partes de un díptico grotesco y violento recorrido por la isotopía de la dualidad. En este artículo, se propone un estudio de los procedimientos y figuras del desdoblamiento en cada película a fin de determinar en qué medida contribuyen a actualizar el motivo del trampantojo. El vaivén entre la representación y su mentís constituye el fundamento de los juegos genéricos, narrativos y audiovisuales que cruzan la unidad formada por ambos relatos fílmicos: el cineasta no deja de urdir mentiras y se esmera en disiparlas al rato para sacar a su público del error. A través de un diálogo constante entre los registros, invita al espectador a rascar la superficie de la ilusión cómica para sacar a la luz la realidad de pesadilla con la que se enfrentan los personajes diégéticos. Por lo demás, las representaciones del doble motivan una reflexión sobre los vínculos entre lo especular y lo facticio, cuyas declinaciones testimonian de una reapropiación de la estética esperpéntica heredada de la tradición literaria española. Por medio de una desmultiplicación de los espejos deformadores y de los reflejos deformados, ambas obras describen universos caricaturescos y artificiales que Álex de la Iglesia pone al servicio de su propósito metadiscursivo sobre la imagen: el trampantojo fílmico enfrenta al espectador con una verdad que se oculta para luego desvelarse y que, a diferencia del lenguaje televisivo artificioso, no pretende engañar a nadie.

Palabras clave : imagen, cine español, Álex de la Iglesia, trampantojo, simulacro, desdoblamiento, *esperpento*



Notre projet était initialement d'aborder la question du trompe-l'œil dans les deux films que nous nous proposons d'étudier ici, *Muertos de risa* (1998) et *Balada triste de trompeta* (2011) du réalisateur basque Álex de la Iglesia, à la lumière de la métaphore de l'*espejo cóncavo*, image clé du courant littéraire de l'*esperpento* qui traverse toute la filmographie du cinéaste. Or, une exploration approfondie des deux textes filmiques, que nous exploitons par ailleurs dans le cadre de nos recherches de thèse, nous a conduite à élargir notre étude : en effet, outre les jeux spéculaires et déformants *esperpénticos*, chaque récit est parcouru de multiples déclinaisons du motif du trompe-l'œil, à la fois sur les plans diégétique et formel. Il nous semble pertinent de mettre ces deux œuvres en perspective car en dépit de tonalités différentes – *Muertos de risa* est une comédie noire, *Balada triste de trompeta* un drame –, elles partagent la même trame narrative et sont emblématiques de l'écriture cinématographique d'Álex de la Iglesia, fondée sur une esthétique du spectacle au sein de laquelle la violence hyperbolique joue un rôle de premier plan. Chacune met en scène la rivalité de deux artistes aux caractères antithétiques, évoluant en partie dans le contexte socio-historique des dernières années du franquisme : dans *Muertos de risa*, Nino et Bruno, vedettes du petit écran, respectivement incarnées par Santiago Segura et El Gran Wyoming, forment sur scène un duo comique rongé par une jalousie pathologique qui ne cesse de s'accroître en l'espace de vingt ans et qui débouche sur un affrontement mortel retransmis par la télévision, à la grande joie du public. Dans *Balada triste de trompeta*, les deux clowns d'un cirque, l'auguste, Sergio (Antonio de la Torre), à la ville alcoolique brutal qui terrorise les autres membres de la troupe, et Javier (Carlos Areces), clown blanc mélancolique hanté par le souvenir traumatique du meurtre de son père à la fin de la Guerre Civile, se disputent l'amour de l'acrobate Natalia (Carolina Bang), compagne de Sergio. Ils sombrent dans une folie destructrice qui les conduit à se persécuter l'un l'autre et à provoquer finalement la mort de la jeune femme. *Balada triste de trompeta* reprenant les motifs narratifs de *Muertos de risa* sur un registre tragique, il peut être en quelque sorte considéré comme un reflet sombre et terrifiant de la comédie de 1998, deuxième volet d'un diptyque dépeignant un monde du spectacle rongé par des rivalités morbides et régi par une violence sans limite.

À l'origine circonscrit au domaine de l'image fixe, le trompe-l'œil met en jeu une dynamique duale qui place l'observateur à l'entre-deux de l'illusion visuelle et de la dissipation de cette dernière. Les variations autour du dédoublement – spécularité, symétrie, superposition, inversion – constituent précisément le fil conducteur de chacun des récits filmiques et de l'unité qu'ils forment mais aussi le moteur des trompe-l'œil *delaiquesianos*. Dans les deux œuvres, la mise en abyme des métiers du rire, alimentée par le dialogue entre les registres comique et tragique, voit se dessiner un premier trompe-l'œil invitant le spectateur à gratter la surface de l'illusion de comédie pour mettre au jour les drames vécus par les personnages, dont le quotidien cauchemardesque et violent apparaît comme l'envers du monde de rêve symbolisé par le cirque et le spectacle. D'ailleurs, cette notion de spectacle se prête à une peinture *esperpéntica* des univers diégétiques, où jeux spéculaires et doubles déformés participent d'un mouvement de gradation dans l'outrance tandis que masques, travestissements et espaces factices réduisent les protagonistes au rôle de pantins, simulacres d'êtres humains s'agitant sur la scène d'un *tablado de marionetas* manipulé par le réalisateur-démiurge. Enfin, au-delà de la farce effrayante, c'est à une réflexion métadiscursive sur les rapports entre image et vérité qu'Álex de la Iglesia semble convier son public : face à son pendant télévisuel mensonger, l'image cinématographique confronte le spectateur à une vérité qui se dérobe et se dévoile tour à tour. En exploitant le faux comme un révélateur du vrai, elle suppose un dépassement de la représentation filmique et se présente comme une actualisation du motif du trompe-l'œil, appliqué à une image non plus fixe mais mouvante.

Violence et terreur en trompe-l'œil

Les hybridations de genres et de registres auxquelles procède Álex de la Iglesia produisent des effets de dédoublement et des jeux dialectiques entre surface et profondeur, envers et revers, qui font dialoguer rire et terreur au sein de configurations narratives mettant en lumière l'indissociabilité, voire la nécessaire complémentarité des deux versants. Si *Muertos de risa* apparaît indéniablement comme une comédie, quoique de tonalité sombre, la classification générique de *Balada triste* se révèle plus délicate : présenté comme une comédie dramatique au moment de sa sortie, défini par le réalisateur comme « *un chiste grotesco que ha[ce] reír y llorar a la vez* »¹, le film, au titre significatif, ne comporte pourtant aucune trace de comédie susceptible de provoquer le rire du public ; au contraire, il dépeint l'univers sordide et mortifère d'une sorte de tragédie contemporaine dont la clé de lecture nous est donnée par le « fantôme filmique » du défunt père de Javier, qui apparaît à son fils pour l'exhorter à la vengeance : « *El humor es para los débiles. Si no se rien, ¡acójónalos!* » – nous reviendrons sur cette séquence. Il n'en demeure pas moins que l'humour se situe paradoxalement au cœur de sa trame narrative, de même qu'il constitue le moteur de *Muertos de risa*. En effet, les deux récits filmiques proposent une mise en abyme du monde du spectacle et en particulier des métiers artistiques liés au rire, prétexte à un dédoublement des tonalités. La séquence d'ouverture de *Balada triste* fait ainsi surgir une illusion de comicité provisoire, dont nous ne tardons que quelques secondes à percevoir le caractère trompeur : des éclats de rire d'enfants retentissent alors que l'écran est encore noir, empêchant le spectateur d'identifier leur cause et leur provenance. Ils se réitèrent tandis que s'affichent au rythme de chaque nouvel éclat de rire les logos des différentes maisons de production qui ont participé au financement du film. Puis des applaudissements se font entendre au moment où s'inscrit l'indication spatio-temporelle « *Madrid 1937* » qui, avant toute visualisation de la scène, lève ironiquement le voile sur le leurre dont nous avons été victimes. Nous sommes en pleine Guerre Civile, la capitale espagnole est menacée par les rebelles et ses habitants évoluent par conséquent dans un contexte de violence qui ne peut qu'enrayer les mécanismes de la comédie.



Fig. A, Álex de la Iglesia, *Balada triste de trompeta* (2011), support DVD, © Tornasol Films, Castafiore Films, La Fabrique 2.

La bande image vient ensuite combler les informations lacunaires véhiculées par la bande son ; elle achève de nous faire pénétrer dans la diégèse et permet la désacousmatisation des rires : un public d'enfants hilares assiste aux numéros de deux clowns à l'intérieur d'un cirque de fortune (A). Ces plans inauguraux nous éclairent sur l'ambivalence d'un récit où comique et tragique constituent les deux faces de la même médaille, le premier venant toujours se nicher au cœur du second et inversement. En dépit de cette joie apparente, le décor obscur et la lumière

1 Redacción de Ciney teatro, Ciney teatro, «Álex de la Iglesia comienza el rodaje de Balada triste de trompeta» [en ligne], [s.l.] : [s.e.], 2010, dernière mise à jour : 17 janvier 2010, disponible sur : <http://www.cineyteatro.es/portal/DETALLECONTENIDOS/tabid/62/xmmid/386/xmid/2440/xmview/2/Default.aspx> (consulté le 3 avril 2011).

inquiétante, blanchâtre, presque spectrale, qui baigne la scène ont pour fonction de maintenir le spectateur en alerte.

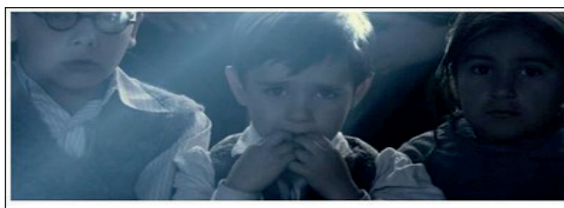


Fig. B, Álex de la Iglesia, *Balada triste de trompeta* (2011), support DVD, © Tornasol Films, Castafiore Films, La Fabrique 2.

Ce n'est pas le rire du public diégétique que nous partageons mais l'angoisse qui naît peu après, lorsque le vrombissement des avions nationalistes et l'explosion des bombes en *off* recouvrent puis étouffent les voix des enfants, qui demeurent cois, apeurés (B). Après une tentative des clowns pour poursuivre le spectacle, un groupe de miliciens républicains fait irruption dans le hangar et enrôle de force les membres du cirque, non sans les brutaliser au passage. Le spectateur est donc confronté dans cette séquence programmatique à une sorte de trompe-l'œil générique qui s'étend à l'ensemble du texte filmique : s'il croit un bref instant avoir affaire à une comédie et être la cible des stratégies mises en œuvre par les deux clowns, l'illusion comique est en réalité aussitôt dissipée par le surgissement de la tragédie de la guerre, ainsi que le confirme la séquence suivante, qui oppose les miliciens, en nombre réduit, aux Nationalistes. Loin de faire l'objet d'un traitement burlesque et risible, l'affrontement armé entre ceux-ci et les artistes du cirque, encore vêtus de leurs costumes de scène, donne lieu à une débauche d'atrocités qui s'achève par l'anéantissement de tous les combattants et l'emprisonnement de l'ultime survivant, l'auguste déguisé en femme, qui sera quelques années plus tard sauvagement massacré par un colonel franquiste sur le chantier du *Valle de los Caídos*. Dans *Muertos de risa*, rire comique et tragédie humaine naissent des multiples déclinaisons du gag de la gifle gratuite administrée sur scène par Bruno à Nino. Clé de leur humour, moteur de leur succès, elle est aussi la cause première de la rivalité entre les deux humoristes, qui dégénère en une haine mortelle : plus ils sont populaires et plus ils se détestent, plus ils se détestent et plus ils sont populaires. Chacun ne se définit en réalité qu'à travers le rapport d'opposition et de complémentarité qui l'unit à l'autre, de même que chez Álex de la Iglesia le rire n'a de raison d'être que parce qu'il est l'envers de l'horreur. L'effet trompe-l'œil de cette comédie noire, dont le registre ambivalent est annoncé par l'oxymore du titre lui-même, est matérialisé à l'écran par un plan construit à l'aide d'effets spéciaux : celui-ci s'ouvre à l'iris sur les deux protagonistes en smoking, souriants, cadrés en pied et de face.



Fig. C, Álex de la Iglesia, *Muertos de risa*, 1998, support DVD, © XIII Bis Records.

Debout sur un parterre de faux tournesols, ils sont en train de signer des autographes à trois fillettes vêtues de robes à rubans et se détachent sur une toile de fond représentant un ciel bleu (C). L'atmosphère apparemment placide de cette séquence de dédicace est soulignée par une musique extradiégétique légère agrémentée de chants d'oiseaux. Mais celle-ci se fait plus inquiétante à mesure que la caméra effectue un léger zoom avant et un travelling circulaire qui s'achève par un plan rapproché sur le dos vu en coupe des protagonistes : le spectateur visualise leurs squelettes, littéralement rongés par les vers de la jalousie (D). Ce plan métaphorique, renforcé par l'artificialité du décor et le commentaire *off* de l'agent des deux personnages², illustre le jeu dual entre apparence et réalité qui sous-tend l'ensemble du texte filmique : la popularité de Nino et Bruno a beau se construire sur le rire et sur un mirage de complicité artistique, ils n'en sont pas moins emportés dans une spirale de violence alimentée de paranoïa. Celle-ci donne lieu à des séquences teintées d'horreur qui se succèdent jusqu'au règlement de comptes final, au cours duquel ils se criblent de balles sous les yeux d'un public de télévision hilare. Álex de la Iglesia se plaît ainsi à jongler avec les registres et à désorienter son spectateur en créant chez celui-ci des illusions dont il l'incite en même temps à prendre la mesure : il élabore de véritables trompe-l'œil génériques dans lesquels violence et angoisse constituent toujours un arrière-plan, un envers du décor, un contrepoint sous-jacent au rire de surface.

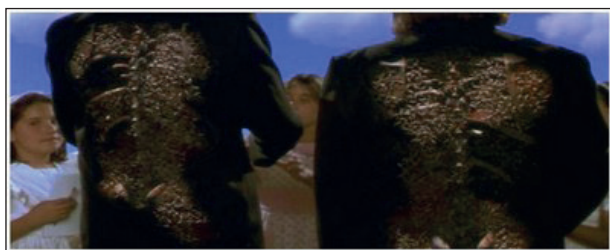


Fig. D, Álex de la Iglesia, *Muertos de risa*, 1998, support DVD, © XIII Bis Records.

Ces mensonges ourdis puis aussitôt démontés par le réalisateur mettent en jeu le rapport entre réalité et représentation, notion à laquelle nous prêtons ici à la fois le sens de « porter en présence un objet absent »³ et celui de *spectacle, performance scénique*. En effet, les numéros qui se jouent sur la scène des plateaux de télévision ou sous le chapiteau du cirque constituent des représentations dans la double acception du terme car, à travers leurs performances artistiques, les personnages s'efforcent d'offrir au public diégétique – de « porter en présence » – deux éléments absents de leur propre quotidien : le rêve et l'évasion. C'est une double réalité en trompe-l'œil que chaque texte filmique présente au spectateur, celle à laquelle les personnages aspirent étant sans cesse contredite par le retour d'un réel peu désirable. Le monde du spectacle, sphère du rire, de la musique, du divertissement, s'avère être le reflet inversé de la réalité cauchemardesque à laquelle les protagonistes des deux films sont confrontés.

2 « Para el público eran la pareja perfecta: siempre amigos, siempre sonrientes. Nadie podía ser más feliz, más limpio, más inocente. ¿Acaso alguien se hubiera atrevido a sospechar lo que se ocultaba en el interior de aquellos bizcochos? ». Le terme bizcocho fait référence à la commercialisation de gâteaux à l'effigie de Nino et Bruno, dont nous découvrons le spot publicitaire dans le plan précédent.

3 Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, p. 305.



Fig. E, Álex de la Iglesia, *Muertos de risa*, 1998, support DVD, © XIII Bis Records.

Chacun des récits abonde en procédés audiovisuels révélant les artifices et le caractère illusoire de cet univers, procédés reposant sur la coprésence de deux espaces antithétiques qui semblent à la fois se superposer et se heurter. Ainsi, plusieurs plans d'ensemble font apparaître dans le champ tantôt le monde coloré et brillant du spectacle avec son chapiteau bariolé, ses projecteurs et ses costumes à paillettes (le *Teatro Argentino de Muertos de risa* [E] ou le cirque ironiquement dénommé *Wonderland* – « le Pays des merveilles » en anglais – dans *Balada triste*), tantôt l'atmosphère grise, orageuse et sordide de la périphérie madrilène des années 1970, façonnée grâce à la juxtaposition de vieux immeubles délabrés, de terrains vagues et d'établissements peu fréquentables (F).



Fig. F, Álex de la Iglesia, *Balada triste de trompeta* (2011), support DVD, © Tornasol Films, Castafiore Films, La Fabrique 2.

Par des jeux de perspective et de contrastes chromatiques, le réalisateur fait en sorte de reléguer l'espace urbain en arrière-plan tout en lui conférant une présence visuelle suffisamment puissante pour rappeler constamment au public les faux-semblants de l'univers du divertissement et les drames humains qui se jouent hors de la scène (G). Les apparitions lumineuses et aériennes de l'acrobate Natalia ont ainsi pour contrepoint les mauvais traitements que son compagnon alcoolique lui inflige : la construction du personnage féminin, enlisé dans une relation amoureuse sadomasochiste, laissé gisant à terre après chaque dispute, met en jeu une dialectique suspension / enfoncement qui relève de ces jeux de dualité spatiale. De même, les querelles et affrontements de Nino et Bruno, d'abord limités à l'espace des coulisses, finissent par envahir celui des plateaux télévisés, à tel point que le public diégétique ne perçoit plus la frontière entre le numéro comique et la réalité, entre le territoire du jeu et celui de la rivalité meurtrière. La tension constante entre devant de la scène et envers du décor réside par ailleurs dans une ironie audiovisuelle née de la confrontation entre bande image et bande sonore, qui se démentent l'une et l'autre et participent de ces trompe-l'œil narratifs. En témoignent l'interprétation de la chanson « *Libre* » de Nino Bravo par Nino dans *Muertos de risa* ou encore le numéro de danse de Natalia au rythme de « *Tengo el corazón contento* » de Marisol dans *Balada triste*, morceaux dont les paroles prennent tout leur sens à la lumière des événements historiques et diégétiques : les deux personnages se produisent

dans des discothèques ou cabarets de banlieue sombres, sordides, se prêtant peu à la célébration de la liberté et du bonheur, d'autant plus que l'Espagne est encore à cette époque une dictature – quoique sur le déclin.

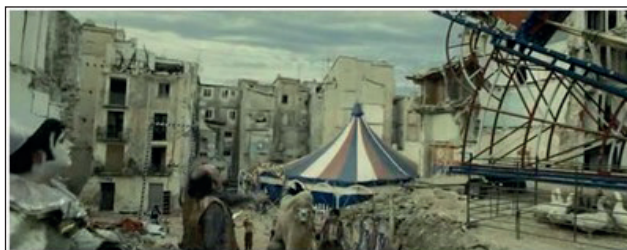


Fig. G, Álex de la Iglesia, *Balada triste de trompeta* (2011), support DVD, © Tornasol Films, Castafiore Films, La Fabrique 2.

En regard de ce qu'il visualise à l'écran et de ce qu'il sait des personnages, le spectateur comprend aussitôt que la légèreté véhiculée par ces chansons n'est qu'illusion : Nino déchaîne sans le vouloir la fureur de légionnaires qui terrorisent les clients de l'établissement et finissent par incendier celui-ci ; Natalia se produit quant à elle devant un public masculin agité, plus intéressé par sa plastique que par ses talents d'artiste, et ignore que son bourreau Sergio, dont la caméra nous révèle l'inquiétante présence, est tapi dans l'ombre. Les mirages narratifs renvoient enfin à ceux construits par les personnages eux-mêmes, telle l'atmosphère de fête perpétuelle créée de toutes pièces par Nino pour nourrir la jalousie de Bruno, propriétaire de la maison voisine (H) : les silhouettes de danseuses se trémoussant au rythme de musiques électroniques, perçues en ombre chinoise depuis la rue, s'inscrivent dans une simulation visuelle de divertissement, un trompe-l'œil dont nous découvrons les artifices lorsque le mentor des humoristes, Julián, pénètre dans la demeure et constate que « *esto no es una fiesta, esto es un disparate. Sólo parece una fiesta si lo miras desde fuera* ». Il s'aperçoit en effet que ces jeunes femmes ont été payées par Nino pour danser jusqu'à épuisement et participer à sa mise en scène d'un épanouissement feint, destiné à littéralement *tromper l'œil* de l'observateur extérieur.



Fig. H, Álex de la Iglesia, *Muertos de risa*, 1998, support DVD, © XIII Bis Records.

Ainsi donc, monde médiatique et cirque constituent la vaine apparence d'un univers de rêve et d'amusement qui ne renvoie à d'autre réalité sous-jacente qu'au quotidien de haine et de terreur des personnages diégétiques. À travers ce dialogue entre envers et revers se tisse une trame de mensonges audiovisuels et narratifs qui se nouent pour mieux se défaire et constituent la base des trompe-l'œil *delaiglesianos*. Le caractère outré et factice de ces représentations met en relief une réappropriation par le réalisateur de l'esthétique *esperpéntica*, à la lumière de laquelle il convient à présent d'étudier les jeux de dédoublement parcourant les deux récits filmiques.

Spécularité et facticité : des univers *esperpénticos*

Les procédés du dédoublement chez Álex de la Iglesia s'inscrivent dans une réactualisation de la tradition littéraire espagnole de l'*esperpento*. Son cinéma revitalise « *el tema del circo, de la marioneta, de las máscaras, de los espejos, pierrots y arlequines, todos los temas de la ilusión y de la deformación de la realidad* »⁴, thèmes de prédilection de Valle-Inclán. L'image créée par l'écrivain de l'espejo cóncavo, clé de cette écriture qui déforme la réalité et la réduit au reflet absurde d'elle-même, se décline en une série de motifs spéculaires par lesquels s'opère un glissement constant entre les doubles. En se reflétant et en se déformant les uns les autres, ces derniers participent d'un mouvement de gradation dans l'outrance qui met en lumière la perméabilité des frontières entre humanité et monstruosité. La démultiplication des jeux de miroir narratifs et audiovisuels conduit le spectateur à s'interroger sur la nature profonde des êtres qui peuplent ces univers grotesques, régis par les règles *esperpénticas* de « *la fusión de formas humanas y animales* » et de « *la combinación del mundo de la realidad con el de la pesadilla* »⁵ : chez de la Iglesia, l'homme est-il un monstre en trompe-l'œil ou bien est-ce le monstre qui est un homme en trompe-l'œil ? Dans *Balada triste de trompeta*, dialogues et image assimilent par exemple le tyrannique Sergio à un animal sauvage : défini par sa compagne comme « *una bestia* », il fait l'objet de comparaisons visuelles suggérant une mise en parallèle des fauves de la ménagerie et de l'auguste sanguinaire, sorte de chef de meute du cirque. Hybride mi-humain mi-animal, il achève de dévoiler sa monstruosité lorsqu'il révèle à Javier que « *si no fuera payaso, sería un asesino* », ce à quoi à son interlocuteur répond : « *Pues yo también* ». Le spectateur est confronté à un véritable trompe-l'œil identitaire faisant apparaître en filigrane la cruauté du personnage sous son apparence de clown affable, aimé des enfants. La brutalité de ce dernier finit par déchaîner les instincts criminels de Javier, deuxième protagoniste d'un récit où la violence répond à la violence selon un schéma réflexif.

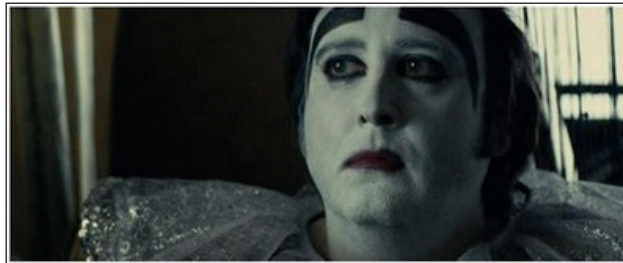


Fig. I, Álex de la Iglesia, *Balada triste de trompeta*, 2011, support DVD, © Tornasol Films, Castafiore Films, La Fabrique 2.



Fig. J, Álex de la Iglesia, *Balada triste de trompeta*, 2011, support DVD, © Tornasol Films, Castafiore Films, La Fabrique 2.

4 Eva Llorens, Valle-Inclán y la plástica, Madrid, Insula, 1975, p. 241.

5 Rodolfo Cardona & Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, col. La lupa y el escalpelo, n° 9, 1970, p. 46.

Cette loi du talion amène l'inoffensif *payaso triste* (I), lui-même antithèse du *payaso tonto*, à se métamorphoser en *payaso vengador* (J), reflet physiquement déformé, monstrueux, à la fois risible et terrifiant, du premier : il revêt un costume grotesque fabriqué à l'aide d'objets trouvés dans la remise d'un colonel franquiste, se brûle le visage à la soude caustique et se scarifie avant d'aller faire justice à grands coups de mitraillette. La deuxième partie du film met donc en scène des protagonistes à l'apparence terrifiante, agents d'une violence exponentielle qui semble gommer les dernières traces de leur humanité ; leur course-poursuite effrénée sur le monumental *Valle de los Caídos* et son issue tragique – la mort de Natalia – apparaissent comme une relecture de leur numéro comique passé au filtre de la *distorsion esperpéntica*. C'est plus généralement tout le récit filmique, véritable drame cauchemardesque, qui semble être le fruit d'une déformation de la comédie noire *Muertos de risa*, perçue à travers le prisme d'un miroir concave semblable à ceux du *callejón del Gato* dans *Luces de Bohemia*. La dégradation de la relation entre Nino et Bruno, couple caricatural qui préfigure le duo horrible de *Balada triste*, s'opère par le truchement du même processus esthétique et réactualise la « *sensibilidad por lo macabro* »⁶ patente dans les *esperpentos* de Valle-Inclán : à l'instar de Javier et de Sergio, les deux humoristes ne cessent de se renvoyer par jeu de miroir le reflet de leur propre haine, elle-même image réfléchie et outrée du gag de la gifle qui conduit les protagonistes à se persécuter et à se malmenier physiquement pour *in fine* s'entretuer. Néanmoins, si la démultiplication vertigineuse des doubles et la valse entre humanité et monstruosité paraissent faire triompher la folie meurtrière dans les deux films, elles débouchent paradoxalement sur la troublante réaffirmation de l'humanité des personnages, une humanité qui se redessine en trompe-l'œil dans cette peinture de la monstruosité protéiforme : les clowns de *Balada triste*, physiquement et psychologiquement ravagés par les atrocités qu'ils ont eux-mêmes commises, semblent retrouver un semblant de dignité humaine, ainsi que le suggère un ultime jeu spéculaire de champ-contrechamp les montrant pleurer à chaudes larmes la mort de Natalia (K-L) ; dans *Muertos de risa*, le plan symétrique final de la chambre d'hôpital où sont étendus, côte à côte, Nino et Bruno, matérialise le lien vital et irrationnel qui les unit, au-delà de leur jalousie mortifère, et que seul le gag de la gifle, réitéré une dernière fois, permet d'entretenir (M). De telles séquences de clôture semblent signaler au spectateur que ces duos criminels ne s'avèrent être finalement que les protagonistes de farces grotesques, les acteurs de simulacres de réalité façonnés et contrôlés par le seul cinéaste omnipotent.

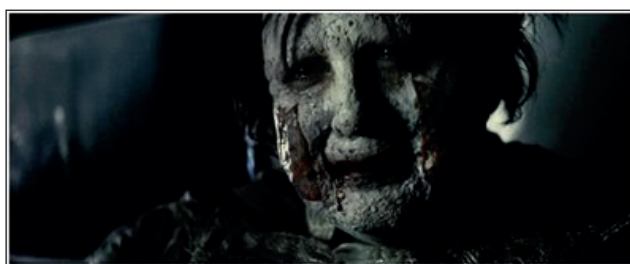


Fig. K, Álex de la Iglesia, *Balada triste de trompeta*, 2011, support DVD, ©, Tornasol Films, Castafiore Films, La Fabrique 2.

6 Eva Llorens, *op. cit.*, p. 75.



Fig. L, Álex de la Iglesia, *Balada triste de trompeta*, 2011, support DVD, © Tornasol Films, Castafiore Films, La Fabrique 2.



Fig. M, Álex de la Iglesia, *Muertos de risa*, 1998, support DVD, © XIII Bis Records.

Par ailleurs, la figure du double génère des variations autour du thème de la facticité. Le masque (et son corollaire, le maquillage), le travestissement et le mannequin, motifs clés de l'esthétique *esperpéntica* omniprésents dans les deux textes filmiques, constituent autant de répliques du sujet qui finit par s'identifier pleinement au reflet métamorphosé de lui-même. La question se pose alors de savoir qui, de l'être ou de son image réfléchie par le miroir déformant, apparaît comme le double factice de l'autre. En témoigne l'exemple de la séquence de tortures que s'inflige Javier dans *Balada triste* en imprimant sur sa peau le masque du clown justicier, forme dégénérée du clown blanc. Conjugué à son saisissant costume d'ecclésiastique orné de boules et de guirlandes de Noël, le maquillage, sorte de trompe-l'œil facial, devient une réalité corporelle et fige la « *universal mueca* »⁷ qui définit l'*esperpento* : les brûlures causées par la soude caustique et le fer à repasser, matérialisation épidermique de la souffrance intérieure de Javier et de sa soif de vengeance, révèlent une assimilation totale par le personnage du rôle auquel ses expériences douloureuses semblent le destiner depuis sa petite enfance, comme si, en fin de compte, l'individu n'avait toujours été qu'un simulacre de la figure archétypale du clown triste, appelé à se métamorphoser en clown vengeur. La présence de mannequins dans plusieurs séquences des deux films est également prétexte à l'insertion de rappels visuels sur la facticité des univers mis en scène : il n'est ainsi pas innocent que Julián ait l'idée de former un nouveau couple comique au Musée de Cire de Madrid, où Nino et Bruno prennent conscience qu'ils peuvent devenir les héritiers – les imitations, les doubles – de célèbres duos d'humoristes espagnols et rejoindre un jour ceux-ci sur le « *tiovivo de la fama* », manège du musée où sont exposées les statues de cire – là encore les doubles factices – de leurs modèles. L'artificialité affecte par ailleurs les espaces au-delà des frontières du cirque, du théâtre et des décors de carton-pâte des plateaux de télévision : dans *Balada triste*, la fête foraine où vont se distraire Javier et Natalia à l'insu de Sergio apparaît comme un territoire hyperréel au sens où l'entend Jean Baudrillard, à savoir

7 Alonso Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica* (aproximación a Luces de Bohemia), Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1969, p. 18

comme la simulation d'une réalité qui n'a jamais véritablement existé, un « monde enfantin surgelé », une sorte d'« immense scénario » propice à de multiples « jeu[x] d'illusions et de phantasmes » et à l'enchevêtrement de « tous les ordres de simulacres »⁸. Les deux collègues visitent le Musée de l'Horreur où les monstres-automates et une bande sonore préenregistrée de rires démoniaques et de hurlements feints se révèlent être moins effrayants que leur propre quotidien. C'est également au pied d'une reproduction réduite de la Tour Eiffel, mirage d'un ailleurs auquel les protagonistes n'accéderont jamais, que se crée l'illusion d'un début d'histoire d'amour entre Javier et Natalia, illusion aussitôt dissipée par l'irruption de Sergio qui rompt la magie hyperréelle. En quelques instants, la fête foraine, espace de rêve artificiel, se métamorphose en théâtre d'une violence démesurée, au cours d'une séquence-charnière du film qui voit se cristalliser la folie des deux rivaux. Figures et espaces du dédoublement factice illustrent ainsi la démarche d'un réalisateur qui, « *al igual que un titiritero arregla sus títeres como le viene en gana, para divertirse* », impose à ses créatures « *un diseño creado por él mismo* »⁹ dans la plus pure tradition esperpéntica. Les deux récits filmiques abondent en procédés formels – plans de grand ensemble, plongées verticales, mouvements de caméra sophistiqués – témoignant d'un regard « *levantado en el aire* »¹⁰ caractéristique de la vision distanciée et ironique créée par Valle-Inclán (N). Les univers diégétiques se réduisent en fin de compte à de simples *tablados de marionetas* sur la scène desquels les personnages s'agitent vainement, à l'image des mannequins et automates qui les entourent. Ils apparaissent comme les simulacres d'êtres humains manipulés par un cinéaste-démiurge qui se complait à nous faire naviguer entre le vrai et le faux. D'ailleurs, au-delà du spectacle de marionnettes, c'est un discours métafilmique sur le rapport de l'image à la vérité qu'Álex de la Iglesia semble élaborer dans ce diptyque grotesque.

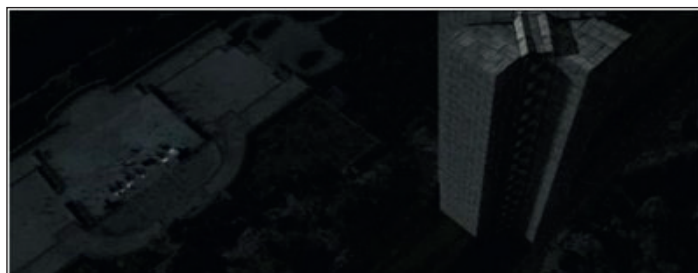


Fig. N, Álex de la Iglesia, *Balada triste de trompeta*, 2011, support DVD, © Tornasol Films, Castafiore Films, La Fabrique 2.

Le trompe-l'œil filmique : une réflexion métadiscursive

Ce sont aussi les langages audiovisuels mobilisés dans les deux récits filmiques qui situent le spectateur à l'entredeux de la vérité et du mensonge, dialectique sur laquelle repose l'art du trompe-l'œil. En effet, le réalisateur se plaît à enchâsser l'image et le monde télévisés dans l'image cinématographique et tisse une réflexion métadiscursive sur le lien qu'entretiennent les représentations livrées par chacun de ces médias. Ainsi, les séquences de tournage d'émissions dans *Muertos de risa* permettent au public extradiégétique de visualiser tout à la fois les numéros qui se jouent sur scène et la machinerie nécessaire à la création du spectacle télévisuel. Le plateau sur lequel s'agitent cadres, *perchmen* et autres techniciens au milieu de câbles et de décors mobiles n'est d'ailleurs pas sans évoquer la *tramoya* du théâtre baroque, dont les problématiques sont en quelque sorte réactualisées par cette plongée dans l'univers audiovisuel. En révélant

8 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, « Hyperréel et imaginaire », p. 24-28.

9 Rodolfo Cardona & Anthony N. Zahareas, *op. cit.*, p. 39.

10 *Ibid.*, p. 25.

dans le champ la présence de ces dispositifs, le cinéma entreprend de démonter les mécanismes illusionnistes de la télévision : bien qu'elle renvoie à l'acte de filmer, la caméra du cadreur apparaît comme un simple reflet déformé, un simulacre de la caméra de cinéma qui abuse le spectateur là où celle-ci s'efforce au contraire de le détromper. La première installe et alimente le mensonge sur lequel se construit le duo comique de Nino et Bruno tandis que la seconde en révèle les ressorts et met au jour la réalité qui sous-tend le spectacle des deux humoristes. En d'autres termes, si le public diégétique tombe dans le piège des faux-semblants tendu par le petit écran, l'image cinématographique le désamorce et vient apporter un démenti à la représentation donnée à voir au spectateur extradiégétique. Par ailleurs, la mise en abyme de faux journaux télévisés tournés à partir d'images d'archives authentiques ainsi que la recreation d'émissions de l'époque¹¹ font jaillir une autre illusion, celle que des personnages fictifs, fruits de l'imagination du cinéaste, ont pris part aux événements historiques et médiatiques de l'époque dans laquelle ils sont censés s'inscrire. Nous nous attarderons en particulier sur deux procédés narratifs et techniques de *Muertos de risa* exploitant le langage télévisuel et contribuant à renverser les barrières entre réalité historique et fiction. Ainsi, la tentative de coup d'État du 23-F est insérée dans la diégèse sur un mode parodique par le truchement d'une alternance entre les images authentiques de l'assaut du Congrès des Députés par la Garde Civile et celles du sketch télévisé de Nino et Bruno, qui dégénère en règlement de compte personnel : ces deux événements parallèles sont suivis « en direct » sur une mosaïque d'écrans de contrôle par l'équipe technique de l'émission de divertissement. L'irruption d'un détachement de soldats dans les studios de télévision, qui en profitent pour suivre avec intérêt le numéro des deux comiques, matérialise le trait d'union entre l'Histoire et la fiction mais aussi entre les langages télévisuel et cinématographique. Un peu plus loin, l'effet spécial de l'incrustation permet de superposer le jeu de Santiago Segura aux images de l'inauguration des Jeux Olympiques de Barcelone de 1992 : le très populaire Nino défile aux côtés du Prince Felipe et c'est lui-même qui tire la flèche permettant d'allumer le flambeau géant du stade de Montjuic. Dans ces différents exemples, la mise en abyme des écrans ainsi que le passage marqué de l'image cinématographique à une image télévisée à l'aspect plus granuleux, modifiée à l'aide d'effets spéciaux, constituent des ressorts audiovisuels qui achèvent de faire apparaître le Septième Art comme un révélateur de la nature mensongère des spectacles offerts par le petit écran. La mise en perspective de ces deux langages fait poindre une critique de la télévision, univers brocardé dans plusieurs œuvres du réalisateur où le téléspectateur se réduit à un simple consommateur d'images privé de toute capacité de recul et d'analyse¹². Au

11 Pour ce deuxième aspect, nous nous référerons essentiellement à *Muertos de risa*. À l'exception de quelques allusions au contexte historique semées dans les dialogues, c'est par le biais de la télévision qu'est filtrée et recrée l'Histoire, de la fin du franquisme au début des années 1990. Dans *Balada triste*, cette représentation est presque toujours directe, immédiate, et fait voyager le spectateur à trois époques différentes (Guerre Civile – 1937 –, immédiate après-guerre et crépuscule de la dictature – 1973 –) : Álex de la Iglesia diégétise les figures et symboles historiques (les soldats républicains sous le commandement d'Enrique Líster, Franco, Carrero Blanco ; le *Valle de los Caídos*) et les incorpore à son propre terreau créatif. Le film ne comporte qu'une séquence de faux journal télévisé reprenant le procédé de l'enchâssement privilégié dans *Muertos de risa* : le présentateur commente les images – authentiques – de l'attentat spectaculaire ayant causé la mort de Carrero Blanco et signale la disparition de Javier, clown hors-la-loi recherché par les autorités et témoin de l'événement, qui a profité de la confusion pour s'enfuir au volant d'une camionnette.

12 Si Álex de la Iglesia exploite volontiers le médium de la télévision – il insère souvent dans ses films spots publicitaires, émissions et reportages sur un mode la plupart du temps parodique ou ironique –, il en brosse une peinture peu complaisante et le présente comme le reflet des dysfonctionnements de la société contemporaine. Cette vision critique, manifeste dans *El día de la bestia* (1995) et en moindre mesure dans *Crimen ferpecto* (2004), constitue l'un des axes directeurs de *La chispa de la vida* (2012), dernier film en date du cinéaste. Par ailleurs, le regard distancié qu'il porte sur les représentations trompeuses de la télévision semble servir la dénonciation de ce médium comme possible complice du

contraire, ici, le spectateur de cinéma a pleinement conscience d'avoir affaire aux représentations d'une réalité manipulée et n'est jamais l'otage de ce qu'il voit, précisément parce que l'image cinématographique vient toujours démonter les mécanismes de l'image télévisuelle qu'elle met en abyme.

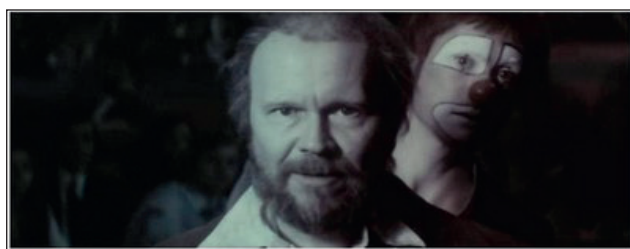


Fig. O, Álex de la Iglesia, *Balada triste de trompeta*, 2011, support DVD, © Tornasol Films, Castafiore Films, La Fabrique 2.

C'est enfin le Septième Art lui-même que le diptyque d'Álex de la Iglesia fait apparaître comme un gigantesque trompe-l'œil puisqu'il ne cesse de renvoyer « au spectacle fondamental qui le supporte »¹³. Les représentations diégétiques de l'acte de projection dans la deuxième partie de *Balada triste* nous invitent ainsi à nous interroger sur les rapports entre vérité et image cinématographique. Nous nous arrêterons sur l'un des épisodes de l'errance du payaso vengador à travers Madrid, séquence particulièrement emblématique : on voit Javier entrer vêtu de son costume de clown vengeur dans une salle de cinéma où est diffusée la comédie musicale *Sin un adiós* (Vicente Escrivá, 1970), dont l'acteur principal, Raphael, lui aussi habillé en clown, interprète la chanson « *Balada de trompeta* » (qui donne son titre au film d'Álex de la Iglesia)¹⁴. Debout face à l'écran, ignorant les plaintes des spectateurs assis derrière lui, il est fasciné par la prestation de l'acteur dont le chant déchirant et l'apparence, par un énième jeu réflexif, le renvoient à sa propre souffrance amoureuse. C'est à travers l'esprit malade de Javier que le spectateur perçoit la suite de la séquence projetée sur le grand écran surcadré : Raphael se tourne face à la caméra et s'adresse en personne au protagoniste. Apparaît alors au premier plan le défunt père du clown blanc, qui exhorte son fils à se venger de Sergio, tandis que le héros de *Sin un adiós* tente de l'expulser du champ (O). Le contraste de couleurs et de textures associées à chacun des deux personnages met en évidence un jeu de superposition des délires de Javier et de l'image cinématographique, reflet de l'âme tourmentée du clown psychopathe. Pris dans les rets de l'illusion audiovisuelle, celui-ci paraît extérioriser ses propres traumatismes et obsessions, qui s'impriment sur la surface écranique et qu'il est le seul à percevoir ; il semble perdre de vue que Raphael et son père ne sont pas des êtres de chair et d'os mais des entités immatérielles, de simples images projetées sur une toile blanche. Privé de sa raison, il est abusé par ses sens et se montre incapable de déjouer les mécanismes du trompe-l'œil à la fois filmique et mental dont

pouvoir officiel, vecteur des images heureuses de la dictature (apparition de Marisol) puis de celles d'une démocratie menacée mais finalement triomphante (23-F, Jeux de Barcelone). Le détachement nécessaire à ces relectures guignolesques indéniablement critiques ferait ainsi apparaître le metteur en scène comme une sorte d'héritier du desencanto post-Transition.

13 Natacha Thiéry, *Photogénie du désir. Michael Powell et Emeric Pressburger, 1945-1950*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », série « Cinéma », 2009, « Assomption du trompe-l'œil », p. 95-102.

14 Ce même extrait de *Sin un adiós* est également mis en abyme dans la séquence précédant l'affrontement final mais il est cette fois projeté sur le mur de l'une des cryptes du Valle de los Caídos. Javier métamorphose le souterrain du mausolée, aux parois tapissées de crânes, en une salle de cinéma macabre et contraint Natalia, terrifiée, à danser avec lui au son de « *Balada de trompeta* ».

son esprit est prisonnier. En revanche, le spectateur extradiégétique a pour sa part conscience du double mensonge qu'il visualise à travers le regard de Javier : non seulement cette séquence, fruit de l'imagination de ce dernier, n'appartient pas au film métadiégétique et n'est pas visionnée par le public de la salle mais elle est aussi, à un second niveau, révélatrice du paradoxe de l'image cinématographique qui, en se désignant comme telle, dément la représentation dont elle est porteuse. Ce passage de *Balada triste* motive ainsi une lecture métaphorique sur un art qui prêche en quelque sorte le faux pour révéler le vrai et fait en sorte que le spectateur ne soit jamais dupe de l'illusion créée. Celui-ci, contrairement au personnage de celluloid, porte un regard lucide sur le spectacle cinématographique, à l'instar de l'observateur du trompe-l'œil pictural qui prend la mesure de son erreur lorsque le toucher vient dissiper le leurre visuel. En ce sens, toutes les entorses au réel, toutes les traces de facticité injectées par la caméra *esperpéntica* d'Álex de la Iglesia dans la réalité représentée impliquent une nécessaire distorsion de la vérité qui permet en fin de compte de mieux faire rayonner cette dernière.

Cette ébauche de réflexion nous a permis de mettre au jour un certain nombre de jeux génériques, narratifs et audiovisuels à travers lesquels Álex de la Iglesia actualise le motif du trompe-l'œil en l'appliquant au domaine cinématographique et donc à l'image mouvante. Dans *Muertos de risa* et *Balada triste de trompeta*, récits filmiques parcourus par l'isotopie du double et qui semblent eux-mêmes entretenir une relation dialogique, le réalisateur ne cesse de jouer avec son spectateur en créant des illusions qu'il s'attache aussitôt à dissiper. Les représentations de la dualité nous invitent également à nous interroger sur les liens entre specularité et facticité, dont les déclinaisons témoignent d'une réappropriation de l'esthétique *esperpéntica* : à travers une démultiplication des jeux de miroir, sorte de specularité au carré, les deux fictions dépeignent des univers outrés et artificiels, simples théâtres de marionnettes dont le cinéaste tout-puissant tire les ficelles. Au-delà de ces trompe-l'œil narratifs, c'est à une réflexion métadiscursive sur le rapport entre vérité, mensonge et image que nous confronte le metteur en scène par le truchement d'un jeu avec les langages audiovisuels. Si l'image télévisuelle ne constitue que le reflet déformé et trompeur de l'image cinématographique, celle-ci revendique en revanche sa part de vérité en démontant les mécanismes illusionnistes de la première. Elle se désigne en tant qu'artifice, dément la représentation dont elle est le support et ne prétend donc abuser personne. C'est un regard tour à tour dupé et lucide que le public porte sur les spectacles livrés par des trompe-l'œil qui se déclinent tant au niveau diégétique que formel. En voilant la vérité, ou plutôt en la faussant, en la filtrant à travers la lentille déformante de l'*esperpéntico*, l'écriture d'Álex de la Iglesia permet en réalité de mieux la mettre au jour. Les sophistes grecs prétendaient que celui qui est trompé connaît mieux la vérité que celui qui ne l'est pas. Faut-il voir dans une telle appréhension de l'art cinématographique une réminiscence du paradoxe antique ? Cette piste de lecture n'est peut-être pas à exclure lorsqu'on prétend aborder l'œuvre d'un réalisateur qui, avant d'apprendre à manier la caméra, s'est licencié en philosophie à l'Université de Deusto...

BIBLIOGRAPHIE

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris , Galilée, 1981, coll. « Hyperréel et imaginaire », p. 24-28.

BUSE, Peter, TRIANA-TORIBIO, Núria & WILLIS, Andrew, *The Cinema of Álex de la Iglesia*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2007, chap. 4, “Muertos de risa (1999): comedy, television, history”, p. 97- 118.

CARDONA, Rodolfo & ZAHAREAS, Anthony N., *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid : Castalia, col. La lupa y el escarpelo, n° 9, 1987, 255 p.

LLORENS, Eva, *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Insula, 1975, 268 p.

MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, 396 p.

REDACCION DE CINEYTEATRO, Cineyteatro, « Álex de la Iglesia comienza el rodaje de Balada triste de trompeta » [en ligne], [s.l.] : [s.e.], 2010, dernière mise à jour : 17 janvier 2010, disponible sur : (consulté le 3 avril 2011)

THIERY, Natacha, « L'assomption du trompe-l'œil. Autour de Une question de vie ou de mort, Le Narcisse noir et Les Chaussons rouges de Powell et Pressburger », dans Véronique Campan et Gilles Menegaldo, *Du maniérisme au cinéma*, Poitiers, La Licorne, n° 66, 2003, p. 105-116.

THIERY, Natacha, *Photogénie du désir. Michael Powell et Emeric Pressburger, 1945-1950*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », série « Cinéma », 2009, « Assomption du trompe-l'œil », p. 95-102.

ZAMORA VICENTE, Alonso, *La realidad esperpéntica (aproximación a Luces de Bohemia)*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1969, 205 p.

Diane Bracco : Titulaire de l'agrégation, Diane Bracco prépare actuellement un doctorat en cinéma espagnol contemporain à l'Université Paris 8 sous la direction de Pascale Thibaudeau. Ses recherches portent sur les liens entre transtextualité et esthétique de l'outrance dans plusieurs films des années 1990-2000. Elle travaille parallèlement au sein du Département d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Limoges.

Du trompe-l'œil à la récupération de la mémoire : *El Grito del sur* (1996) de Basilio Martín Patino

*Del trampantojo a la recuperación de la memoria: El Grito del sur (1996)
de Basilio Martín Patino*

Christelle COLIN

Université de Pau et des Pays de l'Adour - Laboratoire LLC-Arc Atlantique (EA 1925)

Dans cet article, nous nous proposons d'aborder la question des limites génériques entre documentaire et fiction. L'analyse du film *El Grito del Sur* (1996) de Basilio Martín Patino nous amènera à dégager le fonctionnement et la finalité de ce genre hybride que constitue le faux documentaire ainsi que son utilité dans la récupération de la mémoire, qu'elle soit collective ou individuelle. Cette étude nous permettra par ailleurs de comprendre la validité de la notion de trompe-l'œil au cinéma mais aussi de mieux cerner l'esthétique du réalisateur espagnol.

Mots clés : trompe-l'œil cinématographique, Basilio Martín Patino, mémoire historique, seconde République

Domaine : cinéma, xx^e siècle, Espagnes

En este artículo, estudiaremos la cuestión de los límites genéricos entre documental y ficción. El análisis de la película El Grito del sur (1996) de Basilio Martín Patino nos permitirá destacar el funcionamiento y la finalidad del género híbrido del falso documental así como su utilidad en la recuperación de la memoria sea colectiva o individual. Además este estudio nos permitirá entender la validez de la noción de trampantojo en el cine y proponer una definición de la estética del director español.

Palabras claves : trampantojo cinematográfico, Basilio Martín Patino, memoria histórica, segunda República

Le film documentaire est communément défini en opposition à la fiction, opposition qui en recouvrirait une autre, celle entre réel et imaginaire ou encore entre vrai et faux, ce critère instaurant dès lors une définition en rapport avec la question de l'authenticité du discours. Mais cette série d'oppositions est-elle réellement pertinente ? De nombreux théoriciens refusent de retenir une telle distinction. Ainsi, selon Guy Gauthier, dans son ouvrage *Le documentaire : un autre cinéma*¹, il n'existe pas de frontière imperméable entre le genre documentaire et le cinéma romanesque, terme qu'il préfère à celui de fiction car « l'un comme l'autre peuvent relever de la fiction (donc de l'invention, donc de l'imagination, donc du leurre, voire de l'imposture) »². Edgar Morin abonde dans ce sens lorsqu'il évoque l'illusion comme élément définitoire commun à ces deux genres, bien qu'à des degrés divers :

Le cinéma de fiction est dans son principe beaucoup moins illusoire, et beaucoup moins menteur que le cinéma dit documentaire, parce que l'auteur et le spectateur savent qu'il est fiction, c'est-à-dire qu'il porte sa vérité dans son imaginaire. Par contre, le cinéma documentaire camoufle sa fiction et son imaginaire derrière l'image reflet du réel.³

Cela suppose donc que le documentaire tromperait l'œil du spectateur en insistant sur ce rapport privilégié qu'il semble entretenir avec la réalité objective du monde mais qu'il cacherait aussi l'interprétation subjective de celui qui montre cette réalité. Il semble donc difficile de distinguer ces deux genres cinématographiques et l'utilisation de plus en plus fréquente, ces dernières années, de formats hybrides ou de mélanges tels que la docu-fiction, le « documenteur » ou le faux documentaire sont autant de preuves que les limites génériques au cinéma sont constamment brouillées.

Au demeurant, quel est le statut de ces formes de trompe-l'œil cinématographiques⁴ ? Sont-elles le produit d'un simple jeu, d'une tromperie délibérée permettant d'explorer les possibilités de la fiction et de définir un autre rapport au spectateur, ou ont-elles plutôt à voir avec des implications plus idéologiques de leurs auteurs ? C'est cette problématique qui structurera notre travail et grâce à laquelle nous tenterons de comprendre le fonctionnement mais aussi la finalité de ce type de films hybrides.

1 Guy Gauthier, *Le documentaire : un autre cinéma*, Paris, Armand Colin cinéma, 2005.

2 *Ibid.*, p. 101.

3 Edgar Morin, texte non publié, conférence au Centre Georges Pompidou sur le cinéma du réel en 1980. Cité dans Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 52.

4 Il s'agirait ici essentiellement d'un trompe-l'œil générique. Bien qu'issu de l'art pictural, il semble justifié d'avoir recours à la notion de trompe-l'œil dans le champ cinématographique. La modalité la plus fréquente est sans doute celle du trompe-l'œil diégétique dans les fictions où la narration remet en cause une réalité présentée comme telle au début du film. Des films comme *Los Otros* d'Amenábar (où les morts sont les vivants et inversement) ou *Abre los ojos* du même réalisateur (où le récit dépend du héros et du point de vue qu'il adopte – successivement le rêve, la réalité et les flash-backs) travaillent cette hétérogénéité entre le début et la fin du film et une illusion nécessairement fictionnelle. Dans ces deux exemples, en effet, c'est le refus de partition claire entre le réel et le non-réel qui constitue la base de ces dispositifs puisque ce qui passait dans un premier temps pour le réel se révèle finalement irréel. Dans un deuxième temps, il faudrait considérer le trompe-l'œil énonciatif où le film imite les formes d'un autre format. Dans ce cas, l'ambiguïté générique entre le document authentique et la fiction est maintenue et nous pourrions considérer que s'opère un double processus de transfiguration du format initial – qui devient autre chose (le documentaire devient une fiction) – et de confrontation des deux formats puisque le format initial (le documentaire) reste malgré tout lui-même et cohabite avec la fiction.

Pour cela, nous nous centrerons plus précisément sur un exemple de l'œuvre du réalisateur espagnol Basilio Martin Patino, qui semble représentatif d'une de ces transgressions formelles⁵ que pourrait constituer le faux documentaire, véritable trompe-l'œil générique.

En 1996, Basilio Martin Patino termine pour la télévision régionale andalouse (Canal Sur) une série de sept films intitulée *Andalucía, un siglo de fascinación*, dans lesquels il revisite les mythes classiques liés à la construction de l'identité et de l'imaginaire culturel andalou. La spécificité de cette série réside sans doute davantage dans sa forme que dans sa thématique. Il s'agit en effet d'un véritable projet expérimental où Patino détourne les codes cinématographiques pour explorer les limites entre le langage audiovisuel de la fiction et du documentaire⁶.

El Grito del sur: Casas Viejas constitue le premier épisode de cette série *Andalucía, un siglo de fascinación*. Patino prétend y mettre au jour les rouages d'un événement historique marquant : la révolte anarchiste des paysans andalous du village de Casas Viejas dans la province de Cadix en 1933, fortement réprimée par la garde d'assaut. Si le film aborde un fait peu repris dans la mémoire collective (sans doute parce qu'il avait participé à la construction de la légende noire de la Seconde République), il est surtout intéressant en tant que reconstruction et reconstitution de l'événement historique, car Patino insère dans la structure apparente du documentaire des images d'archives filmiques créées par le cinéaste lui-même. Ce film semble donc constituer un bon exemple de trompe-l'œil et plus particulièrement de feintise énonciative⁷ telle que la définit François Jost. Si la base filmique est constituée par une réalité référentielle, un événement vrai, c'est le mode de représentation documentaire de cet événement qui est altéré par l'utilisation de ce faux matériel d'archive filmique.

Les modalités du trompe-l'œil dans *El Grito del sur* : les mécanismes du jeu formel

Dans *El Grito del sur*, le trompe-l'œil fonctionne à partir d'une manipulation. L'illusion est créée par Patino grâce à la reprise de tous les éléments conventionnels constitutifs d'un documentaire historique, ce qui permet la mise en place d'un horizon d'attente. En effet, le genre documentaire propose un pacte de croyance essentiellement basé sur la réalité et il assure de cette façon la validité et la légitimité de ce qui est montré. Le spectateur, parce qu'il a intégré ce mode implicite de réception, peut donc identifier dans un premier temps les figures prévalentes du documentaire. La première de ces figures concernerait la référentialité, c'est-à-dire le domaine de

5 Chez Patino, la pratique du détournement trouve son origine dans ses premiers films documentaires très critiques envers le régime franquiste décadent où il avait recours, de manière systématique, à des matériaux filmiques hétérogènes ou au recyclage de matériel graphique et cinématographique. Ainsi dans *Canciones para después de una guerra* (1971), le réalisateur superposait, sur des images d'archives retraçant les conditions de vie des Espagnols durant la période de l'après-guerre, une bande sonore constituée par des chansons populaires de l'époque. Il évoquait ainsi cette mémoire musicale tout en donnant à ces images un deuxième sens, souvent ironique, grâce à un contrepoint constant. Le détournement du sens premier de ces images permettait ainsi de proposer une lecture de l'Espagne de l'après-guerre différente de celle transmise par la propagande franquiste. L'observation de la totalité de l'œuvre de Patino et ce recours constant à la rhétorique du détournement semble de toute évidence renvoyer à une écriture en palimpseste.

6 Patino travaille déjà cette réflexion sur les limites génériques et par extension sur la relation entre réalité et fiction dans le film précédent, *La Seducción del caos*, réalisé en 1994, où il utilise aussi de fausses images d'archives. Il est à noter par ailleurs que la création de fausses images d'archives est une technique qui apparaît dès les origines du cinéma comme le souligne Isabelle Veyrat-Masson : « aux origines, Lumière et Méliès [...] fabriquent de fausses actualités en reconstituant des événements auxquels leurs opérateurs n'ont pas pu assister », *op. cit.*, p. 18.

7 François Jost, « Le feint du monde », *Réseaux*, 1995, volume 13, n° 72-73, p. 163-175.

l'afilmique⁸ puisque l'histoire événementielle (un groupe de paysans affamés occupant la mairie de Casas Viejas et subissant la répression de la garde d'assaut) n'est pas remise en cause. Tout ce qui est dit est vrai et clairement analysé grâce à une multiplication des indices référentiels dans les commentaires ou les indications en surimpression (dates, allusions aux personnages clés et aux héros de l'événement tels que Seis dedos ou María La Libertaria...) et à une narration construite selon une démarche ternaire qui permet une analyse des causes et du contexte des faits (la faim, le *latifundismo*, l'absence de révolution industrielle, la loi de la Réforme agraire) ou encore des conséquences de la rébellion. Ce principe de référentialité et de « narration véridique » – dans le sens où l'enchaînement logique des faits et un rapport de causalité prévalent – permet donc une cohérence et une clarté dans le discours qui facilite la réception par le spectateur.

Par ailleurs, le respect de la composition hétérogène du format documentaire renforce ce sentiment de vraisemblance. Comme dans la majorité des documentaires, le matériel graphique utilisé dans *El Grito del sur* (des images d'archives composées de photos des visages affamés des paysans ou des acteurs de la révolte, des affiches de propagande de l'époque, des images filmiques) mais aussi la multiplication des instances énonciatives (des témoignages, l'analyse des historiens, des voix *off*) fonctionnent comme des marqueurs stylistiques absolus du genre. Ainsi les commentaires des différents intervenants, proposent-ils de manière conventionnelle plusieurs perspectives de l'événement. De cette façon, le recours à des figures d'autorité comme les historiens Antonio Elorza et Antonio Miguel Bernal permet de proposer d'emblée un discours pressenti comme officiel et renforce le sentiment d'objectivité et la crédibilité du discours d'autant plus que ces historiens s'attachent à commenter et expliquer les faits historiques. À l'inverse, le discours semble davantage orienté politiquement, ou plus proche de la mémoire individuelle, lorsqu'il s'agit des souvenirs du vécu des villageois. De ce fait, nous nous trouvons face à une imitation d'une forme générique réelle et connue du spectateur puisque sont conservés un certain nombre d'éléments formels et énonciatifs du documentaire.

Mais s'il y a, de prime abord, coïncidence en termes génériques et formels avec de nombreux éléments définitoires du genre documentaire, il y a pourtant bien tromperie dans *El Grito del sur*. Celle-ci réside dans le fait que Patino modifie l'un de ces éléments constitutifs du documentaire : les archives filmiques. Au lieu d'utiliser de vraies images d'archives, le réalisateur fabrique un reportage britannique et un film muet soviétique qu'il montre et qu'il utilise comme s'il s'agissait de documents authentiques de l'époque. Ces deux matériaux, qui ont une large place dans l'économie filmique, constituent en fait une reconstitution historique complète des faits, une narration par des acteurs qui rejouent les événements, les faits passés dans un décor. Nous assistons de cette manière à un glissement constant du documentaire vers la fiction lorsqu'alterne dans le film la macrostructure du documentaire qui propose une « narration véridique » et ces microstructures fictives révélatrices d'une « narration falsifiée ». Pourtant l'adhésion du spectateur, qui prend le film au sérieux, ne semble pas être altérée car la cohabitation entre vraies images – authentiques – et fausses images – inventées – opère une sorte de contagion : ce qui semble être un faux passe pour du vrai. La question de l'imitation de l'authenticité joue donc ici un rôle prépondérant. En effet, afin de certifier la validité de ces images inventées, Patino rend hommage à l'esthétique canonique de ces documents d'époque. Ainsi, on retrouve dans les fragments de film soviétique plusieurs particularités narratives de ce cinéma muet des années vingt (l'utilisation d'un montage dialectique et d'intertitres explicatifs en cyrillique, l'absence de raccords, la référence au personnage collectif et archétype de la masse représentée par les paysans andalous, parfois filmés en plans rapprochés pour signifier leur physique) qui

8 Etienne Souriau, « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », *Revue Internationale de Filmologie*, 1948, n° 7-8, p. 231-40.

permettent de le définir comme un cinéma de montage, très travaillé, et dont la fonction est essentiellement pédagogique. Le deuxième support filmique inventé, le reportage britannique de Joseph Cameron, se définit par un filmage plus spontané réduit au visible et à l'audible (prise de vue à l'improviste, reproduction du tremblé, du décadage, de la mauvaise qualité de l'image à cause d'une faible illumination), caractéristique du cinéma des correspondants de guerre des années trente. L'illusion naît donc d'une double vraisemblance formelle : elle est liée, d'une part, au respect des particularités narratives de ces deux types de cinéma dans les documents fabriqués et, d'autre part, à la continuité entre les vrais documents historiques et les reconstitutions. En effet, le montage manipulateur et l'absence d'opérateurs de modélisation permet de montrer le passage de l'un à l'autre (du vrai documentaire au faux documentaire), établissant finalement une continuité, une équivalence entre les différents types de documents du film. C'est pour cela qu'il est difficile de déceler dans un premier temps l'illusion créée par Patino.

Mais la manipulation est-elle pour autant réussie ? Le spectateur conclut-il réellement sur la nature de ce qui est montré et arrive-t-il à faire un tri entre les images documentaires et de fiction ?

Plusieurs indices, bien que subtils, sont à notre avis présents pour pouvoir conduire le spectateur vers l'identification d'un dispositif en trompe-l'œil ou du moins susciter le doute. Dans un premier temps, l'hybridité du film pourrait être suggérée dans le titre composé de deux parties : « *El Grito del sur* » (pris dans le sens de révolte et de douleur mais aussi d'engagement et d'élégie) semble empreint d'une subjectivité certaine, susceptible de révéler un parti pris idéologique de la part du réalisateur alors que la suite du titre « *Casas Viejas* » insiste davantage sur la référentialité. L'utilisation de ce titre hybride, tout comme celle d'une musique liminaire extradiégétique fortement associée à l'idée de dramatisation, montrent que la dissimulation de l'énonciation subjective n'est pas totale. Face à cette ambiguïté, le spectateur pourra ajuster ou non sa lecture du film, selon son degré de formation, ou selon sa connaissance du contexte historique et de la trajectoire du réalisateur.

Dans un deuxième temps, ce sont des éléments renchérissant les effets de vérité qui attirent la suspicion. On relèvera les indications en surimpression, qui permettent de certifier la validité des images (« *filmación realizada por Joseph Cameron en febrero de 1933* »), ou un gros plan sur la première page d'un livret de la CNT intitulé *La verdad sobre la tragedia casas viejas*, narrant les faits comme une épopée glorieuse tout en aspirant à une certaine recherche de la vérité. Sont aussi remarquables les commentaires sur le paratexte filmique, formulés soit par le reporter britannique Joseph Cameron – incarné par Réginald Shave – lorsqu'il explique les conditions de tournage (« *desde la ventana de la pensión en la que me refugié, podía filmar la plaza [...] escondí el rollo cerca de la choza, [...] los guardias no supieron abrir la cámara* »⁹), soit par Muñoz Suay, le soit-disant directeur d'une filmothèque dadaïste qui n'existe pas, lorsqu'il revient sur l'origine et l'exclusivité de ces documents :

En 1982 llegaron a nuestras manos unas cajas oxidadas y cubiertas de etiquetas con caracteres cirílicos. Las había encontrado un divisionario azul en una aldea rusa cercana a Moscú llamada Viokoff. El divisionario, ex falangista y gran conocedor del cine, depositó las cajas en los archivos de un conocido sindicalista. No todo el nitrato pudo salvarse, pero las imágenes reales conservadas, por vez primera pueden exhibirse hoy con todo el dramatismo que contienen...

9 De la même façon, il existe un soupçon quant à la parfaite conservation de ce matériel d'archive alors que le reporter britannique explique qu'il a filmé pendant l'assaut et qu'il a dû cacher le matériel avant de subir lui-même la répression de la garde d'assaut.

Ces informations sur le contexte de réalisation ou d'exhibition des deux documents fonctionnent finalement comme des justifications dont la validité est mise en question par leur nombre et leur précision excessive et surtout parce qu'elles sont formulées par un faux reporter et un faux directeur de filmothèque¹⁰.

De la même façon, certains éléments du film soviétique qui, comme nous l'avons démontré auparavant, permettent de définir de manière fidèle une certaine esthétique contribuent aussi à créer un sentiment d'invraisemblance. Le faux film soviétique, parce qu'il utilise des angles de prise de vue très différents pour une même action (par exemple tantôt du côté des paysans, tantôt du côté des gardes civils), révèle un manque de spontanéité du filmage et suscite les interrogations quant à la place de la caméra et au regard omniscient du narrateur. D'ailleurs, certains éléments visuels et sonores – tels que les ombres chinoises sur les murs, dans le film soviétique, renvoyant aux origines du cinéma, ou que le son de la caméra en train de filmer dans le hors-champ, dans le reportage britannique – contribuent également à dénoncer le dispositif cinématographique et à le déconstruire. Selon Christian Metz, ces éléments constituent une « marque d'annonciation par excellence, puisque, [...] le film nous donne à voir ou à entendre cela même qui l'a produit »¹¹. En témoigne le passage du docufiction dans lequel le reporter anglais, Cameron, filme la scène derrière la vitre de la fenêtre d'une maison. Cet élément diégétique permet un rapprochement avec le spectateur qui voit ce que voit le narrateur (ocularisation interne) et renforce ainsi une superposition entre le factuel et ce qui est dit dans les commentaires du reporter mais ce dispositif crée aussi un effet de distanciation : en effet, la vitre de la fenêtre, qui constitue un surcadrage, n'est pas sans rappeler la caméra en train de filmer et renvoie de cette façon au contexte métacinématographique et paradiégétique. L'allusion à la caméra constitue ainsi un surgissement du monde filmant dans le monde filmé, dans le champ, ce qui donne l'impression que le cinéma se montre en même temps qu'il montre. De cette façon, sont constamment rappelés la présence du réalisateur comme artificier ou comme auteur, ainsi que le caractère construit de tout film.

Mais cette construction hybride qui semble confronter et à la fois faire coexister fiction et documentaire relève-t-elle seulement d'une expérience ludique ? Le choix de la stratégie narrative qui consiste à se séparer du champ documentaire en ayant recours à deux récits imaginés des faits n'est-il pas déterminé par un engagement d'ordre metacinématographique et idéologique ?

Les implications idéologiques du trompe-l'œil chez Patino : du jeu formel à la réflexion métamémorielle

Analyser les propos du réalisateur¹² est, de toute évidence, essentiel pour dégager les objectifs de cette écriture en trompe-l'œil. Dans un premier temps, nous trouvons au centre de l'esthétique de Patino la relation entre le film et le spectateur. Cette réflexion et le recours au trompe-l'œil naissent en réalité du constat d'un manque réel : il explique en effet dans un de ses écrits que

10 Alberto Nahum García Martínez évoque une « *excesiva casualidad* » en expliquant qu'il est invraisemblable que deux témoins différents (britanniques et russes) se trouvent au même endroit en même temps pour rendre compte des mêmes faits. Alberto Nahum García Martínez, « *La realidad como estilo. Los límites de la representación en Andalucía, un siglo de fascinación* », *Ámbitos*, n° 16, 2007, p. 51.

11 Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2002, p. 131.

12 Carlos F. Heredero y Enrique Monterdi (ed.), *Conversación de Basilio Martín Patino con Casimiro Torreiro*, « *Los nuevos cines* » en *España. Ilusiones y desencanto de los años sesenta* [en ligne], Valencia : Instituto Valenciano de la Cinematografía, 2003, disponible sur <http://www.basiliomartinpatino.com/entrev.htm>, page consultée le 14 octobre 2012.

« en cine, a falta de esa cultura de la complicidad autor-público, la cuestión de la mimesis requiere de escenografías, maquillajes, y efectos sonoros que parecen no conformarse hasta que se puedan oler y ser accesibles al tacto » pour finalement insister sur le besoin de « *estimular la complicidad mental del espectador* », de « *crear en la inteligencia del espectador* »¹³. Pour Patino, le spectateur constitue un rouage essentiel du dispositif cinématographique car celui-ci repose sur la mise en place d'une illusion et sur sa dénonciation quasi simultanée.

Par ailleurs, l'utilisation du trompe-l'œil chez Patino semble plus encore concerner une réflexion métadiscursive, déjà introduite par la définition du statut du spectateur. En effet, le doute qui porte sur l'identification du matériel d'archives filmiques amène à reconsidérer la représentation comme moyen et conduit à une valorisation axiologique de cette dernière. Patino interpelle un code cinématographique et dénonce les certitudes émanant du genre documentaire et des représentations jusque-là convenues de la réalité. Il s'agit donc de tromper et détromper (en partie grâce aux indices présents dans le film mais surtout grâce aux éléments révélés dans le générique de fin) pour faire réfléchir, d'une part, sur les façons dont le spectateur peut se laisser abuser par la représentation (même par un documentaire, genre en principe associé à l'authenticité) et, d'autre part, sur la responsabilité de l'auteur et donc sur la dimension éthique normalement associée au documentaire.

Mais le trompe-l'œil chez Patino implique également une réflexion sur les relations entre les concepts d'histoire et de mémoire au cinéma dans la mesure où l'utilisation du faux document filmique permet d'imaginer ce qu'aurait pu être une autre mémoire de l'événement et de raconter l'Histoire – une histoire – de différentes façons (à travers le discours des historiens, les témoignages ou les documents d'archives). Nous en revenons encore une fois à l'idée que le film est un exercice de style qui doit inévitablement être associé à une réflexion plus large sur la dialectique histoire/mémoire. En effet, le récit de l'Histoire à travers des fausses images d'archives implique, de manière évidente, une dramatisation des faits. Grâce à ce procédé de reconstitution avec des acteurs, il s'agit de narrer une action « sensationnelle » et donc, de dramatiser l'histoire (notamment en ayant recours à une musique extradiégétique dans le faux film soviétique). De cette manière, l'Histoire semble réduite à une fable ce qui pourrait entraîner une sorte de dévalorisation du travail de l'historien. L'écriture en trompe-l'œil introduirait, outre une juxtaposition de matériaux, une confrontation de ces derniers. Ainsi, la reconstitution filmique, comme pièce essentielle de la narration de l'événement – rappelons qu'elle occupe la plus grande partie de l'économie filmique – complèterait les lacunes historiques en palliant le manque d'images d'archives sur ce fait polémique de l'histoire de la Seconde République et relèguerait au second plan le discours des historiens. Grâce à ces fausses images, Patino pourrait vouloir rétablir une continuité et surtout définir son rôle en tant que réalisateur, comme l'affirme son alter ego filmique, le reporter Cameron :

Quería rodarlo para que hubiera un testimonio, era mi obligación, simplemente debía hacerlo.

Le réalisateur partirait donc d'un constat métamémoriel sur l'état des archives et de la mémoire d'un événement pour arriver à une réflexion métacinématographique sur le rôle du cinéma documentaire et de fiction dans la récupération de la mémoire historique.

Finalement, la reconstitution historique supposerait l'existence d'un autre trompe-l'œil, lié cette fois au brouillage constant des niveaux temporels. Le réalisateur explique cette confusion temporelle de la sorte :

13 Basilio Martin Patino, « *Filmar las realidades invisibles* » [en ligne], [s.l.], [s.e.], dernière mise à jour : 2008, disponible sur <http://www.basiliomartinpatino.com/escritos.htm>, page consultée le 14 octobre 2012.

*Particularmente, más que representar el pasado, me interesa suscitar su presencia en el día de hoy, vivo, presente, en su confluir y simultanear distintos tiempos que se complementan, se potencian, o se aniquilan entre sí*¹⁴.

En effet, si les témoignages et les commentaires des historiens actualisent le passé, étant formulés depuis le présent, le docufiction produit le même effet, en exhumant les documents d'archives filmiques du passé. Tous les matériaux du film sont ainsi des visions du passé envisagées à partir de la subjectivité du présent – une temporalité étant interrogée par l'autre – ce qui constitue finalement le principe même d'actualisation opéré lors de toute formulation mémorielle. Ces images d'archives seraient donc une synthèse temporelle et deviendraient une sorte d'« image-cristal » telle que la définit Deleuze dans la mesure où on ne peut pas réellement les situer dans le temps « en raison de la cristallisation en une seule image du passé et du présent mais aussi du réel et de l'imaginaire »¹⁵. En effet, le montage fait coexister le présent et le passé et rend l'imaginaire aussi vrai que le réel. Les premiers plans du film sont particulièrement révélateurs de cette double superposition. Un panoramique latéral montrant le village de Casas Viejas, d'abord filmé en noir et blanc, aboutit à un plan fixe du village en couleur. La différence chromatique suggère dès le début du film cette opération mémorielle et cette synthèse temporelle mais aussi, symboliquement, une dualité générique qui projette le spectateur dans l'inconfort de la non-distinction vrai-faux.

Nous voyons donc que le trompe-l'œil dans ce film ne peut être complètement appréhendé sans analyser sa relation avec la notion de temporalité.

Dans *El Grito del sur*, le trompe-l'œil concerne un décentrement constant du documentaire vers la fiction. Il s'agit donc plus ici d'une fictivité de la narration et de l'énonciation, d'une narration falsifiée où Patino caricature le style documentaire pour moquer ses codes et mettre en doute l'objectivité de ce type de document. Par ailleurs, au-delà de l'analyse des mécanismes de ce trompe-l'œil cinématographique, nous avons vu qu'il était essentiel de dépasser la relation dialectique entre lecture 'fictivante' et 'documentarisante' afin de proposer une utilisation de trompe l'œil chez Patino en étroite relation avec une réflexion métamémorielle et métacinématographique. En effet, si le jeu formel semble démontrer la facticité des images documentaires, il pose aussi la question du statut de l'image d'archive, de son authenticité et de son utilisation au cinéma. En définitive, ce trompe-l'œil cinématographique semble opérer, au-delà du glissement générique précédemment évoqué, un glissement du domaine historique vers une mémoire imaginaire. De cette façon, le réalisateur semble proposer l'utilisation et la validité de la subjectivité dans la construction du récit sur l'Histoire.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 2-L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 102

BIBLIOGRAPHIE

- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1975, 372 p.
- BELLIDO LÓPEZ, Adolfo, *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1996, 287 p.
- BERTHIER, Nancy, « Casas viejas. El grito del sur de BMP: un vrai faux documentaire », *Histoire et mémoire de la Seconde République*, Université Paris X Nanterre, 2002, p. 251-257.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2- L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 355 p.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Pilar, « Lenguajes de la memoria en El grito del sur: casas viejas de BPM », dans : Pietsie Feenstra et Hub. Hermans (dir.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español* (1990-2005), Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 49-64.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum, « La realidad como estilo. Los límites de la representación en Andalucía, un siglo de fascinación », *Ámbitos*, n° 16, 2007, p. 37-59.
- GAUTHIER, Guy, *Le documentaire: un autre cinéma*, Paris, Armand Colin cinéma, 2005, 351 p.
- HEREDERO, Carlos y MONDERDI, Enrique (ed.), *Conversación de Basilio Martín Patino con Casimiro Torreiro. « Los nuevos cines » en España. Ilusiones y desencanto de los años sesenta* [en ligne], Valencia, Instituto Valenciano de la Cinematografía, 2003, disponible sur <http://www.basiliomartinpatino.com/entrev.htm>, page consultée le 14 octobre 2012.
- JOST, François, « Le feint du monde », *Réseaux*, 1995, volume 13, n° 72-73, p. 163-175.
- METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2002, 370 p.
- NIETO FERRANDO, Jorge, *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martin Patino*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2006, 183 p.
- NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2004, 347 p.
- ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 183 p.
- SOURIAU, Etienne, « La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », *Revue Internationale de Filmologie*, [s.d.], n° 7-8, p. 231-40.
- VEYRAT-MASSON, Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck, 2008, 224 p.
- VERAY, Laurent, *Les images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Chasseneuil-du-Poitou/Paris, Éd. SCÉRÉN, CNDP-CRDP, coll. « Patrimoine », 2011, 320 p.

La ventana fingida de Juan Sánchez Cotán

La fenêtre en trompe-l'œil de Juan Sánchez Cotán

Sophie DEGENNE FERNANDEZ

Université d'Avignon - Laboratoire ICTT (Identité Culturelle, Textes et Théâtralité)

En un inventario del taller de Juan Sánchez Cotán fechado en 1603, se menciona una obra inacabada, «un lienzo emprimado p.^a una bentana», detalle que confirma una evidencia perceptible en sus bodegones: la ventana presente en cada uno de ellos era lo primero que pintaba el artista, antes de representar los objetos. Se trata pues del elemento clave de un dispositivo pictórico que se construye en torno a una dialéctica de lo visual y lo conceptual. Además, al coincidir las dimensiones de la ventana pintada con las del cuadro, se crea un efecto de trampantojo, una ambigüedad entre el espacio pictórico delimitado por el hueco de la ventana donde reposan los motivos del bodegón, y lo que podría ser el marco del cuadro, entendiéndose el espacio del espectador. Pese a la observación naturalista de cada objeto, lo que se plantea en esta pintura no es tanto la representación mimética o el reto ilusionista, pues la ventana fingida no pretende engañar a nadie; gracias al efecto de presencia del trampantojo en los márgenes del lienzo, la ventana fingida cuestiona una y otra vez los límites materiales del objeto-cuadro así como las fronteras estéticas de la representación.

Palabras claves : ventana fingida, marco, trampantojo, bodegón, España, Juan Sánchez Cotán

Domaine : Peinture, XVII^e siècle, Espagnes

Dans un inventaire de l'atelier de Juan Sánchez Cotán daté de 1603, il est fait mention d'une œuvre inachevée, « une toile apprêtée pour une fenêtre », détail qui confirme une évidence perceptible dans ses natures mortes : la fenêtre présente dans chacune d'elles était ce que le peintre peignait en premier, avant de représenter les objets. Il s'agit donc de l'élément-clé d'un dispositif pictural qui repose sur une dialectique du visuel et du conceptuel. Par ailleurs, en faisant coïncider les dimensions de la fenêtre peinte avec celles du tableau, l'artiste crée un effet de trompe-l'œil, une ambiguïté entre l'espace peint délimité par l'embrasure où reposent les motifs de la nature morte, et ce qui pourrait être le cadre du tableau, autrement dit l'espace du spectateur. Malgré l'observation naturaliste de chaque objet, ce qui se joue dans cette peinture n'est pas tant la représentation mimétique ou le défi illusionniste, car la fenêtre feinte ne prétend tromper qui que ce soit ; grâce à l'effet de présence du trompe-l'œil aux marges de la toile, la fenêtre feinte interroge encore et toujours les limites matérielles de l'objet-tableau ainsi que les frontières esthétiques de la représentation.

Mots clés : fenêtre feinte, cadre, trompe-l'œil, nature morte, Espagne, Juan Sánchez Cotán

La ventana fingida de Juan Sánchez Cotán

Los lienzos pintados son agujeros de idealidad [...] a que nos asomamos por la ventana benéfica del marco.

José Ortega y Gasset, *Meditación del marco*.

¿Qué es un trampantojo, si es que se puede ofrecer una definición medianamente satisfactoria de tan escurridizo artefacto? De forma muy general, designa una pintura que figura los objetos con tanto virtuosismo que llega a engañar los ojos de quien la contempla. Aunque la palabra para nombrarlo no llegó hasta el siglo XIX, su práctica se remonta a la Antigüedad¹, y nace del ideal de mimesis, esa aspiración a retratar las cosas naturales de modo que parezcan más reales si cabe que en la propia naturaleza. En la *Historia natural* de Plinio, abundan las anécdotas sobre proezas artísticas de uno u otro pintor griego en la figuración de uvas y otros frutos; de ellas se desprende que la calidad de estas pinturas se mide en virtud de su dominio de la ilusión, o, lo que es casi lo mismo, de su capacidad para hacer trampa.

La técnica ilusionista varía en función del soporte elegido: el trampantojo mural suele abrir amplias perspectivas hacia un espacio situado «más allá» de la pared pintada, mientras el de caballete proyecta uno o más elementos de la superficie pintada hacia el «más acá» de la estancia. Para el primero sería más apropiado hablar de «perspectivas ilusionistas», reservando el término de «trampantojo» a la pintura de caballete, de la que se tratará en estas notas.

La pintura de historia, el retrato y el paisaje no suelen incluirse en el campo del trampantojo, siendo el bodegón su género predilecto, por el carácter inmutable de los objetos que entran en su composición². Recordaré algunas de sus características: presentación de los objetos a escala natural, descripción de los mismos en su integralidad, proyección hacia el espacio del espectador³. La escala natural implica un número reducido de objetos en una composición que suele limitarse a un solo plano. El imperativo de no cortar los elementos situados en los márgenes del lienzo permite atenuar el fenómeno de encuadre que remitiría a la materialidad del soporte, cuando lo que importa en un trampantojo es neutralizarlo, hacer que se vuelva «transparente». Añadidas a la inmediatez del formato, ambas condiciones crean un efecto de proximidad, hasta de amplificación óptica como a través de una lente de aumento. La tercera condición es la que más contribuye al efecto de proximidad o de realidad: a diferencia del trampantojo mural que invita al visitante a evadirse con la mirada y la fantasía hacia otros espacios lejanos, el trampantojo de caballete se proyecta fuera del marco para ir al encuentro de su público e invadir

1 Uno de los ejemplos más espectaculares tal vez sea un mosaico del maestro griego Sosos de Pérgamo (siglo III a-C.), conocido por una copia romana del siglo II d. C, que representa una escena de *symposium* o banquete en la que el suelo aparece «tapizado» con los restos del festín –de ahí su nombre *asarotos oikos*. Cabezas y espinas de diversos pescados, gambas, caracoles y pinzas de mariscos, huesos de pollo, así como tallos de alcachofas y cáscaras de nueces forman un inmenso bodegón con efecto de trampantojo. Perteneció a una colección privada, estando actualmente en depósito en el Château de Boudry.

2 Patrick Mauriès recuerda «l'impossibilité de représenter le vivant, par définition instable, mouvant, troublant les exigences du vraisemblable». Patrick Mauriès (dir.), *Le trompe-l'œil de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1996, p. 10.

3 Ver Miriam Milman, *Le Trompe-l'œil: Les illusions de la réalité*, Genève, Skira, 1994, p. 36; Patrick Mauriès, *op. cit.*, p. 81.

su propio espacio⁴, retándolo para que alargue la mano y toque para salir de dudas⁵. El primero, ante todo ilusionista como se ha visto, cuenta de antemano con la adhesión del público, siendo el segundo más genuinamente tramposo en su propósito de suscitar cierta confusión sensorial en el receptor, ahí donde resulta más difícil confundirlo, desde la proximidad física del lienzo, en esa mínima franja donde empieza su realidad.

Aunque los bodegones de Sánchez Cotán parecen reunir las condiciones mencionadas, no por ello tienen que ser trampantojos, como se verá más adelante. No obstante, el hecho de que el espacio de presentación de las frutas y hortalizas sea una ventana en perspectiva permite conectar el espacio interior con el exterior: así, en todos los bodegones, uno o más objetos sobrepasan el marco de dicha ventana, irrumpiendo en el espacio del espectador. La trampa del artista consiste pues en integrar parte de la realidad exterior dentro de la ilusión.

Además de las tres condiciones ya enunciadas para designar una pintura como trampantojo, se podría añadir una cuarta: la adecuación del contexto en el que se presentan los objetos. Uno de los recursos de la pintura de tradición nórdica consistía en situar la naturaleza muerta en un nicho pintado en el revés de un díptico o tríptico⁶: una vez cerrados los paneles, el nicho pintado se fundía en la pared cual nicho de piedra. En la pintura española, y tratándose del bodegón, naturaleza muerta de cocina, el espacio de presentación puede ser una alacena, una mesa o un repostero, una fresquera. A cambio todos los bodegones de Sánchez Cotán se sitúan en un mismo escenario, el alféizar de una ventana. ¿Intuición genial, solución de facilidad, o especulación perfectamente calculada? Lo mejor será asomarse por esta ventana. En primer lugar me interesaré por el continente, el dispositivo de presentación de los bodegones, que invita a cuestionar los límites materiales del objeto-cuadro. Ello me llevará a interrogarme sobre el grado de trampa de los bodegones del pintor toledano, confrontándolos con un trampantojo realizado por un artista contemporáneo en homenaje a los del artista toledano. Por último me centraré en el contenido de dichos bodegones con el fin de destacar su dimensión transcendente y la coherencia entre continente y contenido.

La ventana fingida: cuadro, nicho, marco

Ventana-cuadro

Cuando decidió ingresar en la Cartuja de Granada, a los cuarenta y tres años de edad, Juan Sánchez Cotán dejaba atrás en Toledo una carrera de pintor de renombre, apreciado por sus «lienzos de frutas». En el inventario de su taller, realizado con motivo de dicha partida en aquel año de 1603, ya figuraban casi todos los bodegones conservados actualmente⁷, pues

4 Refiriéndose a lo que llama «reglas del juego» del trampantojo de caballete, Miriam Milman puntualiza: «*L'invasion de l'espace du spectateur est plus favorable que l'évasion*», Miriam Milman, *op. cit.*, p. 36.

5 En el prefacio que escribe para una exposición de fotografías de trampantojos de Cuchi White, Georges Perec habla de «*toucher du doigt pour bien vérifier qu'il [s'agit] de peinture et pas d'espace, de perspectives et pas de profondeurs, d'ombres feintes et non portées*», destacando asimismo la imposibilidad de «*vérifier la véracité du message transmis à nos centres visuels*». Georges Perec, «*Ceci n'est pas un mur*», dans Georges Perec - Cuchi White, *L'œil ébloui*, Paris, éditions Chêne, 1987, s.p.

6 Ver Hans Memling, *Jarrón de flores* (revés de un retrato, a su vez panel de un díptico que probablemente incluía también una madona), hacia 1480-1490, óleo sobre madera, 28,5 x 21,5 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

7 Cinco de los siete bodegones conservados figuran en dicho inventario: *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* (San Diego Museum of Art), *Bodegón con piezas de caza* (The Art Institute of Chicago),

en adelante fray Sánchez Cotán atendería principalmente encargos de asunto religioso. Una mención de dicho documento merece ser destacada: «un lienzo emprimado p.^a una bentana»⁸, detalle que confirman los análisis técnicos de sus cuadros: la ventana presente en cada uno de ellos era lo primero que pintaba el artista, antes de representar los objetos. La formulación algo ambigua parece sugerir que el vocablo «ventana» podría en este caso designar un cuadro, en una involuntaria metonimia-homenaje al teórico León Battista Alberti y su metáfora del cuadro-ventana⁹.

En el ámbito cotidiano, la voz «ventana» es polisémica, ya que designa a la vez la abertura practicada en un muro, el dispositivo –marco y puerta(s) que cierra(n) dicha abertura–, y el hueco delimitado por la misma. Tratándose de pintura, cobra además un valor simbólico: en efecto, la ventana establece una comunicación entre el interior y el exterior, y su presencia en una obra narrativa permite reunir y contraponer en la reducida superficie del lienzo dos omás espacios, tiempos, narraciones.

Los bodegones de Sánchez Cotán remiten en parte al modelo conceptual del cuadro-ventana definido por Alberti, aunque con notables diferencias. Volviendo a su formulación, en la que el lienzo en su totalidad es una ventana abierta sobre el mundo, lo que uno contempla en ella no es una imitación de la realidad ni tampoco su simulacro¹⁰, sino una visión –óptica, sensitiva, subjetiva y conceptual– trasladada a un espacio de dos dimensiones, «le quadrilatère aux angles droits», preludio de la organización geométrica del cuadro. Otra ventana, interior o mental, la del pintor y su idea, se superpone a la primera: «je répute», «je regarde ce qui y sera peint». Mas dicha ventana interior permanece invisible, pues coincide con los límites del cuadro. El pintor no deja huellas de la elaboración dela obra.

Ventana-nicho

Algo diferente ocurre con los bodegones del pintor toledano, ya que la ventana abierta deja de ser transparente; así, en seis de sus bodegones, ésta se manifiesta mediante un encuadramiento ajustado a las dimensiones del lienzo, rectángulo de luz sobre la oscuridad del fondo. El espacio interior así delimitado ocupa la casi totalidad de la superficie del lienzo, y ofrece poca profundidad, evocando el hueco de un nicho. En cuanto a la naturaleza de dicho encuadramiento, no todos los que comentan estos bodegones lo perciben como ventana: unos¹¹ lo definen como «nicho»,

Bodegón con cardo y francolin (Col. Barbara Piasecka Johnson, Princetown), *Bodegón de caza, hortalizas y frutas* (Museo Nacional del Prado, Madrid), *Bodegón con frutas y verduras* (Col. Banco Inversión, Madrid). *El Bodegón con cardo y zanahorias* del museo de Bellas Artes de Granada debió de ser pintado en esta misma ciudad, después de 1603. El por ahora último ejemplar, *Bodegón con flores, hortalizas y un cesto de cerezas* (Col. particular), expuesto en Lisboa en 2010 tras perderse su rastro durante décadas, tampoco se incluye en el inventario de 1603.

8 William Jordan, *La imitación de la naturaleza: los bodegones de Sánchez Cotán*, Madrid, Museo del Prado, Ministerio de Cultura, cat. exp., 1992, p. 41.

9 «Ici, laissant les autres choses, je dirai seulement ce que je fais quand je peins. D'abord où je dois peindre. Je trace un quadrilatère à angles droits aussi grand que je veux, lequel je répute être une fenêtre ouverte par laquelle je regarde ce qui y sera peint». Léon-Battista Alberti, *De la Peinture*, liv. I, Bari, Laterza, 1975.

10 Sobre las artes visuales de imitación, y en concreto, la pintura, consideradas como simulacros, ver Platón, *De la République*, livre X, 598b y 598c, Paris, Garnier-Flammarion, 2004, p. 486.

11 Omar Calabrese, *L'art du trompe-l'œil*, Paris, Citadelles-Mazenod, 2010, p. 233 y 234; Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999, p. 54-57.

tal vez por su analogía con los primeros bodegones de la Europa del norte¹², o también porque la ventana es ciega. Otros¹³ hablan de un «hueco de ventana o fresquera», y los más prudentes¹⁴, de «un nicho o una ventana».

En un cuadro, ventana y nicho son antitéticos: la ventana suele abrir sobre un paisaje, estableciendo una comunicación entre el espacio interior y el exterior. Implícitamente, la presencia de una ventana en un lienzo está relacionada con la luz, el aire y la transparencia. El nicho no abre sobre nada. Por lo que toca a sus respectivos efectos en el cuadro, Víctor Stoichita precisa: «Tout comme la fenêtre [...], la niche se manifeste comme un hiatus dans la surface plane du mur. Mais à la différence de la fenêtre [...], elle ne le perce pas : elle le creuse»¹⁵. Además, la presencia de una ventana en un cuadro suele traducirse en una paleta de tonos claros y difuminados, mientras el nicho ofrece una visión paradójica: atrae la mirada hacia la oscuridad y profundidad del espacio pictórico, y al mismo tiempo proyecta los objetos del espacio de la ficción hacia el de la realidad, haciendo que salgan al encuentro del espectador. En una fórmula algo ambigua, digna del «baciuelmo» de don Quijote, Sánchez Cotán combina los dos elementos, abriendo una ventana opaca y/o transformando el habitual nicho con arco de medio punto en otro de formato rectangular. Aun reconociendo la pertinencia de las diversas sugerencias, adoptaré la voz «ventana» reseñada en el inventario, por el abanico de posibilidades interpretativas que brinda.

Ventana-marco



Fig. 1. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino*, hacia 1600-1603, Óleo sobre lienzo, 69,2 x 85,1 cm, San Diego Museum of Art, San Diego.

En el *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* [fig. 1], y en el *Bodegón con cardo y zanahorias* [fig. 2], el encuadramiento delimita en tres de los lados del lienzo los contornos de un marco en perspectiva: las jambas, más bien estrechas, pintadas a mano alzada, no son totalmente simétricas, en parte por los juegos de luz y sombra; la jamba izquierda aparece menos definida en el trazo que la derecha que recibe una luz directa procedente de la izquierda; el alféizar, lindando con el borde inferior, ocupa todo el ancho del lienzo: en el antepecho, la perspectiva muy marcada y la modulación de luces y sombras confieren a dicho espacio amplio y profundo la dimensión de un pequeño teatro en el escenario del cual cada «actor» se va

12 Ver el *Jarrón de flores* de Hans Memling, ya citado en la nota número 2.

13 Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 3ª ed., 2000, p. 126.

14 William Jordan, *op. cit.*, p. 38.

15 Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p. 54.

colocando en función de su papel en la obra; falta la parte superior del marco, quedándose la ventana sin dintel, y el trasfondo del cuadro abierto, inconcluso, de modo que «el drama» se concentra en el proskenion, muy cerca del público.



Fig. 2, Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con cardo y zanahorias*, d. 1603, Óleo sobre lienzo, 63 x 85 cm, Museo de Bellas Artes, Granada.

La ejecución técnica de la ventana siempre es la misma, como apunta Peter Cherry:

Esa ventana está construida de la manera más simple por medios empíricos: el artista ha marcado un punto de fuga en el centro del borde superior de la tela, y desde ahí ha trazado sendas diagonales a las esquinas de abajo, que articulan la recesión de las ortogonales del hueco. Es evidente, además, que dibujaba ese marco a mano alzada, como demuestra la irregularidad de las aristas pintadas, particularmente visible en la jamba izquierda del bodegón del San Diego Museum of Fine Art¹⁶.

Del marco de la ventana al marco del cuadro: en los bodegones de Sánchez Cotán, el marco de la ventana se ajusta a las dimensiones de la pintura, de ahí que sirva a su vez de marco al cuadro. Como lo recuerda José Ortega y Gasset: «Tiene, pues, el marco, algo de ventana, como la ventana mucho de marco»¹⁷.

De no estar dibujadas las jambas, el alféizar se convertiría en simple repisa o entablamento, y los objetos colgados «flotarían» en el espacio, privados de anclaje. Con la representación de la ventana en tres de sus lados, los elementos colgados se van acomodando en el espacio, al amparo del rectángulo con su geometría a modo de pretil; a pesar de que el cuarto lado del marco esté fuera de campo, el ojo adivina el punto de sujeción de los objetos en la parte superior, como en el *Bodegón con piezas de caza* [fig. 3], en el que la zona superior resulta prácticamente cerrada por una cortina de hortalizas o aves que sugiere un invisible dintel. José Ortega y Gasset compara la relación entre cuadro y marco con una «exigencia fisiológica, como el sistema nervioso exige el sanguíneo, y viceversa; como el tronco aspira a culminar en una cabeza y la cabeza a asentarse en un tronco»¹⁸.

16 Peter Cherry, «El ojo hambriento: los bodegones de Juan Sánchez Cotán», *El Bodegón*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 248.

17 José Ortega y Gasset, «Meditación del marco», 1921, *Obras completas*, Tomo II, Madrid, Taurus, 2004, p. 433.

18 *Ibíd.*, p. 435.



Fig. 3. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con piezas de caza*, hacia 1600-1603, Óleo sobre lienzo, 67,8 x 88,7 cm, The Art Institute, Chicago.

En este caso el marco es pintado, ilusionista, y de algún modo, subsidiario. Aun así, sirve de frontera entre dos espacios, el espacio de la ficción y el de la supuesta realidad cotidiana, y también entre dos tiempos: según Víctor Stoichita, la ventana y el marco no remiten a la misma temporalidad: la ventana está ligada a la elaboración del cuadro mientras el marco pertenece a la recepción del cuadro y a la realidad temporal del espectador. Al reunir la ventana y el marco en el espacio pictórico, el pintor toledano manifiesta su interés por lo que llamaríamos hoy los mecanismos metapictóricos, situándose en los confines del bodegón y del trampantojo.

¿Bodegón o trampantojo?

No quisiera responder a esta pregunta sin antes confrontar los bodegones de Sánchez Cotán con la obra de un artista contemporáneo de origen ruso afincado en Francia, Nicolas Dvigoubsky, pintor y creador de decorados para el cine y el teatro, que define su pintura como «onírico-realista»; en un bodegón titulado *Les citrons*¹⁹ [fig. 4], el artista rinde homenaje a Sánchez Cotán con un trampantojo que reactiva el modelo de composición acuñado por el maestro toledano. Así dispone los elementos del bodegón en el hueco de una ventana fingida vista en perspectiva. La ventana de Dvigoubsky presenta un formato vertical más acorde con el de las ventanas contemporáneas, y no está truncada. El encuadramiento de piedra es ancho y profundo, se va estrechando hacia dentro, reduciendo así la superficie del hueco que gana en profundidad. Notamos que el punto de vista se ha desplazado del centro hacia el lado derecho del marco, en el eje de la arista interna de la jamba, de modo que no se ve la cara interna del marco; la perspectiva oblicua crea una disimetría entre ambos lados, y en el plano del cuadro aquello se traduce por una compleja red perspectiva que incluye no menos de diecisiete horizontales, verticales y oblicuas. En esta geometría implacable, la luz que penetra con una parsimonia no exenta de violencia –como si se entreabriera una contraventana en pleno mediodía– desempeña un papel clave, seleccionando ciertos objetos para recortarlos con precisión quirúrgica, creando una intensidad casi dramática.

¹⁹ Nicolas Dvigoubsky, *Les citrons*, 1988, huile sur toile, 73 x 60 cm, (?).



Fig. 4. Nicolas Dvigoubsky, *Les citrons*, 1988, Huile sur toile, 73 x 60 cm, © Les Editions Jalou, L'Officiel 1988.

Ahora bien, el elemento de más impacto en este bodegón-homenaje es la solución dada a la suspensión de los objetos en la parte superior del lienzo, pues de ella depende la fuerza del trampantojo. Dvigoubsky opta por mostrar el dispositivo de sujeción de los objetos, improvisado con dos clavos y un sencillo hilo de cocina –de los que sirven para atar los asados– que cruza horizontalmente el trasfondo negro. Parece hacer suya esa querencia del trampantojo hacia las mínimas cosas de lo cotidiano, «la menue monnaie de l'existence» según fórmula de Patrick Mauriès²⁰. Ni siquiera se molesta en cortar el hilo sobrante, que prosigue su camino zigzagueante a lo largo del encuadramiento –con marcado efecto de sombra proyectada– hasta penetrar en el espacio de la representación; por medio de este modesto hilo que no sabe de convenciones espaciales, el pintor ilustra el cuestionamiento teórico de la pintura moderna sobre el espacio que media entre ficción y realidad, ese espacio tercero o intermedio en el que el trampantojo se mueve como pez en el agua. Colocando bajo los focos del escenario lo que normalmente queda entre bambalinas, «en montrant les ficelles», el pintor aumenta el efecto de realismo, pero al tiempo que desvela algunos de los trucos de la ilusión, construye otra que cuestiona la naturaleza de la imagen.

El bodegón de Dvigoubsky puede leerse como un trampantojo, pues reúne unos cuantos objetos representados en tamaño natural, todos ellos sin recortar, con proyección de algunos hacia el espacio del observador –tapón, etiqueta medio despegada, cuerda–, colocándolos en el hueco de una ventana fingida. Su confrontación con los del maestro toledano resulta útil para apreciar en qué medida éstos son o no son trampantojos. En buena lógica, el hecho de que el encuadramiento esté truncado en su parte superior delata el encuadre pictórico, siendo un obstáculo para su inclusión en el campo de los trampantojos, al menos en su totalidad; mas el dispositivo de la ventana fingida permite que los objetos adquieran cierta monumentalidad, creando ese ilusionismo espacial con indudable efecto de trampantojo por el desbordamiento de determinados elementos en la parte anterior del antepecho. Por ello se puede hablar de trampantojo parcial. Conviene precisar que no todos los bodegones de Sánchez Cotán alcanzan el mismo grado de ilusionismo: cuanto más sobrios en su composición, mayor es el efecto de trampantojo, como en los de San Diego y Granada.

²⁰ Patrick Mauriès (dir.), *op. cit.*, p. 13.

Suponiendo que algún día reapareciera el «lienzo emprimado p.^a una ventana» del inventario de 1603, despejaría tal vez algunas incógnitas. A cambio no nos quitaría esta convicción: no era fácil en aquella época que una «ventana» constituyera por sí sola un cuadro, a no ser que hubiera sido concebida como trampantojo. Así el pintor flamenco Gijsbrechts²¹ representó el bastidor de un cuadro del que nunca se supo lo que podría haber representado... de no ser precisamente eso, un trampantojo. Por su parte Velázquez, en las *Meninas*, recurría a una «trampa» similar, dando lugar a que varias generaciones de historiadores del arte especularan sobre la naturaleza del misterioso cuadro haciéndose al otro lado del bastidor. Tal vez la ventana pintada en espera de los objetos del bodegón, el revés de un cuadro a guisa de pintura, o el bastidor de otro en ciernes transmitan el mismo mensaje: lo que está en juego en la pintura de finales del Renacimiento sobrepasa la dimensión ilusionista, pues sin la complicidad del receptor, oportunamente solicitado desde los márgenes del lienzo, el cuadro no tendría el mismo impacto. Más allá de la *performance* mimética, el espectador espera ser sorprendido, en el ojo así como en el intelecto. En los bodegones de San Diego y Granada se suele destacar el arabesco en el que se inscriben los objetos. En el primero la guirnalda luminosa de la hipérbola, a mi modo de ver más poética que geométrica, plantea la incógnita de la colocación de los objetos en el espacio: demostración enfática de proximidad para los objetos que reposan en el suelo, y suspensión –en sentido propio y figurado– para los que penden de las cuerdecillas. Además, en este mismo lienzo, la curva de la hipérbola y la redondez de los objetos se contraponen al rectángulo de la ventana fingida, facilitando el diálogo entre continente y contenido; asimismo la densidad del espacio vacío del trasfondo confiere a estos bodegones «ideados» una dimensión trascendente.

En las líneas que preceden, he querido mostrar que los bodegones de Sánchez Cotán pueden entenderse en parte como una demostración ilusionista ya que aplican las leyes perspectivas a esa porción de realidad descrita en el lienzo, tal como lo requiere el género; mas con la inclusión de una ventana pintada ajustada a las dimensiones del cuadro, el pintor logra que el punto de vista del observador irrumpa en el plano, anulando así la seudotransparencia de la representación. Dicho de otro modo, la ventana fingida ilustra el paso de una descripción naturalista, «objetiva», a una representación subjetiva plenamente asumida, prueba si cabe de la autonomía de la pintura.

Trampantojo y vanidad

Los bodegones de Sánchez Cotán destacan por su descripción minuciosa, casi científica, de una supuesta realidad cotidiana tangible, casi palpable. Mas la presentación de los frutos y hortalizas en el espacio les confiere una presencia que sobrepasa lo meramente decorativo. Suspensión, plenitud, silencio, son algunas de las palabras que acuden a la mente de quien los contempla. En un poema inspirado por el bodegón de San Diego, Jorge Guillén encarece la transcendencia del lienzo hablando de «aparición en la ventana»²². Más allá del cuestionamiento sobre los límites materiales del objeto-cuadro, la inclusión de los frutos y hortalizas en el marco de una ventana fingida plantea los límites del ilusionismo y el espejismo de las apariencias.

Quisiera ahora tratar de la relación entre trampantojo y vanidad²³, pues me ha parecido percibir una dimensión moralizadora en al menos uno de los bodegones de Sánchez Cotán. No me

21 Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Verso d'une peinture*, 1670-1675, óleo sobre lienzo, 66,6 x 86,5 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst.

22 Jorge Guillén, «Naturaleza siempre viva», poema dedicado a E. Orozco Díaz, Emilio Orozco Díaz, *El pintor fray Sánchez Cotán*, Granada, Universidad de Granada, Diputación Provincial, 1993.

23 Víctor Stoichita destaca tres aspectos esenciales del bodegón: «la représentation illusionniste (en l'occurrence

refiero a la lectura «orientada» que se ha podido hacer de estos bodegones relacionándolos con el misticismo del pintor cartujo²⁴. Cronológicamente el argumento no es válido ya que, como se sabe, casi todos ellos fueron pintados antes de su ingreso en la Cartuja, para una clientela acomodada de Toledo, siendo pues pinturas profanas.

Para ello me acercaré al *Bodegón con frutas y verduras*²⁵ [fig. 5], probablemente pintado antes de 1602. En el habitual hueco de ventana cuelgan frutas y hortalizas –limones y cidra, repollo y zanahorias– formando una diagonal descendente desde el ángulo superior izquierdo hasta el borde inferior derecho. En el antepecho reposan de izquierda a derecha un cardo y una escarola; entre los dos, una rodaja de naranja, y por fin en el ángulo derecho una naranja que sirve de contrapunto a los limones de la parte superior. El efecto de trampantojo se consigue mediante el repetido desbordamiento de los objetos sobre el marco: a izquierda y derecha, el limón partido por la mitad y dos de las zanahorias; en el antepecho, tres de los cuatro elementos descritos atraviesan el plano del cuadro, resultando muy efectista la proyección de las pencas del cardo hacia el espectador.



Fig. 5. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con frutas y verduras*, a. 1602, Óleo sobre lienzo, 69,5 x 96,5 cm, Colección de Banco Inversión, Madrid.

Aunque todos los elementos de este bodegón nos son familiares, excepto la escarola, que no aparece en ninguna otra obra del pintor, algo en la composición resulta perturbador. Observamos que la oscuridad del fondo se extiende hasta el borde izquierdo del marco, de modo que visualmente sólo la mitad derecha del bodegón queda enmarcada. La dinámica de la diagonal, el peso y tamaño progresivos de los objetos colgados así como la ausencia de marco en la parte izquierda ejercen una presión sobre los objetos de la repisa, especialmente en la parte derecha de la composición. Entre los elementos colgados, sólo están en su lugar habitual –y en su papel– los limones, ligeros y sutiles, íncipit icónico. Pero ya, a su derecha, la rotunda cidra tiene la rigidez de una plomada, el repollo embutido en su coraza amenaza con descolgarse y aplastar la escarola, mientras el escuadrón de zanahorias con sus picas está en un tris de atravesar de par en par la pobrecita naranja que no tiene escapatoria. En el antepecho el panorama es desolador: el cardo, otrora tan noble y elegante, yace sobre un costado, cual ave de caza herida de muerte, y frente a él, la ajada lechuga parece dar las últimas bocanadas. Indudablemente el pintor ofrece una visión antropomórfica de las hortalizas, enfatizando en su descripción la condición perecedera

le trompe-l'œil); l'idée de la «vanité» des choses; le caractère métapictural de la représentation», op. cit., p. 36.

24 Emilio Orozco Díaz, op. cit.

25 Para las referencias de este bodegón, ver la nota nº 3.

de cualquier elemento de la naturaleza. Implícitamente con este bodegón, las partes tratadas en clave de trampantojo adquieren una dimensión moral, la de una vanidad.

Volviendo al trampantojo de Dvigoubisky *Les citrons*, evocaré brevemente por qué nos permite ahondar en la comprensión del *Bodegón con frutas y verduras* de Sánchez Cotán, y precisar su contenido. En la parte superior del marco, dos limones pintados a escala natural penden de una cuerda y en el antepecho, cinco tapones de corcho están colocados al descuido, unos de pie, otros tumbados. En un segundo plano, una botella de champagne vacía, con su etiqueta en parte despegada pintada en trampantojo, cierra la composición. Un sexto tapón de champagne se inmiscuye entre los limones colgados: con su cuerdecilla algo más larga, une los dos espacios, dando coherencia a la obra. Las similitudes saltan a la vista: la ventana fingida en perspectiva con trasfondo negro, el rigor de la construcción geométrica, los frutos suspendidos de unas cuerdecillas –para más inri limones–, así como otros elementos de bodegón colocados en el antepecho. Mas dichas similitudes esconden notables diferencias en el tratamiento.

En efecto, el bodegón ofrece al menos dos lecturas antitéticas: si hacemos abstracción de su composición y consideramos los objetos sin relacionarlos entre sí, nos quedamos con el valor festivo ligado a la presencia del champagne que evoca el placer compartido de una buena comida bien regada –no menos de seis botellas bebidas–, tal vez unas efemérides –la botella y los tapones son de la misma añada, 1982. En cuanto a los limones, aportan su colorido intenso en una composición casi monocromática en la que predominan el blanco, el negro, el tostado; ahora bien, teniendo en cuenta la disposición de los objetos en el espacio y los lazos o tensiones existentes entre los de la parte superior y los de la parte inferior, podemos avanzar una segunda lectura más pesimista, próxima a la del bodegón de Sánchez Cotán que acabamos de comentar.

Citaré tan sólo unos detalles, en primer lugar el desorden de los tapones, que, de modo prosaico, sugiere la resaca después de la fiesta, al tiempo que recuerda la vacuidad y futilidad de los placeres materiales, incapaces de detener el paso inexorable del tiempo que lo destruye todo: uno de los tapones ha perdido su cápsula roja y, desbordando por encima del encuadramiento, el esqueleto metálico de uno de ellos exhibe su desnudez, tal vez una alusión al cadáver de la botella vacía que sigue en pie, en el trasfondo, aunque su etiqueta a medio despegar recuerda a su vez la condición efímera de las cosas.

Como variante del *cartellino*, ese cartoncito presente en numerosos trampantojos, la etiqueta se interpone entre el espacio pictórico y el del espectador. Su propósito es doble: por un lado relegar la botella hacia la oscuridad o quedada, y por otro acercarse al espectador, invitándole a que termine de despegar la etiqueta de la botella. Lleve o no la firma del pintor, el *cartellino* tal vez sea el más emblemático de los elementos de ese espacio tercero, y suele ser portador de un mensaje del artista al público²⁶. En este caso, la etiqueta tiene un valor redundante de confirmación de la marca del champagne, ya presente en tres de los tapones. Implícitamente, el *cartellino* pide también al observador que tome su parte en el juego del engaño / desengaño. Otro objeto llama la atención en el ángulo derecho de la repisa: se trata de una hoja seca y arrugada que probablemente se haya desprendido de uno de los limones que cuelgan más arriba, recortándose crudamente sobre el fondo negro, inermes; su corteza deformada presenta hendiduras y manchas oscuras; junto con la hoja caída, simbolizan el deterioro del tiempo, ofreciendo un violento contraste con los jugosos limones pintados por el maestro toledano.

26 Sobre el *cartellino*, ver Miriam Milman, *op. cit.*, Patrick Mauriès, *op. cit.*, p. 107-108.

A su vez *Les citrons* podría ser un eco de otras vanidades españolas del barroco, por ejemplo del *Bodegón de nueces* de Antonio de Pereda²⁷, un tondo de pequeño formato con unas cuantas nueces dispersas sobre una repisa – unas cerradas, otras partidas dejando ver el corazón del fruto, otras ya resacas– que puede leerse en clave de vanidad.

Metafóricamente, *Les citrons* instaaura un diálogo entre dos épocas de la historia de la pintura, la naturalista del siglo XVII, con su afán mimético, y su versión contemporánea, el hiperrealismo, que aplica las técnicas ilusionistas de antaño con el fin de desvelar algunos de sus artificios.



Fig. 6. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con flores, hortalizas y un cesto de cerezas*, (?), Óleo sobre lienzo, 89,8 x 109 cm, Colección particular.

Sobre los bodegones de Sánchez Cotán, aún quedan sin resolver algunas preguntas acerca de la localización espacial de los objetos colgados. A cambio con la reciente localización del *Bodegón con flores, hortalizas, y un cesto de cerezas*²⁸ [fig. 6], el único en incluir flores, tenemos un inicio de respuesta sobre la entonces incógnita del cuarto lado de la ventana fingida, ya que dicho bodegón es también el único en presentar el dintel de la ventana; además el punto de vista ya no está a la altura de los ojos sino algo más bajo, ya que permite observar la parte interna del dintel, la base de la cesta rebosante de cerezas, y la parte inferior del plato que contiene los guisantes en sus vainas. Es posible que haya sido pintado para su colocación como sobrepuerta. Otro detalle llama la atención, y es la presencia de un grueso gancho colocado en la cara interna del dintel, del que cuelga el cestillo de cerezas. Aunque en este caso la cesta aparece colgada de su asa mientras en los demás bodegones las hortalizas y aves penden de unos hilos, este detalle ayuda a precisar el anclaje de los objetos en el marco. Pero lo más sorprendente, si observamos esta ventana completa con su cesta de cerezas coronando el dintel, es que el efecto de trampantojo desaparece casi por completo, tal vez porque el hueco de la ventana está ocupado en sus cuatro ángulos. Sólo queda algo de espacio vacío en el centro del lienzo, pero según indica Peter Cherry en un estudio reciente²⁹, con una colocación en alto, la cesta y las hortalizas de la repisa se acercan, llenando casi por completo el hueco de la ventana.

27 Antonio de Pereda, *Bodegón con nueces*, 1634, óleo sobre lienzo, 20,7 cm (diámetro), col. particular.

28 Para las referencias de este bodegón, ver la nota nº 3.

29 Peter Cherry, «Otra mirada por la ventana de Juan Sánchez Cotán», *Ars Magazine*, nº 8, oct-dic. 2010, p. 50-63.

Asomándome por la ventana-cuadro de Juan Sánchez Cotán, he tratado de ver «con los ojos carnales»³⁰ lo que estos lienzos de frutas ofrecen al espectador: descripción naturalista, rigor geométrico, sensibilidad poética. Asimismo he tratado de comprender «con los [ojos] de el espíritu»³¹ cómo funciona el dispositivo pictórico de la ventana fingida que sirve de marco a los objetos representados. En primer lugar, permite jugar con la ambigüedad de un bodegón / trampantojo: la ventana es puramente conceptual, las frutas no se pueden tocar, y menos aún comer, pero su aparición en el alféizar tiene la fuerza de una evidencia. Ya en el siglo XVI, el pintor y teórico portugués Francisco de Holanda apuntaba el carácter engañoso de la pintura: «es imaginación grande que nos pone delante de los ojos aquello que se pensó tan secretamente en la idea, mostrando lo que aun no se vio, ni fue por ventura, que es mas [...]. Es verdadero fingimiento y razonado»³².

Lo que Juan Sánchez Cotán ofrece al espectador es una ventana-espejo, en la que éste reconoce signos de su propia realidad hecha metáfora. Al renunciar a la seudo-transparencia de la representación, el pintor toledano integra una nueva dimensión en la ficción pictórica, la mirada del espectador. Pese a la observación naturalista de cada objeto, lo que se plantea en esta pintura no es tanto la representación mimética o el reto ilusionista, pues la ventana fingida no pretende engañar a nadie; gracias al efecto de presencia³³ del trampantojo en los márgenes del lienzo, la ventana fingida cuestiona una y otra vez los límites materiales del objeto-cuadro, el espejismo –vanidad– de las apariencias, así como las fronteras estéticas de la representación.

30 Francisco de Holanda, *De la Pintura antigua* (1548), Madrid, Visor Libros, 2003, p. 59.

31 *Ibid.*, p. 59.

32 *Ibid.*, p. 21.

33 Lo que Pierre Charpentrat llama «*opacité d'une présence*», *op. cit.*, p. 162, y Louis Marin «*comble de la représentation optique*», en «*Le trompe-l'œil, un comble de la peinture*», dans: Raymond Court (dir.), *L'Effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Dunod, 1988, p. 75-92.

BIBLIOGRAFÍA

- CALABRESE, Omar, *L'Art du trompe-l'œil*, Paris, Citadelles et Mazenot, 2010, 400 p.
- CHARPENTRAT, Pierre, « Le trompe-l'œil », *Nouvelle revue de Psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1971, n° 4, p. 161-168.
- CHERRY, Peter, «El ojo hambriento: los bodegones de Juan Sánchez Cotán», *El Bodegón*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2000, p. 241-258.
- CHERRY, Peter, «Otra mirada por la ventana de Sánchez Cotán», *Ars Magazine* n° 8, oct-dic. 2010, p. 50-63.
- HOLANDA, Francisco de, *De la pintura antigua y El diálogo de la pintura* (1548), trad. castellana Manuel Denis, ed. Fac-similar 1921, Madrid, Visor Libros, 2003, 196 p.
- JORDAN, William, *La imitación de la naturaleza. Los bodegones de Sánchez Cotán* (Cat. Expo.), Madrid: Museodel Prado – Ministerio de Cultura, 1992, 94 p.
- L'Officiel de la Mode*, n° 739, 1988, p. 78-79.
- MARIN, Louis, « Le trompe-l'œil, un comble de la peinture », dans : Raymond Court (dir.), *L'Effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris: Dunod, 1988, p. 75-92.
- MAURIÈS, Patrick (dir.), *Le Trompe-l'œil de l'Antiquité au xx^e siècle*, Paris, Gallimard, 1996, 319 p.
- MILMAN, Miriam, *Le trompe-l'œil: Les illusions de la réalité*, Genève: Skira, 1994, 130 p.
- MONESTIER, Martin, « Nicolas Dvigoubsky », *Le Trompe-l'œil contemporain*, Paris, éd. Place des Victoires, 2002, p. 70-73.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El pintor Fray Sánchez Cotán*, Granada, Universidad de Granada, Diputación Provincial de Granada, 1993, 382 p.
- ORTEGA Y GASSET, José, «Meditación del marco», *Obras Completas*, tomo II (1916), Madrid, Taurus, 2004, p. 431-436.
- PEREC, Georges et WHITE, Cuchi, *L'Œil ébloui*, Paris, éditions Chêne, 1981, 75 p.
- STOICHITA, Victor I., *L'instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999, 472 p.

« Images totales » et simulacres narratifs : les trompe-l'œil dans *La invención* de Morel d'Adolfo Bioy Casares et Jean Pierre Mourey

Émilie DELAFOSSE

Université Stendhal-Grenoble 3 (ILCEA-CERHIUS)

Près de soixante-dix ans après la première édition de *La invención* de Morel d'Adolfo Bioy Casares, Jean Pierre Mourey adapte le chef-d'œuvre de l'Argentin en bande dessinée. Paru chez Casterman en 2007, l'ouvrage est traduit en espagnol pour être publié quatre ans plus tard à Buenos Aires, aux Ediciones de la Flor. Consacrée à la version argentine de l'adaptation française, cette étude se propose de montrer que la singularité de l'œuvre de Mourey tient notamment à l'importance accordée à la figure du trompe-l'œil. Implicitement présente dans le roman de Bioy, celle-ci gagne en profondeur à la faveur de la transposition générique. L'histoire, mais plus encore la nature du média bande dessinée sont propices à la prolifération des manifestations du simulacre. Les fauxsemblants de la narration font écho à ceux de la diégèse, dans des jeux de reflets qui invitent à s'interroger sur la portée symbolique, voire méta-littéraire et/ou « méta-bédéique » des trompe-l'œil de Mourey.

Mots clés : trompe-l'œil, bande dessinée, adaptation, représentation, fantastique, énonciation, paratexte

Domaine : Littérature, BD, XXI^e siècle, Argentine

A casi setenta años de la primera edición de La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares, Jean Pierre Mourey adapta la obra maestra del argentino a la historieta. Editada por Casterman en 2007, la obra de Mourey es traducida al español para publicarse cuatro años después en Buenos Aires, en Ediciones de la Flor. Dedicado a la versión argentina de la adaptación francesa, este trabajo plantea mostrar que la singularidad de la historieta se debe en especial a la importancia dada a la figura del trampantojo. Presente de modo implícito en el texto de Bioy, ésta cobra profundidad gracias a la transposición genérica. La historia, pero aún más la naturaleza del medio favorecen la proliferación de las manifestaciones del simulacro. Las apariencias engañosas de la narración hacen eco a las de la diégesis, creándose juegos de reflejos que invitan a interrogarse sobre el alcance simbólico, incluso metaliterario y/o « metahistorietístico » de los trampantojos de Mourey.

Palabras claves : trampantojo, historieta, adaptación, representación, fantástico, enunciación, paratexto



Introduction

Premier titre de l'œuvre « officielle » d'Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* est sans doute aussi le roman le plus célèbre de l'écrivain argentin. Canonisé dès 1940 par cette préface fameuse où Borges conclut à la perfection de sa trame, le livre raconte l'histoire d'un justiciable vénézuélien qui trouve refuge dans une île du Pacifique prétendument déserte. L'apparition de mystérieux touristes l'incite à mener une enquête à l'issue de laquelle il découvre que ces « intrus » sont des enregistrements diffusés à l'infini par une incroyable machine soumise à l'énergie marémotrice. Au fil des jours, le fugitif s'éprend de l'une de ces « images »¹, aussi belle qu'inaccessible, et fait le pari de la rejoindre en s'enregistrant à son tour, au prix de sa vie.

Près de soixante-dix ans plus tard, c'est le dessinateur français Jean Pierre Mourey qui s'attaque à l'adaptation en bande dessinée du chef-d'œuvre de Bioy. Le résultat est publié chez Casterman en 2007, dans la collection Écritures. Quatre ans après, *La invención de Morel* revient en Argentine, avec la publication d'une traduction de l'adaptation française dans la collection de romans graphiques des Ediciones de la Flor². Ma réflexion portera en priorité sur cette version argentine. Si dans l'ensemble, l'histoire racontée dans le roman est conservée, la transposition générique réalisée par Mourey implique plusieurs transformations. Les principales – mise en images et réécriture partielle du texte, construction d'un nouveau dispositif énonciatif, élaboration d'un système de répétition/variation – font de cette adaptation un brillant hommage, mais surtout une œuvre singulière, à travers laquelle Mourey raconte une histoire captivante, tout en revendiquant la spécificité de la bande dessinée en tant qu'art narratif.

C'est sans doute précisément parce que *La invención de Morel* bascule du côté des arts visuels que la figure du trompe-l'œil, implicitement convoquée dans le roman de Bioy, se déploie ici pleinement. Sans la rendre explicite, le texte de Mourey cultive un réseau de termes qui convergent vers elle et dessinent ses contours entre les lignes, entre les cases. « *Simulacros* » (65;4)³, « *simulación* » (49;2), « *espejismo* » (48;3), « *imágenes* » (64;2), « *artificiales* » (72;4), « *realidad* » (61;5), « *creo* » (59;7), « *parece que* » (48;3)... autant de mots et de tournures qui entrent en résonance avec la définition du trompe-l'œil que l'on trouve dans le *Trésor de la Langue Française*, par exemple : « Procédé de représentation visant à créer, par divers artifices, l'illusion de la réalité »⁴. Issu d'une volonté de tromper, piège tendu aux sens, voire à l'esprit, le trompe-l'œil ne prétend pas représenter le réel, mais le remplacer. Simulacre, donc, en attente de démenti. Dans le cas de l'adaptation qui m'occupe, la thématique de la mise en question de la réalité et de sa substitution par sa réplique autant que le média lui-même sont tout à fait propices à la prolifération des faux-semblants. Afin d'en prendre la mesure, j'examinerai comment la figure du trompe-l'œil, en adoptant des formes variées, se décline aux plans diégétique et narratif, avant de m'interroger sur le sens et la portée symbolique, voire méta-littéraire et/ou « méta-bédéique » de ses différentes manifestations dans la bande dessinée.

1 Dans cette étude, j'emploierai le terme « image » entre guillemets chaque fois qu'il désignera les projections des êtres enregistrés par la machine de Morel.

2 La traduction est de Clara Kreimer, et la collection *Novela gráfica* est dirigée par Juan Carlos Kreimer

3 Le premier chiffre indique le numéro de la page, le second celui de la case (selon l'ordre impliqué par le sens de la lecture).

4 « Trompe-l'œil » [en ligne], *Trésor de la langue française informatisé*, disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/definition/trompe-l'oeil> (consulté le 3 octobre 2012).

Les « images totales » : des trompe-l'œil plurisensoriels

Le premier niveau narratif auquel se produit un effet trompe-l'œil est celui des événements consignés dans le journal du fugitif, narrateur extra-homodiégétique⁵. C'est ce « rapport », qui constitue la quasi-totalité du roman, que Mourey, dans sa démarche d'adaptation, s'applique à mettre en images et en séquences. En position de spectateur, le protagoniste tombe dans le piège de Morel, l'inventeur de la machine à capter, enregistrer puis projeter le « réel ». Si les « images » ne sont pas de pures hallucinations, elles font illusion en donnant à celui qui les perçoit l'impression d'avoir affaire à des choses et des êtres véritables, alors qu'il ne s'agit que de projections appartenant à un univers holographique. Préparant la transformation du personnage-narrateur en victime consentante du leurre, l'évolution de la désignation des habitants de l'île souligne le dévoilement progressif du trompe-l'œil : « *turistas* » (24;6), d'abord, « *intrusos* » (28;2), ensuite, « *imágenes* » (72;2), enfin, dans la troisième partie de l'ouvrage⁶.



Fig. 1, Adolfo Bioy Casares et Jean Pierre Mourey,
La invención de Morel, 15,5 x 7 cm, Buenos Aires :
Ediciones de la Flor, 2011, p. 12
© Ediciones de la Flor S.R.L.

Or, ces « images » sont bien plus que des trompe-l'œil au sens strict. Dans le récit de la première apparition des intrus, la présence d'une case muette après les points de suspension suggère que le protagoniste est saisi par la vision de ces habitants inattendus (fig. 1). Mais si Mourey donne ici priorité à l'image, les récitatifs des vignettes de la page précédente indiquent que des voix et de la musique parviennent aux oreilles du fugitif avant même qu'il n'aperçoive les estivants. Quant à la chaleur exceptionnelle qui accable le naufragé, elle résulte probablement déjà de l'addition des températures due à la superposition du réel (diégétique) et de sa projection⁷. En plus de la vue, l'ouïe et le toucher sont sollicités. Car ces « images » dites « totales » dupent non seulement l'œil, mais aussi les organes des autres sens. « [Solides] et tridimensionnelles, sortes d'hologrammes épais »⁸, d'après Roger Bozzetto, elles équivalent à des trompe-l'œil plurisensoriels. L'« holographie » dont elles résultent est intégrale : la machine reproduit l'image, le son, l'odeur,

5 « [Paradigme] : Gil Blas, narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire », précise Genette à propos de ce type de statut du narrateur (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 255).

6 Identifiée par Mourey en postface, cette partie s'inscrit dans l'une des trois structures qui s'interpénètrent pour organiser la bande dessinée : « *La tercera parte comienza en la página 71 de la historia : es en este segmento cuando el fugitivo, habiendo comprendido y admitido la naturaleza de los intrusos, sube por segunda vez a la colina, pero esta vez definitivamente* » (Jean Pierre Mourey, « Posfacio », dans Adolfo Bioy Casares et Jean Pierre Mourey (adaptation et illustration), *La invención de Morel*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2011).

7 Cette hypothèse est formulée en fin d'ouvrage, dans une note de l'éditeur : « *Es bastante posible que el calor canicular del que habla en muchos tramos de su novela obedezca a la adición de temperaturas* » (Nota 11).

8 Roger Bozzetto, « *L'Invention de Morel*. Robinson, les choses et les simulacres », *Études françaises*, 1999, vol. 35, n° 1, p. 71.

la consistance et le goût des êtres, mais aussi des choses, si bien que l'île entière, une fois les moteurs en marche, s'apparente à un trompe-l'œil synesthésique. Ce « simulacre absolu »⁹, comme le définit Max Milner, produit un effet « plus vrai que nature », au point que la « copie » et l'original paraissent impossibles à différencier. « *Nadie podía distinguir [mis simulacros] de las personas vivas* » (66;1), assure Morel dans un discours où il développe notamment le *esse est percipi* de Berkeley.



Fig. 2, *Op.cit.*, 15,5 x 21 cm, p. 30
© Ediciones de la Flor S.R.L.

Très net dans le cas des personnages, le *décalage* des « images » par rapport au réel révèle peu à peu la manipulation. Outre que leurs apparitions semblent échapper à toute causalité, les intrus ne tiennent pas compte de la réalité matérielle qui les entoure. Ils n'ont que faire de la saleté de l'eau de la piscine où ils se baignent, ils se moquent de la violence de la tempête sous laquelle ils dansent. Quant à leur parfaite indifférence à l'égard du naufragé, elle participe d'une relation unilatérale annonçant les thèmes de l'incommunicabilité et de l'union contrariée. Page 30, la planche s'ouvre et se ferme sur la solitude du protagoniste, tandis que la disposition des vignettes construit un jeu de regards et de points de vue qui met en évidence la non-communication (fig. 2). Réciproquement, c'est parfois le fugitif lui-même qui donne l'impression d'être inadapté à son environnement. Incapable d'ouvrir une porte (fig. 3) ou de briser une paroi, car celle-ci a été enregistrée intacte et celle-là gravée fermée, le protagoniste n'a pas vraiment accès à la « réalité » projetée. S'il est bien en *contact* avec elle – l'enregistrement recouvrant le réel –, il ne peut la modifier : elle *résiste*.

9 Max Milner, « Le thème du simulacre dans *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares », *Cahier du Centre de recherche sur l'image, le symbole et le mythe, Imaginaires du simulacre. Séminaires de l'année 1986-1987*, 1987, n° 2, p. 119.



Fig. 3, *Op. cit.*, 7,5 x 7 cm, p. 45
© Ediciones de la Flor S.R.L.

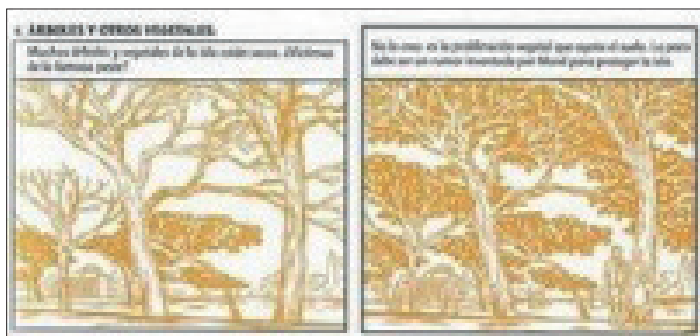


Fig. 4, *Ibid.*, 15,5 x 7 cm, p. 89 © Ediciones de la Flor S.R.L.

Cette résistance pourrait bien concrétiser « l'intraitable opacité d'une Présence » que le trompe-l'œil « tend à substituer » à « l'image transparente, allusive, qu'attend l'amateur d'art »¹⁰, selon Pierre Charpentrat. Comme le trompe-l'œil qui, à l'inverse de la représentation, « ne renvoie qu'à lui-même »¹¹, le simulacre morelien se caractérise par son intransitivité, du moins dans le cas des êtres vivants. Une fois holographiés, hommes, animaux, végétaux sont victimes d'une forme d'irradiation mortelle, qui détruit l'être de l'extérieur vers l'intérieur. D'où l'état des corps retrouvés à bord du bateau à vapeur ancré près de l'île des années auparavant, ainsi que la présence intermittente d'arbres morts (fig. 4)¹². Quelques pages avant la fin de l'ouvrage, l'épisode de l'enregistrement de la main du fugitif montre les premières conséquences du passage au monde des « images ». L'apparition fantastique de la main, « *reproducida y real* » (94;4), au beau milieu de la pièce, précède une sensation de brûlure et une lésion cutanée que le protagoniste interprète à tort comme un trouble psychosomatique (fig. 5).

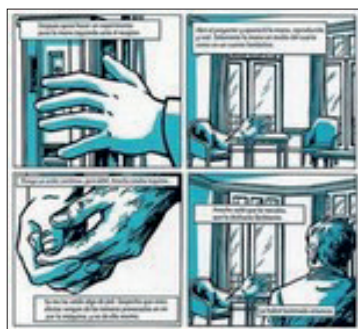


Fig. 5, *Op. cit.*, 15,5 x 14 cm, p. 94
© Ediciones de la Flor S.R.L.

En réalité, il s'agit bien d'un processus de disparition de la vie, ou encore, pour Bozzetto, de « dissolution » de l'être « dans un monde virtuel »¹³. Supplanté par l'« image » devenue

10 Pierre Charpentrat, « Le trompe-l'œil », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 1971, n° 4, p. 162.

11 Louis Marin, « Les mots et les choses dans la peinture », *Annales d'Histoire de l'art et d'Archéologie*, 1984, vol. 6, p. 84.

12 Voici ce qu'explique Mourey à ce sujet : « les choses se compliquent [...] lorsqu'il s'agit, dans une même image, de faire cohabiter des arbres morts (jadis captés par la machine de Morel) avec des arbres nouveaux (c'est-à-dire qui se sont développés après la période de l'enregistrement), et ainsi d'anticiper sur les images telles qu'elles seront lorsque la "semaine éternelle" est projetée : cette fois, ce sont les images du passé des arbres morts qui coexistent avec les arbres nouveaux » (Jean Pierre Mourey, message à Émilie Delafosse [en ligne], 6 juillet 2012, communication personnelle).

13 Roger Bozzetto, « *L'Invention de Morel*. Robinson, les choses et les simulacres », art. cit., p. 74.

auto-suffisante, l'original meurt : « *la plenitud del signo exige y supone la abolición del referente* »¹⁴, commente Álvaro Cuadra. On mesure toute l'ironie de cette invention qui garantit l'immortalité du simulacre en ôtant la vie, comme si elle réactualisait une vieille croyance évoquée par le narrateur bioycasarien : « *recordé que el fundamento del horror de ser representados en imágenes, que algunos pueblos sienten, es la creencia de que, al formarse la imagen de una persona, el alma pasa a la imagen y la persona muere* »¹⁵. D'une certaine façon, la terrible machine matérialiserait aussi l'essence de la photographie, puisque celle-ci, comme l'a montré Barthes, annonce la mort de ce qu'elle représente¹⁶. En ce qui concerne les choses, en revanche, l'original et la « copie » coexistent, voire coïncident. La superposition n'étant pas systématique, les doubles sont fréquents au sein d'une même case. Ainsi le fugitif peut-il confronter un livre – *Le Moulin perse* de Béliador – à son « image », ou encore observer à plusieurs reprises deux soleils, deux lunes (figs. 6-7).



Fig. 6, *Op. cit.*, 5 x 7 cm, p. 46 © Ediciones de la Flor S.R.L.

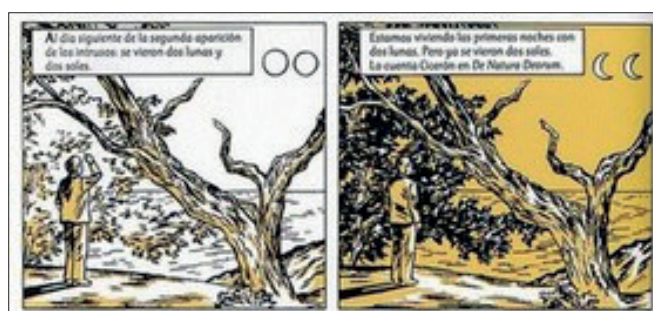


Fig. 7, *Ibid.*, 15 x 7 cm, p. 48 © Ediciones de la Flor S.R.L.

D'abord pris au piège des faux-semblants, le protagoniste accède progressivement à la lucidité. Après s'être approché de la vérité de manière asymptotique, il finit par l'atteindre en comprenant que l'existence des intrus se réduit à une pseudo-vie éternelle superposée au réel. De la conviction qu'il côtoie des individus aussi réels que lui à la certitude qu'il s'agit de projections d'êtres morts¹⁷, les étapes sont nombreuses. Laborieuse, ralentie par les fausses pistes et les rectifications, les lacunes et les ré-interprétations, l'enquête va de pair avec l'écriture du journal censé être un témoignage. Mais si la recherche de la vérité conduit bien à la prise de conscience du leurre, le fugitif, en toute connaissance de cause, fait le choix du simulacre. « *Ahora Faustine me importa más que la vida* » (85;4), assure le Vénézuélien avant de découvrir les effets dévastateurs de l'invention. *A posteriori*, la phrasepréfigure sa décision d'intégrer le monde illusoire des projections. Mu par un amour aussi désespéré qu'absolu – « *Faustine es el móvil de todo* » (82;6) –, le protagoniste espère s'assurer la contemplation éternelle de la jeune femme en s'abîmant dans le simulacre. Une fois maître de la technologie mortifère, il s'enregistre et s'insère, tel un raccord, dans le « disque » de la « semaine éternelle ». Confronté aux difficultés

14 Álvaro Cuadra, « *La invención de Morel. Metáforas, imaginación y virtualidad* » [en ligne], *Acilbuper*, 2003, n° 5, disponible sur : <https://acilbuper.webcindario.com/fondarcis7.htm> (consulté le 3 octobre 2012).

15 Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid : Alianza, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 118-119.

16 « Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis, tel le psychotique de Winnicott, d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe » (Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 150).

17 « *Pero aquí no hay alucinaciones ni imágenes : hay hombres verdaderos, al menos tan verdaderos como yo* » (14;4), lit-on au début du récit. Puis, quelques pages avant la fin : « *Faustine ha muerto ; no hay más Faustine que esta imagen, para la que no existo* » (95;8).

du montage, il parvient, après de multiples essais et répétitions, à s'intercaler dans la pseudo-vie de Faustine sans en rompre la vraisemblance. Ce nouveau trompe-l'œil n'est pas destiné aux premières « images », inaptes à vivre autre chose que le déjà-vécu enregistré, mais à un éventuel spectateur extérieur, dupé par la performance d'acteur du naufragé : « *Representé bien mi rol... un espectador desprevenido puede imaginar que no soy un intruso* » (99;3-4), déclare ce dernier. Et la machine à illusions repart de plus belle... D'ailleurs, de la même façon que le fugitif ajoute une strate au simulacre qu'il découvre, Mourey prolonge les trompe-l'œil de l'histoire au plan de la narration, en tendant des pièges au lecteur.

Deux simulacres narratifs

La tromperie naît d'abord au sein du dispositif énonciatif double adopté dans la bande dessinée. À ce titre, l'une des transformations majeures opérées dans l'entreprise d'adaptation fait sens. Tandis que chez Bioy, le récit à la première personne est pris en charge par l'auteur du journal, chez Mourey, si les récitatifs transmettent la parole de ce narrateur personnel, le passage à l'image donne lieu à un récit iconique globalement à la troisième personne.

Visible dans presque soixante-quinze pour cent des cases de l'album, le protagoniste correspond à une personne graphique objectivée sur le plan de la représentation. Bien que l'on repère des « effets semi-subjectifs » ou des « *visions avec* »¹⁸ dans quelques vignettes, comme (37;6) ou (85;6) (fig. 8-9), la présence du justiciable y confirme que l'image, massivement, est à la troisième personne. La subjectivité de l'énonciation, donc, n'est que rarement traduite graphiquement.



Fig. 8, *op. cit.*, 7,5 x 7 cm, p. 37
© Ediciones de la Flor S.R.L.



Fig. 9, *Ibid.*, 7 x 7 cm, p. 85 ©
Ediciones de la Flor S.R.L.

La disparition de cette médiation, de ce filtre à travers lequel le narrateur raconte les événements, place le protagoniste et les « images » *sur le même plan*. Le nouveau dispositif favorise ainsi une forme de trompe-l'œil énonciatif responsable de l'illusion passagère d'un lecteur tenté de privilégier l'image aux dépens du texte. Visuellement, *a priori*, rien ne différencie l'être du simulacre. Appliqué tout au long de la bande dessinée, le procédé se trouve renforcé dans les séquences sans cartouche, comme cette planche qui donne à voir la première apparition de Faustine aux yeux du fugitif : à l'image, la coexistence des deux personnages ne fait aucun doute (fig.10).

18 J'emprunte ces notions à Éric Lavanchy (*Étude du Cahier bleu d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, p. 64-65).



Fig. 10, *Op. cit.*, 15,5 x 21 cm,
p.23 © Ediciones de la Flor
S.R.L.

Néanmoins, plusieurs indices se glissent entre les cases et incitent à déjouer les faux-semblants. Les phénomènes de répétition et de variation que multiplie la narration, notamment, contribuent à détromper le lecteur. Un grand nombre de cases de la deuxième partie du récit reprennent des images ou des séquences de la première. En faisant retour au fil des pages, ces images trahissent une tension entre deux temporalités distinctes au sein de l'histoire : celle, linéaire, de l'existence du protagoniste, et celle, cyclique, des événements *déjà* vécus par les « images ». L'« atroce éternel retour » constaté par le fugitif n'a plus rien d'une plaisanterie¹⁹ : c'est la boucle de l'enregistrement. Figés dans un temps révolu, les actes et les conversations passés se répètent, inlassablement, sous les yeux du protagoniste : « *Era cierto lo que había dicho, horas antes, Morel. Pero es posible que no lo hubiera dicho por primera vez horas antes... sino algunos años atrás. Lo repetía porque estaba en la semana, en el disco eterno* » (70;6). Le puzzle de cette « semaine éternelle » se construit tout au long de l'ouvrage, grâce à un complexe réseau de récurrences. Mais si les scènes où interviennent les estivants sont représentées à l'identique, les images reprises sont presque toujours modifiées, principalement par les différents positionnements du naufragé, voire du cartouche, dans l'espace de la case. Parfois associés à des changements de cadrage (fig. 11) ou de couleur (fig. 12-13), ces déplacements signalent que le protagoniste n'évolue pas sur le même « plan » que les intrus. D'une certaine manière, de telles variations suggèrent que « chaque vision de la "même" scène par le fugitif » est « nouvelle », d'après Michel Lafon, « simplement parce qu'il y ajoute à chaque fois un nouveau point de vue, un nouveau regard, nourri de ses expériences (et de ses espérances, et de ses hallucinations) précédentes, jusqu'à finalement s'y perdre pour toujours »²⁰. Combinées à la divergence de deux lignes narratives – celle des récitatifs et celle de l'image répétitive –, ces variations nourrissent chez le lecteur une curieuse impression de déjà-vu, à rapprocher de l'*Unheimliche* freudien²¹.

19 « *¿Y si todo eso no era más que una broma dirigida a mí ?* » (42;3), s'interroge l'auteur du journal.

20 Michel Lafon, « Introduction générale », dans Adolfo Bioy Casares, *Romans*, Paris, Robert Laffont, 2001, p. IX.

21 « L'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières » (Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, « L'inquiétante étrangeté », p. 165).



Fig. 11, *Op. cit.*, 7,5 x 14 cm, p. 81 © Ediciones de la Flor S.R.L.

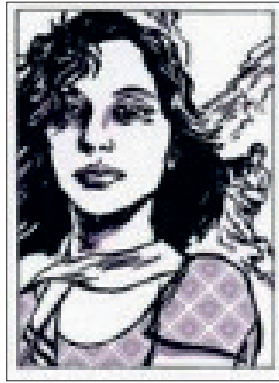


Fig. 12, *Ibid.*, 5 x 7 cm, p. 23 © Ediciones de la Flor S.R.L.



Fig. 13, *Ibid.*, 5 x 7 cm, p. 77 © Ediciones de la Flor S.R.L.

D'autres indices, plus subtils, peut-être, contribuent au dévoilement progressif du trompe-l'œil de la boucle sans fin. Le motif du temps circulaire allant de pair avec l'ambiguïté de la distinction futur/passé, ponctuellement, Mourey renonce au schéma de répétition d'images connues du lecteur pour des reprises « par anticipation ». Dans la bande dessinée, deux cases – (76;6) et (83;6) (fig. 14-15) – en « annoncent » une troisième – (96;1) –, qui n'apparaît que dans l'un des derniers segments de l'histoire (fig. 16). C'est seulement après que le narrateur a pris conscience du caractère mortifère de la machine que le lecteur découvre la totalité du panoramique des estivants dans le paysage. À travers ce jeu avec les fragments d'une image à la fois actuelle et passée, Mourey semble bien apporter un nouveau démenti – discret, certes – au trompe-l'œil de la narration.

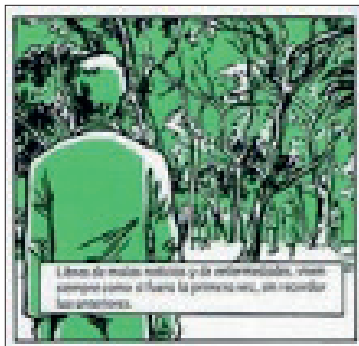


Fig. 14, *Op. cit.*, 7,5 x 7 cm, p. 76 © Ediciones de la Flor S.R.L.



Fig. 15, *Ibid.*, 7,5 x 7 cm, p. 83 © Ediciones de la Flor S.R.L.



Fig. 16, *Ibid.*, 15 x 7 cm, p. 96 © Ediciones de la Flor S.R.L.

Quant au dénouement, c'est plutôt le second degré de simulacre qu'il permet de démasquer. Destinée à un improbable spectateur, mais également proposée au lecteur, la nouvelle version de l'hologramme, celle qu'a intégrée le protagoniste, ne fait pas vraiment illusion. La façon dont procède le fugitif pour se surimposer au simulacre de la « semaine éternelle » rappelle la technique photographique de la double exposition²². Profitant des vides et des silences de l'enregistrement, il opère un montage qui rend indissociables l'« image » de Faustine et la sienne en créant l'illusion d'une continuité entre les « plans » (fig. 17).



Fig. 17, *Op. cit.*, 15,5 x 7 cm, p. 99 © Ediciones de la Flor S.R.L.

Malgré l'impression de naturel qui se dégage du nouvel enregistrement, ce trompe-l'œil à double fond ne peut convaincre qu'un spectateur bien naïf. Centrée sur le passage définitif du protagoniste dans le monde des « images », la dernière planche est lourde de sens. À mesure que les récitatifs se réduisent, l'ombre du narrateur se déporte vers l'extérieur du cadre : la voix se tait, l'être disparaît, pour laisser place à la seule « image » du fugitif, aux côtés de celle de Faustine (fig. 18). Bien qu'y figure le couple apparemment réuni, la case finale est sans appel. Sorte de carte postale muette, elle illustre la distorsion terrifiante entre une coexistence représentée à l'image et une absence exprimée par le silence du texte (fig. 19). La tension du dispositif narratif entre première et troisième personnes culmine dans cette fin qui dit l'échec du protagoniste, incapable d'entrer dans la conscience de celle qu'il aime.



Fig. 18, *Ibid.*, 15,5 x 14 cm, p. 102 © Ediciones de la Flor S.R.L.



Fig. 19, *Ibid.*, 15 x 7 cm, p. 102 © Ediciones de la Flor S.R.L.

22 « La superposición de planos que se acentúa en el delirante proyecto final del protagonista de simular el amor con Faustine grabando su imagen sobre esas imágenes holográficas previamente grabadas explora posibilidades técnicas de la fotografía como la sobreimpresión o doble exposición. Dicha técnica consiste en el solapamiento de dos imágenes o dos fotografías en un mismo negativo o emulsión, suspendidas en un único medio », explique Jesús Montoya Juárez (« La actualidad de un clásico : doble exposición fotográfica y simulacro en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares », *Estudios Románicos*, 2010, vol. 19, p. 166).

Le second simulacre narratif se manifeste à travers la fictionnalisation d'un domaine *a priori* réservé aux données réelles : le paratexte. Si le passage au média bande dessinée implique la création d'un nouvel appareil paratextuel, celui que Mourey compose a la particularité de renforcer et de prolonger un procédé mis en place par Bioy dès 1940. À partir du *topos* du « manuscrit trouvé », l'Argentin invente des notes qu'il attribue à l'éditeur présumé du journal. Ce faisant, il introduirait presque un niveau narratif supplémentaire : à la lumière de ces notes imprégnées de fiction, l'auteur du rapport ferait figure de narrateur secondaire, intra-homodiégétique, tandis que l'éditeur anonyme deviendrait le narrateur primaire. Dans les dernières pages de la bande dessinée, une série de treize notes illustrées reprennent et approfondissent ce dispositif. S'il s'agit toujours d'« étendre l'empire de la fiction jusqu'aux lisières paratextuelles »²³, selon la formule de Richard Saint-Gelais, l'effet de brouillage des frontières entre réalité et fiction est encore plus marqué dans l'adaptation. Mourey se glisse dans la peau d'un « auteur » s'exprimant à travers un « nous » assez discret : « *Las notas siguientes corresponden al editor del manuscrito original. Aquí las reproducimos gracias a su amable autorización* », lit-on deux pages après la fin du récit. Responsable de la mise en images du texte du manuscrit original édité antérieurement, ledit « auteur » ne se contente pas de reproduire les Notes de l'Éditeur, il les complète.

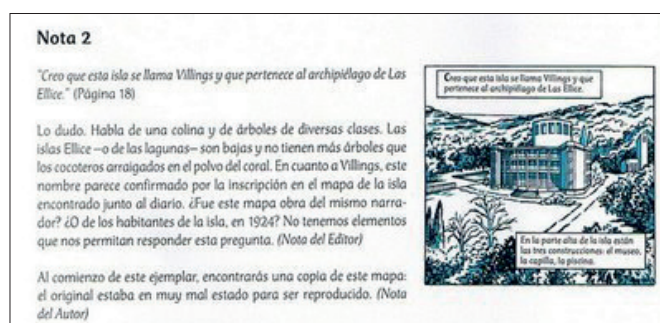


Fig. 20, *Op. cit.*, 16 x 8 cm, nota 2 © Ediciones de la Flor S.R.L.

Incorporées aux notes 2 et 13, deux Notes de l'Auteur apportent un degré supplémentaire au jeu de la fictionnalisation, grâce à un procédé qui frôle la métalepse – terme que Genette réserve à « une manipulation [...] de cette relation causale particulière qui unit [...] l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même »²⁴. La seconde de ces notes, sur laquelle je ne m'attarderai pas, glose une remarque de l'éditeur au sujet de quelques lignes écrites par le narrateur en marge de son journal. La première, par contre, appelle une analyse plus approfondie. Elle s'articule à un commentaire sur la localisation incertaine de l'action²⁵ et l'existence d'une carte de l'île découverte en même temps que le manuscrit, et l'« auteur » y mentionne la copie de ce plan figurant en début d'ouvrage (fig. 20). « *Al comienzo de este ejemplar, encontrarás una copia de este mapa: el original estaba en muy mal estado para ser reproducido. (Nota del Autor)* », peut-on lire (Nota 2). À travers cette bribe d'auto-fiction, un seuil est franchi. Tout se passe comme si l'auteur « entrait dans le tableau » et, en s'adressant au lecteur, l'entraînait dans son sillage.

23 Richard Saint-Gelais, « L'effet de non-fiction : fragments d'une enquête », dans : *L'effet de fiction* [colloque en ligne], Paris : Association Fabula, 2001, disponible sur : <https://www.fabula.org/colloques/sommaire7638.php/interventions/16.php> (consulté le 3 octobre 2012).

24 Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, p. 14.

25 L'éditeur doute qu'il s'agisse bien de l'archipel des Ellice, dont les îles sont plates et n'ont d'autres arbres que les cocotiers enracinés dans le corail de l'atoll.

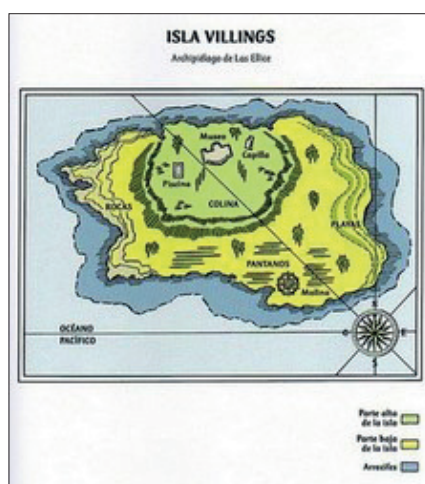


Fig. 21, *Op. cit.*, 18,5 x 15,5 cm © Ediciones de la Flor S.R.L.

Cette forme de « métalepse paratextuelle »²⁶, pour utiliser le concept forgé par Vincent Colonna, est à relier à la copie de la carte de l'île présentée deux pages avant le début du récit (fig. 21). Accompagné d'un titre, d'une légende et d'une rose des vents, le croquis schématise le cadre de l'action, colline, basses terres, rochers, plage et moulin compris. Cette nouvelle version du dessin de Norah Borges qui illustrait la couverture de la première édition du roman (chez Losada) plante le décor en programmant une « histoire d'île ». Mais bien plus qu'une amorce de récit, il s'agit surtout d'une entrée dans la fiction. À la lecture de la Note de l'Auteur qui insiste sur le mauvais état de la carte originale, trop abîmée pour être reproduite, le lecteur découvre que l'histoire commence avant le récit, en quelque sorte. D'ailleurs, en faisant mine de rendre crédible l'existence du pseudo-document qu'il met sous nos yeux, Mourey semble repousser les limites du pacte d'illusion consentie sur lequel repose les conventions du récit fictionnel²⁷.

L'invasion du paratexte par la fiction et la dualité du dispositif énonciatif sont les deux simulacres narratifs auxquels est confronté le lecteur de cette adaptation. Le jeu est subtil, et rappelle celui du peintre avec son spectateur. « [Si] le trompe-l'œil était parfait, la peinture serait si totalement intégrée dans le monde visible qu'elle passerait inaperçue »²⁸, remarque Miriam Milman. Le trompe-l'œil, en effet, ne joue pleinement son rôle que s'il est dévoilé et que le spectateur accepte d'être dupé²⁹. Les nombreux indices révélant au lecteur que le protagoniste et les « images » évoluent sur des « plans » distincts, de même que la fictionnalisation paratextuelle, qui s'inscrit

26 Vincent Colonna, « Fausses notes », *Cahiers Georges Perec. Colloque de Cerisy* (Juin 1984), 1985, n° 1, Paris, P.O.L., p. 106

27 Dans une certaine mesure, ce procédé fait écho aux cases (28;1) et (87;1), où apparaissent en gros plan deux fragments du journal du fugitif (fig. 22-23). Pour « faire vrai », Mourey a recours à un lettrage spécial censé reproduire une écriture manuscrite. Le récitatif redouble l'image, qui offre une sorte de représentation *a minima* des événements. À la faveur de ce nouveau trompe-l'œil, c'est donc la frontière entre texte et image qui devient floue.

28 Miriam Milman, « Prologue à une exposition », dans Miriam Milman et al., *Le trompe-l'œil : plus vrai que nature ?*, Bourg-en Bresse, Musée de Brou, Versailles, Artlys, 2005, p. 11.

29 Le spectateur de trompe-l'œil « n'est trompé que s'il y consent », écrit Cécile de Bary : il « sait bien que "ce n'est pas vrai". [...] il n'est pas purement et simplement leurré, comme les animaux des légendes antiques » (Cécile de Bary, « Le trompe-l'œil, image usée d'un usage perecquien de la fiction », dans *Frontières de la fiction* [colloque en ligne], Paris, Association Fabula, 1999, disponible sur : <https://www.fabula.org/forum/colloque99/219.php> (consulté le 3 octobre 2012)).

d'emblée dans le cadre de la feintise ludique, garantissent donc le bon fonctionnement de ces trompe-l'œil narratifs.

Ce que nous disent les trompe-l'œil de Mourey

Qu'ils gagnent la diégèse ou la narration, les simulacres élaborés par Mourey prolifèrent tout en convergeant vers des significations sur lesquelles il convient à présent de s'interroger. Car le trompe-l'œil, aussi ludique soit-il, se doit probablement de faire sens, sans quoi il reste « dans le domaine des “farces et attrapes”, un simple procédé, un décor sans épaisseur »³⁰, selon Milman. L'examen des trompe-l'œil à l'œuvre dans la bande dessinée mène à trois pistes interprétatives (au moins), dont voici l'ébauche.

La première consiste à envisager cette prolifération sous-tendue par la dénonciation d'une société où le simulacre remplace l'être. Le trompe-l'œil comme alerte contre les tentations du virtuel développées par la technologie, en somme. À la fois séduit par les « images » et fasciné par une machine capable de ressusciter artificiellement l'individu à qui elle donne la mort, le narrateur, qui est aussi un spectateur, finit par se perdre dans le simulacre³¹. Pour Edmundo Paz Soldán, le roman de Bioy peut se lire comme une critique des dangers du bouleversement technologique et mass-médiatique qui secoue l'Argentine des années vingt et trente³². Au regard de l'actuel impact des nouvelles technologies de l'image, à même de mettre en question la nature de la réalité et l'identité humaine, l'œuvre résonne avec une netteté toute particulière. Mourey, en proposant une adaptation qui fait la part belle à l'image, justement, pointe peut-être du doigt la déréalisation grandissante liée au changement sociétal, la mise à mal du réel par la construction d'une réalité à côté de la réalité. Par le biais de cette bande dessinée traversée par la figure du trompe-l'œil, sans doute nous met-il en garde contre la « précession des simulacres »³³ décrite par Jean Baudrillard. En un sens, la mort de l'original et sa substitution par l'« image » éternelle équivalent exactement au processus qui, d'après Baudrillard, marque le début de l'ère de la simulation généralisée : l'élimination du référent et son remplacement artificiel par un système de signes, ou « l'extermination du réel par son double »³⁴.

La seconde piste revient à considérer la multiplication des trompe-l'œil comme le support d'une réflexion sur la représentation. Perceptible à travers l'omniprésence de la problématique de l'écriture, la dimension réflexive du roman est transposée par Mourey qui instaure, dans la bande dessinée, une sorte de discours ludique de l'image sur elle-même. L'emploi du terme « *imagen* » pour désigner les simulacres de personnes, la forte présence du miroir³⁵ et, bien sûr, la case

30 Miriam Milman, « Prologue à une exposition », art. cit., p. 12.

31 Voir Edmundo Paz Soldán, « La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad : una lectura de “La paraguayana” de Augusto Céspedes y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares », *Revista Iberoamericana*, octobre-décembre 2007, vol. LXXIII, n° 221, p. 765-767.

32 *Ibid.*

33 « Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – précession des simulacres –, c'est elle qui engendre le territoire » (Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 10). Dans le roman, déjà, Bozzetto identifie « une illustration anticipée » de cette « précession des simulacres » (Roger Bozzetto, « *L'Invention de Morel*. Robinson, les choses et les simulacres », art. cit., p. 74).

34 Jean Baudrillard, « Illusion/désillusion esthétique », *Trans*, hiver 1996, n° 7, p. 62.

35 Représenté à seize reprises, l'objet prend valeur d'emblème et rappelle, dans sa multiplicité, les décors de *L'Année dernière à Marienbad*, le film d'Alain Resnais dont *L'Invention de Morel* est à l'origine, bien que la filiation soit restée inavouée. Le motif est reporté sur la construction de l'œuvre, structurée en deux

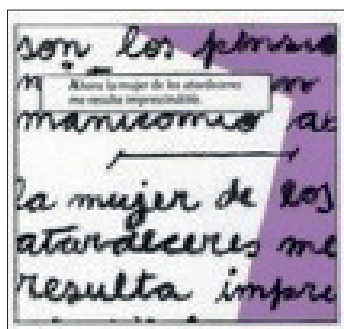


Fig. 22, *Op. cit.*, 7,5 x 7 cm, p. 28
© Ediciones de la Flor S.R.L.

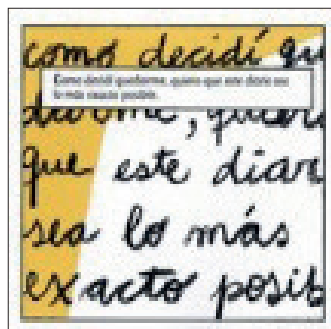


Fig. 23, *Ibid.*, 7,5 x 7 cm, p. 87
© Ediciones de la Flor S.R.L.

blanche, légendée après coup par un polysémique « *Hoy a la mañana no hubo imágenes* » (fig. 24), sont autant de signes de l'autoréférencialité qui porte la réflexion sur la représentation. Or le trompe-l'œil, qui piège « en supprimant la distance du modèle à la copie, en suspendant la relation référentielle »³⁶, pour reprendre les termes de Louis Marin, se distingue de la représentation. Il « relève » pourtant « du domaine de la mimésis » au sens où « la chose peinte n'est plus la représentation de la chose "réelle", mais sa présentation dans son double »³⁷. D'une certaine façon, les simulacres fabriqués par l'invention de Morel font écho à cette « mimésis en excès »³⁸. Parce qu'elle ôte la vie à ceux qu'elle grave, la machine pourrait bien signifier, comme le croit Lafon, « la mort du roman réaliste »³⁹. À travers son « imperfection », l'invention métaphoriserait « l'irréalisme de l'écriture »⁴⁰, voire de toute représentation. Le fonctionnement de la machine illustrerait ainsi la problématique de « l'épuisement de la fiction à dire la réalité »⁴¹ abordée par la préface. L'avenir appartient aux « œuvres d'imagination raisonnée »⁴², prédit Borges, et *La invención de Morel* marque le début du renouveau littéraire.



Fig. 24, *Op. cit.*, 7,5 x 10,5 cm, p. 90 © Ediciones de la Flor S.R.L.



Fig. 25, *Ibid.*, 7,5 x 10,5 cm, p. 19 © Ediciones de la Flor S.R.L.

parties égales, entre lesquelles les couleurs se répartissent symétriquement. À une autre échelle, enfin, la disposition des cases à l'intérieur d'une séquence ou d'une planche affiche parfois un caractère symétrique.

36 Louis Marin, « Représentation et simulacre », *Critique*, juin-juillet 1978, n° 373-374, p. 540.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*

39 Michel Lafon, « Pour une poétique de la préface. Autour de *La invención de Morel* », *Tigre hors-série, Le livre et l'édition dans le monde hispanique*, Grenoble, 1992, p. 309.

40 Michel Lafon, « Extranéité et étrangeté dans l'œuvre de Casares. Tentative de définition d'une écriture fantastique », *Les cahiers du GERF*, 1993, no 4, p. 68.

41 Michel Lafon, « Pour une poétique de la préface », art. cit., p. 306.

42 Jorge Luis Borges, « Préface », dans Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, Paris, 10/18, 1992, p. 10.

Si Bioy, dès 1940, opte pour une « espèce de néo-fantastique »⁴³, Mourey remet à l'ordre du jour le plaidoyer pour les œuvres mêlant rigueur et fantaisie, par opposition à celles qui se bornent à proposer une bien pâle copie du réel. En accumulant les trompe-l'œil et les faux-semblants, en les faisant jouer à différents niveaux, l'auteur de l'adaptation célèbre ce fantastique à la fois sentimental et scientifique inauguré par Bioy. « *Con un admirable rigor, [Mourey] ha puesto las herramientas de la historieta al servicio del relato fantástico* »⁴⁴, constate Lafon dans la préface. Le dessin, surtout, renforce l'impression d'inquiétante étrangeté produite par le mécanisme de répétition/variation décrit plus haut. Agréable, sans fioritures, le trait s'articule à l'alternance de cinq bichromies de couleurs, parmi lesquelles le vert domine. La présence massive de décors végétaux particulièrement plaisants figure l'abondance d'arbres et de plantes qui caractérise l'île (fig. 25). Cette île, justement, Lafon la considère comme « la scène la plus propice aux expériences, aux inventions et à tous les mystères dont le déploiement nourrit le fantastique » :

Parce qu'elle est un lieu vide et délimité, où la réalité en quelque sorte se raréfie, où les référents se réduisent [...], où les choses coïncident avec leur représentation [...], l'île est aussi la scène la plus propice à l'édification d'une autre réalité [...], par laquelle réalité et réalisme se trouveront contestés.⁴⁵

Si l'île est bien l'espace fantastique par excellence, et puisque dans l'histoire, une fois la machine en route, le simulacre s'étend à l'île entière⁴⁶, alors le trompe-l'œil devient une forme de métaphore du fantastique.

En guise de troisième et dernière piste, je propose de penser la généralisation du trompe-l'œil aux plans de l'histoire et de la narration comme un moyen offert au lecteur de plonger au cœur du fonctionnement de la bande dessinée qu'il a entre les mains, voire de la bande dessinée en général. La machine à illusions de Morel semble bien avoir inspiré à Mourey sa propre invention : l'adaptation d'une histoire fascinante transformée en un genre de machine à lire la bande dessinée. Les nombreux effets trompe-l'œil et le dévoilement, grâce à une série d'indices, des pièges tendus au protagoniste et au lecteur deviennent prétexte à explorer le langage de la bande dessinée, ses mécanismes, sa composition. La définition de ce type de récit visuel comme système narratif alliant texte et dessin est insuffisante, Mourey en est convaincu. Il trouve ici l'occasion de montrer que l'essentiel ne se joue pas à l'intérieur des cases, mais dans l'espace intericonique, au niveau de l'articulation des vignettes entre elles. En réponse au mirage d'une progression narrative linéaire, il cultive la circularité, les répétitions, les symétries. De ces innombrables échos entre les images naissent « différentes strates de lectures » qui, d'après Mourey, permettent au lecteur d'« entrer au cœur du “langage” de la bande dessinée, en plus de découvrir [...] les multiples interprétations possibles et la beauté de l'histoire imaginée par Bioy... »⁴⁷. C'est dans la postface que Mourey explique la mécanique de son livre. Il y signale entre autres comment la répartition symétrique des cinq couleurs et les changements des motifs des costumes des personnages principaux aident à reconstituer la chronologie de la « semaine éternelle ». Et si la ou les relectures auxquelles invite ce mode d'emploi volontairement tardif

43 Michel Lafon, « Introduction » à *L'Invention de Morel*, dans : Adolfo Bioy Casares, *Romans*, op. cit., p. 7.

44 Michel Lafon, « Hoy, en esta isla... (a modo de prefacio a *La invención de Morel*) », dans Adolfo Bioy Casares et Jean Pierre Mourey, *La invención de Morel*, op. cit.

45 Michel Lafon, « L'île et le texte (Pour une poétique de l'espace dans l'œuvre d'Adolfo Bioy Casares) », dans *Questionnement de formes, questionnement du sens*, Montpellier, CERS, 1997, t. II, p. 948.

46 Cette extension est annoncée par la schématisation de l'île sur la copie de la carte présentée au début de l'album.

47 Jean Pierre Mourey, message à Émilie Delafosse [en ligne], 6 juillet 2012, communication personnelle.

sont forcément plus lucides, le lecteur peut toujours jouer à se laisser duper à nouveau, pour mieux déceler la mystification...

Conclusion

À propos de relecture, j'aimerais conclure sur celle que Mourey nous offre du roman de Bioy. Une utilisation subtile des ressources de la bande dessinée lui permet non pas d'illustrer, mais bien de *réécrire* *La invención de Morel*, en tressant les mots et les images à l'aide d'effets de structure. Cette véritable « remise en œuvre »⁴⁸ du texte d'origine passe notamment par l'importance accordée à la figure du trompe-l'œil, dont la présence multiple et multiforme imprègne l'ensemble du livre. Des « images totales », qui concurrencent le réel au point de l'éclipser, aux simulacres narratifs, qui se dévoilent peu à peu au lecteur, les manifestations du trompe-l'œil s'entrecroisent. Elles portent, de fait, un triple message : une mise en garde contre les tentations du virtuel, une célébration du genre fantastique sur fond d'interrogation de la représentation, une leçon de lecture de la bande dessinée. Protéiforme, invasive et hautement signifiante, la figure du trompe-l'œil nous aide à saisir toute la richesse d'une adaptation à travers laquelle Mourey rend hommage, réactualise, prolonge un roman qui suscite d'innombrables relectures. Mais plus qu'une clé de lecture, si précieuse soit-elle, le trompe-l'œil est peut-être avant tout cette figure qui renvoie au plaisir de se laisser prendre au piège – plaisir qui, hors de l'histoire, n'a pas les terribles conséquences que l'on sait. Que l'on pense à la fascination de Mourey pour l'histoire de Bioy ou à l'impatience du lecteur à l'idée de lire et relire la bande dessinée, c'est bien toujours du plaisir de s'en laisser conter qu'il s'agit.

48 Jean Cléder, « L'adaptation cinématographique » [en ligne], Atelier de théorie littéraire : *adaptation, Fabula*, dernière mise à jour : 13 juin 2004, disponible sur : <https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Adaptation> (consulté le 3 octobre 2012).

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éd. de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, coll. Cahiers du cinéma, 192 p.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, 256 p.
- BAUDRILLARD, Jean, « Illusion/désillusion esthétique », *Trans, Le beau*, hiver 1996, n° 7, p. 59-67.
- BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, Madrid, Alianza, Buenos Aires, Emecé, 1999, coll. El libro de bolsillo, 130 p.
- BIOY CASARES, Adolfo, MOUREY, Jean Pierre (adaptation et illustration), *La invención de Morel*, Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 2011, coll. « Novela gráfica », 102 p.
- BORGES, Jorge Luis, « Préface », dans Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, traduit de l'argentin par Armand Pierhal, Paris, 10/18, 1992, coll. « Domaine étranger », p. 7-10.
- BOZZETTO, Roger, « *L'Invention de Morel*. Robinson, les choses et les simulacres », *Études françaises*, 1999, vol. 35, n° 1, p. 65-77.
- CHARPENTRAT, Pierre, « Le trompe-l'œil », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 1971, n° 4, p. 160-168.
- CLÉDER, Jean, « L'adaptation cinématographique » [en ligne], Atelier de théorie littéraire : adaptation, Fabula, dernière mise à jour : 13 juin 2004, disponible sur : <https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Adaptation> (consulté le 3 octobre 2012).
- COLONNA, Vincent, « Fausses notes », *Cahiers Georges Perec*. Colloque de Cerisy (Juin 1984), 1985, n° 1, Paris : P.O.L., p. 96-109.
- CUADRA, Álvaro, « *La invención de Morel*. Métaphores, imaginación y virtualidad » [en ligne], *Acilbuper*, 2003, n° 5, disponible sur : <https://acilbuper.webcindario.com/fondarcis7.htm> (consulté le 3 octobre 2012).
- DE BARY, Cécile, « Le trompe-l'œil, image usée d'un usage perecquien de la fiction », dans : *Frontières de la fiction* [colloque en ligne], Paris, Association Fabula, 1999, disponible sur : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/219.php> (consulté le 3 octobre 2012).
- FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris : Gallimard, 1933 (réimpression 1971), coll. Idées, « L'inquiétante étrangeté », p. 163-210.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, coll. « Poétique », 285 p.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, coll. Poétique, 131 p.
- LAFON, Michel, « Pour une poétique de la préface. Autour de *La invención de Morel* », *Tigre hors-série, Le livre et l'édition dans le monde hispanique*, Grenoble, 1992, p. 303-310.

LAFON, Michel, « Extranéité et étrangeté dans l'œuvre de Casares. Tentative de définition d'une écriture fantastique », *Les Cahiers du GERF*, 1993, n° 4, p. 61-70.

LAFON, Michel, « L'île et le texte (Pour une poétique de l'espace dans l'œuvre d'Adolfo Bioy Casares) », dans : *Questionnement des formes, questionnement du sens*, Montpellier, CERS, 1997, t. II, p. 945-955.

LAFON, Michel, « Introduction générale », dans : Adolfo Bioy Casares, *Romans*, Paris : Robert Laffont, 2001, coll. « Bouquins », p. VII-LI.

LAVANCHY, Éric, *Étude du Cahier bleu d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, coll. « Texte-Image », 162 p.

MARIN, Louis, « Représentation et simulacre », *Critique*, juin-juillet 1978, n° 373-374, p. 534-543.

MARIN, Louis, « Les mots et les choses dans la peinture », *Annales d'Histoire de l'art et d'Archéologie*, 1984, vol. 6, p. 69-86.

MILMAN, Miriam, « Prologue à une exposition », dans Miriam Milman et al., *Le trompe-l'œil : plus vrai que nature ?*, Bourg-en Bresse, Musée de Brou, Versailles, Artlys, 2005, p. 11-22.

MILNER, Max, « Le thème du simulacre dans *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares », *Cahier du Centre de recherche sur l'image, le symbole et le mythe, Imaginaires du simulacre. Séminaires de l'année 1986-1987*, 1987, n° 2, p. 109-128.

MONTOYA JUÁREZ, Jesús, « La actualidad de un clásico : doble exposición fotográfica y simulacro en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares », *Estudios Románicos*, 2010, vol. 19, p. 161-171.

PAZ SOLDÁN, Edmundo, « La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad : una lectura de "La paraguaya" de Augusto Céspedes y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares », *Revista Iberoamericana*, octobre-décembre 2007, vol. LXXIII, n° 221, p. 759-770.

SAINT-GELAIS, Richard, « L'effet de non-fiction : fragments d'une enquête », dans : *L'effet de fiction* [colloque en ligne], Paris, Association Fabula, 2001, disponible sur : <https://www.fabula.org/colloques/sommaire7638.php/interventions/16.php> (consulté le 3 octobre 2012).

L'habit fait-il le moine ?

¿Hace el hábito al monje?

Sonia FOURNET PÉROT

Université de Limoges CeReS (Centre de Recherches Sémiotiques)

Il s'agit d'analyser le rapport de la matière proverbiale au trompe-l'œil – en langue et en discours –, en tant que procédé visant à créer l'illusion de la réalité ou plus généralement en tant qu'apparence trompeuse. Les recueils abordent ces deux acceptions, mais chacune engendre un schéma argumentatif spécifique traduisant syntaxiquement l'idée même de trompe-l'œil, la forme logique sous-jacente du proverbe s'adaptant au thème abordé. Si les énoncés proverbiaux raisonnent sur le phénomène avec récurrence, ils peuvent également être l'objectif ou l'origine du trompe-l'œil. Structure normée, le proverbe a une forme syntaxique, stylistique, rythmique et rimée caractéristique qui en fait un signifiant aisément imitable : l'œil ou l'oreille sont ainsi fréquemment trompés par des « formes proverbiales », non attestées dans les recueils, créées sur le modèle de la sagesse des nations, dont elles partagent d'ailleurs également la fonction ; car un proverbe est également une construction normative, en ce sens qu'il dispense un enseignement ou un avis d'ordre moral ou pratique. Si un énoncé peut se comporter comme un proverbe sans en être un, tout proverbe n'est pas non plus nécessairement utilisé en tant que tel. Une séquence proverbiale reconnue est en effet susceptible de se limiter à un emploi « locutionnaire », perdant alors sa fonction didactique et n'ayant plus que l'apparence d'une parole gnomique. Cette fonction didactique intrinsèque peut d'ailleurs elle-même être qualifiée de trompe-l'œil, dans la mesure où le schéma argumentatif véhiculé, explicitation du sens profond et prétendument figé du proverbe, pourrait en réalité être variable...

Mots clés : proverbe, schéma argumentatif, forme proverbiale, usage, pluri-interprétabilité

Domaine : Parémiologie, xvi^e siècle, xvi^e siècle, Espagne

Nuestra meta es analizar la relación de la materia proverbial al trampantojo – en lengua y en discurso –, como proceso que fomente la ilusión de la realidad o, por extensión, como apariencia engañadora. Los refraneros se interesan por estas dos acepciones, pero cada una engendra un esquema argumentativo específico que traduce sintácticamente la mismísima idea de trampantojo, adaptándose al tema la forma lógica subyacente del refrán. Si los enunciados proverbiales suelen razonar sobre el fenómeno, también pueden ser el objetivo o el origen del trampantojo. Estructura normada, el refrán tiene una forma sintáctica, estilística, rítmica y rimada característica que hace que su significante resulte fácilmente imitable. De aquí que al ojo o al oído burlen con frecuencia formas proverbiales, no atestadas en las compilaciones, pero creadas según el modelo de la sabiduría de las naciones, cuya función comparten ; porque un refrán también es una construcción normativa, que proporciona una enseñanza o una opinión de orden moral o práctico. Si un enunciado puede funcionar como un refrán sin serlo, tampoco un refrán siempre es utilizado como tal. En este sentido, una secuencia proverbial famosa es susceptible de limitarse a un uso «locucional», perdiendo entonces su función didáctica y teniendo tan sólo la apariencia de una palabra gnómica. Esta función didáctica intrínseca podríamos además calificarla de trampantojo, ya que el esquema argumentativo vehiculado, explicitación del sentido profundo y supuestamente fijo del refrán, podría en realidad ser variable...

Palabras claves : refrán, esquema argumentativo, forma proverbial, uso, pluri-interpretabilidad

Les proverbes, ces phrases semi-figées anonymes qui expriment un enseignement ou un avis d'ordre moral ou pratique, constituent ce que l'on nomme d'ordinaire la sagesse populaire ou sagesse des nations. Jusqu'au XVI^e siècle, les séquences proverbiales étaient, à ce titre, fréquemment perçues comme de petits évangiles visant à orienter les pensées et les actions de tout un chacun. Mais, dès le XVII^e siècle, les premiers détracteurs de cette attitude ingénue faisant de l'objet « proverbe » un émissaire de la Vérité font entendre leurs voix : Gracián et Feijoo s'attachent ainsi à mettre à jour les multiples contradictions de la matière proverbiale¹ et dénoncent comme illusoire l'idée selon laquelle tous les proverbes seraient vrais, des énoncés au message infaillible : « [...] loin de fonder une morale valable, le proverbe n'est, en fait, qu'une pirouette, un alibi à la paresse intellectuelle et morale »².

L'enseignement proverbial ne serait-il donc qu'un trompe-l'œil philosophâtre ? Certes, un proverbe et son contraire peuvent coexister. Les exemples sont légion. Certes, un proverbe n'est pas systématiquement applicable. Mais cela ne témoignerait-il pas d'une autre vérité, celle de l'ambivalence de la nature humaine et de la nature en général ? Au-delà du signifié en langue, la véritable sagesse du langage proverbial ne serait-elle pas à chercher dans ses contradictions et, d'un point de vue plus linguistique, que nous allons nous efforcer de développer ici, dans son usage, en discours ? L'objectif sera ainsi de nous interroger sur les relations des énoncés proverbiaux au trompe-l'œil, qu'ils le choisissent comme thème, qu'ils en soient l'origine ou l'objectif, formel/elle ou sémantique. Par souci de concision, nous avons choisi de circonscrire cette étude aux Siècles d'Or, au sens large de XVI^e et XVII^e siècle, – prolifiques en matière de proverbes – et d'accorder une importance particulière à une œuvre à notre connaissance non analysée d'un point de vue parémiologique : la *Comedia Serafina*³.

Il s'agit d'une pièce en prose anonyme, d'extension réduite, publiée en 1521 à Valence dans un volume intégrant également la *Comedia llamada Tebaida* et la *Comedia Hipólita*. Proche des « *tratados de amor* » dont elle respecte la trame⁴, on la dit à la fois influencée par la comédie humanistique italienne et *La Celestina*, comme l'a d'ailleurs souligné Menéndez Pelayo :

[...] hay obras que calcan servilmente la fábula de *La Celestina*, sin más cambio que el de los nombres de los personajes ; y otras que, procediendo con mayor libertad, o más bien, con espantosa licencia, debida, en parte, a la imitación directa de modelos italianos, presentan nuevos cuadros de malas costumbres, no vistos ni soñados por el autor de la tragicomedia primitiva, que resulta casi siempre más casto y decoroso que sus imitadores. A este género pertenecen, sobre todo, las tres comedias *Tebaida*, *Serafina* e *Hipólita* [...] ; débil e insignificante la última, que está en verso, singulares las dos primeras por la riqueza de la prosa en que están escritas, y por la absoluta falta de sentido moral que en ellas campea, hasta el punto de ser quizá las más obscenas y brutales composiciones que de aquel siglo subsisten.⁵

1 Pour plus de détails, voir Louis Combet, *Recherches sur le Refranero castillan*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1971.

2 *Ibid.*, p. 98.

3 *La comedia Serafina* (1521) [en ligne], Edición de José Luis Canet, *Anexos de la Revista Lemir*, Universitat de València, 2003, ISSN 1579-735X, dernière mise à jour : 2012, disponible sur : <https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Serafina/Index.htm> (consulté le 18 juin 2012).

4 Définition du thème, développement, conclusion.

5 Marcelino Menéndez y Pelayo, « *La Celestina* [estudio] » [en ligne], *Orígenes de la novela* (1905-1910), Tomo 3, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Edición digital basada en la de Madrid, CSIC, 1941, p. 255, dernière mise à jour : 2003, (consulté le 15 juin 2012).

De la tragicomédie, la *Comedia Serafina* a également hérité le goût pour le langage stéréotypique, puisqu'elle compte 104 énoncés proverbiaux qui constituent une matière d'étude contextualisée non négligeable. Mais avant de nous pencher davantage sur le rapport de la parole proverbiale au trompe-l'œil en discours, nous nous devons de rechercher les affinités qu'ils entretiennent en langue.

Le « *refranero* » ou le procès du trompe-l'œil...

Le Trésor de la langue française⁶ définit le trompe-l'œil comme un « [p]rocédé de représentation visant à créer, par divers artifices, l'illusion de la réalité » ou, par extension, comme une « [a]pparence trompeuse ; ce qui fait illusion ». Dans le *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas (1627)⁷, nous avons relevé quelques 60 énoncés, parfois redondants, traitant de la question et de manière étonnamment originale, puisque leur structure sémantique profonde semble varier selon l'acception évoquée.

Tout proverbe est en effet porteur d'un schéma argumentatif permettant d'inférer une conclusion factuelle, visant l'action de l'interlocuteur. À ce jour, nous en avons dénombré quatre types :

- le schéma graduel anscombrien [+/-P, +/-Q],
- le schéma de préférabilité [P > Q],
- le schéma de cause à effet n'exprimant aucune idée de quantité [Si/Quand P, alors Q] et, enfin,
- le schéma antitopique [Bien que / Même si P, Q].

Les séquences proverbiales abordant le sujet du trompe-l'œil ont ceci de particulier qu'elles véhiculent uniquement les deux dernières catégories de schémas et que chacune correspond à l'une des significations précitées.

La présence d'un schéma [Si P, alors Q] renvoie ainsi exclusivement au trompe-l'œil comme méthode permettant de générer l'illusion de la réalité. Il s'agit en effet d'exposer une relation d'antécédent à conséquent non graduelle⁸ entre P et Q, observable dans les cinq énoncés concernés, parmi lesquels « *Vistan un palo y parecerá algo* » (V 322) : [Si l'on habille un bâton, il semblera être plus qu'un bâton], qui se réfère à un possible fondement de l'illusion : ici l'artifice. Grimée, la réalité est altérée. La recette est la même pour sa variante « *Afeitá un cepo y parecerá mancebo* » (A 979) ou pour « *El oro y la miel, donde está parece bien* » (E 935). La transformation engendrant l'illusion, toujours méliorative, est également le fruit de jeux de lumière avantageux : « *A la luz de la candela, toda rústica parece bella* » (A 311), « *Oro, tela, ni doncella, no lo tomes a candela* » (O 178). Pour chacun de ces proverbes, le schéma argumentatif suit la même logique : le procédé induisant une apparence trompeuse est exposé en P et son résultat, le trompe-l'œil, est dénoncé en Q : [Si l'on travestit un objet ou si l'on regarde un objet dans la pénombre, l'apparence en est faussée].

6 *Le trésor de la langue française informatisé* [en ligne], CNRS, Atilf, Université de Lorraine, dernière mise à jour : 2003, disponible sur <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> (consulté le 18 juin 2012).

7 Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), Edición Louis Combet revisada por Robert Jammes y Maïté MirAndreu, Madrid, Editorial Castalia, 2000.

8 La non-gradabilité de ce genre de schéma est due à la présence de verbes ou de groupes verbaux conclusifs ou ponctuels n'acceptant pas de quantification.

La majorité des proverbes recensés (plus de 90 %)⁹ reposent quant à eux sur un schéma antitopique, s'appuyant sur un mécanisme concessif, lequel autorise le passage d'un argument à une conclusion renversée, contraire à celle qui est attendue. Les énoncés concernés constitueraient ainsi le refus d'une relation de cause à effet, graduelle ou non. Par exemple, pour « *Aunque la mona se vista de seda, mona se queda* » (A 2328), le topos¹⁰ rejeté serait qu'une amélioration de l'apparence implique une amélioration de l'être. La présence d'une conjonction adversative orientant et guidant l'interprétation de l'interlocuteur, quoiqu'usuelle, n'est pas une condition nécessaire à la construction de ce type de schéma ; citons « *El hábito no hace al monje* » (E 597), dont la forme concise nécessite une reformulation explicitant P et Q, sous-entendus dans l'énoncé source ; soit « *aunque lleve el hábito, no es un monje* » (bien qu'il en porte l'habit, ce n'est pas un moine). L'identité apparence / essence est réfutée. Il en est de même pour « *Detrás de la cruz está el diablo* » (D 199), où le rapport d'antécédent à conséquent, selon lequel une apparence positivement connotée (« *cruz* ») induit une essence aux caractéristiques similaires, est rejeté ; idem pour « *El lobo pierde los dientes pero no las mientes* » (E 738) : la dégradation physique – externe – n'est pas accompagnée d'une dégénérescence mentale – interne. Dans chaque cas, nous remarquons que P est maintenu : on tente de parfaire la forme (« *la mona se viste de seda* »), on se contente de la mettre en évidence (« *el hábito* ») ou de la présenter sous un jour avenant (« *la cruz* ») ou au contraire déliquescent (« *pierde los dientes* »). C'est au niveau de Q qu'il y a refus. On passe de (+ P, + Q sous-entendu) à (P n'a pas pour effet Q) : la relation de cause à effet est rejetée. Et quoi de plus approprié pour dénoncer un trompe-l'œil dans sa définition plus générale d'apparence trompeuse ? La concession, en dévoilant que la conclusion n'est pas celle à laquelle on

9 *Aunque bobo, no en todo, ni del todo* (A 2313). *Aunque bobo, no tanto que nos sepa cuántas son cuatro* (A 2314). *Aunque callo, piedras apaño* (A 2316). *Aunque el águila vuela muy alta, el halcón la mata* (A 2319). *Aunque la garza vuela muy alta, el halcón la mata* (A 2326). *Aunque la mona se vista de seda, mona se queda* (A 2328). *Aunque me río, regaño con el frío* (A 2341). *Aunque muda el pelo la raposa, su natural no despoja* (A 2350). *Aunque soy grande, soy estambre* (A 2368). *Aunque soy manca de la mano, no de la calderita del rabo* (A 2369). *Aunque soy tosca, bien veo la mosca* (A 2370). *Aunque tengo malas piernas, bien visito las tabernas* (A 2375). *Bien se me entiende todo, aunque me hago bobo* (B 231). *Bobo pero no en todo* (B 270). *Como la manzana, de dentro podrida, de fuera sana* (C 737). *Debajo de mi manto, al rey me mato* (D 168). *Debajo de miel, hay hiel* (D 170). *Debajo del buen sayo está el hombre malo* (D 171). *Detrás de la cruz está el diablo* (D 199). *El buen traje encubre el mal linaje* (E 278). *El hábito no hace al monje* (E 597). *El lobo muda de pelo, mas no el celo* (E 736). *El lobo pierde los dientes, mas no las mientes* (E 738). *El pelo muda la raposa, mas el natural no despoja* (E 987). *Hombre cano, ni viejo ni sabio* (H 510). *La mona, aunque la vistan de seda, mona se queda* (L 452). *Máguera loco, no del todo* (M 40). *No es el diablo tan feo como le pinta el miedo* (N 551). *No es oro todo lo que reluce, ni harina lo que blanquea* (N 580). *No es tan bravo el león como le pintan* (N 593). *No es todo oro lo que reluce* (N 599). *No es villano el de la villa, sino el que hace villanía* (N 604). *No fíes de la fortuna, mira que es como la luna* (N 629). *No fíes en día claro, ni en culo de vieja mal vezado* (N 633). *No hace el hábito al monje* (N 647). *No hay mujer, por buena que sea, qua cuando se mea no se pea* (N 795). *No soy tan boba como me hace la toca* (N 1237). *No soy tan bobo como me hace el sayo* (N 1238). *No todos los canos son viejos y sabios* (N 1296). *No todos los letrados son sabios* (N 1297). *Parece bobo, y come de todo* (P 230). *Parecéis molinero, amor, y sois moledor* (P 235). *Piel de oveja, carne de lobo* (P 493). *Pierde el lobo los dientes, mas no las mientes* (P 509). *Piérdense los dientes, mas no las mientes* (P 512). *Por buen día que haga, no dejes la capa en casa* (P 662). *Por dama que sea, no hay ninguna que no se pea* (P 678). *Por las obras, no por el vestido, el hipócrita es conocido* (P 781). *Por pulido, pulido que sea, no hay culito, culito que no se pea* (P 845). *Quien blanquea entre las ollas, negrea entre las otras* (Q 229). *Ratones, arriba, que todo no es harina* (R 22). *Reniego de grillos, aunque sean de oro fino* (R 85). *Reniego del amigo que cubre con las alas, y muere con el pico* (R 95). *Reniego del necio que se echa con la mujer del cuerdo* (R 96). *Todo lo blanco no es harina* (T 397). *Correas, op. cit.*

10 La notion de topos, empruntée aux *Topiques* d'Aristote, désigne des principes généraux admis au sein d'une communauté linguistique et servant d'appui à l'argumentation. Règles d'inférence, ils autorisent ainsi le passage d'un argument à sa conclusion.

aurait pu s'attendre, est en effet parfaitement appropriée à une mise en évidence de l'illusion : un argument P semble tendre naturellement vers une conclusion qui se révèle illusoire. Le trompe-l'œil philosophique est mis à jour par une structure linguistique (la concession) évoquant un trompe-l'œil sémantique (la conclusion attendue).

Non seulement la sagesse des nations prend pour cible le phénomène, mais elle le fait, qui plus est, en adaptant, sans doute inconsciemment, le raisonnement cognitif sous-tendu aux divers signifiés de la thématique. Si la matière proverbiale pense le trompe-l'œil, elle peut également en être le modèle. Non seulement la sagesse des nations prend pour cible le phénomène, mais elle le fait, qui plus est, en adaptant, sans doute inconsciemment, le raisonnement cognitif sous-tendu aux divers signifiés de la thématique. Si la matière proverbiale pense le trompe-l'œil, elle peut également en être le modèle.

Une structure normée souvent imitée, voire égalée mais non attestée

De précédentes investigations parémiologiques ont révélé l'existence de ce que nous avons choisi de nommer « formes proverbiales »¹¹, à savoir des structures non attestées dans les recueils mais possédant néanmoins toutes les caractéristiques inhérentes aux proverbes : prosodie, syntaxe particulière, rythme. Dans *La Comedia Serafina*, sur les 104 énoncés relevés, 26 sont absents du recueil de Correas, soit 25 %. Citons, par exemple :

Del sabio es mudar el consejo (Cena Primera)
Quien de locura enferma tarde o nunca sana (Cena Segunda)
Si mal le fuere en la mercadería, su bolsa lo sentirá (Cena Segunda)
Lo que se avía de comer cozido, hágase asado (Cena Cuarta)
Amigo, amigo, pero no habléis en el dinero (Cena Cuarta)
A la mañana la cocina y a la noche la carne (Cena Quinta)
La mucha familiaridad odio engendra (Cena Quinta)... etc.

À première vue, rien ne distingue ces énoncés de véritables proverbes, puisque, outre le fait qu'ils ont une fonction didactique évidente, ils sont, à leur image, très souvent dotés d'un rythme à la fois

- binaire, séparant le proverbe en deux parties distinctes ; il est mis à jour par la rhétorique (chiasme, parallélisme) et la syntaxe (constructions parallèles ou symétriques) ; et
- prosodique, ayant pour origine la répétition de mêmes phonèmes (assonances, allitérations, paronomase, homéotéleute, rimes).

Des formes introductrices typiques de la matière proverbiale (*Quien...*, *Lo que...*) y apparaissent également et les verbes sont, comme dans plus de 90 % des séquences attestées dans les *refraneros*, conjugués au présent (indicatif, subjonctif, impératif), temps de la généralité par excellence. Tous les éléments sont donc réunis pour faciliter la mémorisation et la propagation de l'énoncé et, consécutivement, son figement.

11 Nous avons eu recours à cette appellation dès notre mémoire de Maîtrise : Sonia Fournet, *Proverbes et locutions espagnols*, Travail de Recherche en Linguistique en vue de l'obtention de la Maîtrise d'Espagnol, sous la direction du Professeur Dolores Ligatto, Limoges, 1999. Ces séquences non recensées par des compilateurs doivent être distinguées des proverbes, lesquels sont susceptibles d'être variables, c'est-à-dire d'admettre de légères modifications syntaxiques, lexicales et/ou pragmatiques n'altérant pas leur sens et n'entravant pas leur identification, et dont nous pouvons rencontrer diverses variantes dans les « refraneros ».

La frontière entre « proverbe » et « forme proverbiale » est en conséquence très mince. Dans le premier cas, l'énoncé est figé, en sens large du terme, par l'usage ; dans le second, il est encore libre. Toute forme proverbiale est un proverbe potentiel et tout proverbe, avant que l'usage ne l'adopte et n'en fixe la forme, a été une forme proverbiale. Une forme proverbiale serait donc un proverbe, variable ou non, dont la forme ne serait pas encore figée mais pourrait le devenir si sa fréquence d'emploi et, par là même, sa notoriété se développaient suffisamment. L'attestation d'un énoncé dans un recueil plus récent alors qu'il n'avait pas été répertorié par les compilateurs antérieurs pourrait témoigner de sa proverbialisation¹². Parmi les 26 séquences auxquelles nous avons précédemment fait référence, huit sont concernées par un recensement plus tardif chez Sbarbi¹³ en 1872. Citons :

Quien escucha de su mal oye (Cena Primera)

Quien en malos pasos anda, en mal acaba (Cena Tercera)

Deque Dios quiere, con todos ayres llueve (Cena Quinta)

Quien se muda Dios le ayuda (Cena Quinta)...

Cependant, qu'un proverbe n'ait pas été recensé par Correas mais par Sbarbi ne signifie pas, à coup sûr, qu'il n'était qu'une forme proverbiale au xvi^e siècle. Il se pourrait qu'il ait simplement échappé à la connaissance du compilateur. Notre corpus nous offre d'ailleurs un exemple particulièrement évocateur : l'occurrence « *quien de locura enferma, tarde o nunca sana* », absente aussi bien des recueils concomitants que des compilations plus tardives (Sbarbi, Bergua¹⁴, Castillo¹⁵) était toutefois présente sous une forme analogue dans le *Libro del caballero Zifar*, plus de deux siècles auparavant : « *quien de locura enferma, tarde sana* »¹⁶. Cette séquence, qui s'est de ce fait maintenue sous une forme quasi identique durant au moins, à notre connaissance, deux siècles, ne peut être considérée comme une production libre et ponctuelle. « *Del sabio es mudar el consejo* » pourrait engendrer des observations similaires. Une variante de cet énoncé apparaît dans *La penitencia de amor*¹⁷ de Pedro Manuel Jiménez de Urrea en 1514 et dans la *Primera parte del Abecedario espiritual*¹⁸ de Francisco de Osuna en 1528 : « *De los sabios es mudar el consejo* ». La connaissance de cette structure, au signifiant variable, semble suffisamment répandue pour que, en dépit de son absence (sous l'une ou l'autre de ses formes) du *refranero* de Correas, elle soit reconnue comme appartenant à la catégorie des énoncés proverbiaux, du moins au xvi^e siècle. Ce que nous appelons « forme proverbiale » est donc susceptible d'être un proverbe fortement usité mais inconnu de certains compilateurs. Les frontières entre ces deux types de constructions restent très floues, d'autant plus que nos précédentes recherches ont montré que les usages d'un proverbe et d'une forme proverbiale sont strictement les mêmes : influencer les actions ou les pensées de l'interlocuteur, que ce soit au sein d'un processus argumentatif ou préventif. Mais si une forme proverbiale a la même fonction qu'un proverbe, sa non attestation

12 Charlotte Schapira, « Proverbe, proverbialisation et déproverbialisation », *Langage*, Septembre 2000, no 139, p. 81-97.

13 José María Sbarbi y Osuna, *El libro de los refranes*, Madrid, Librería de D. León Pablo Villaverde, 1872.

14 Juan Bergua, *Refranero español*, Madrid, Ediciones Ibéricas, 1992.

15 Jorge Garza Castillo, *Refranero español*, Barcelona, Edicomunicación, 1999.

16 Auteur anonyme, *Libro del caballero Zifar* (1300-1305), Madrid, Edición de Joaquín Gonzáles Muela, Clásicos Castalia, 2000, p. 293.

17 Pedro Manuel Jiménez de Urrea, *La penitencia de amor* (1514), Madrid, UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993, p. 152.

18 Francisco de Osuna, *Primera parte del abecedario espiritual* (1528), Madrid, Cisneros, 2004, p. LXXR.

en fait-elle nécessairement un trompe-l'œil ? Le véritable trompe-l'œil ne serait-il pas l'exigence de recensement ? En d'autres termes, l'attestation linguistique est-elle plus essentielle que le fonctionnement discursif ?

Vrai proverbe en langue / faux proverbe en discours... et inversement !

Il est en effet des proverbes attestés qui, en contexte, perdent leur contenu gnominique. Le propre de la sagesse populaire est de véhiculer un enseignement. Tout énoncé proverbial, nous l'avons souligné, est porteur d'un schéma argumentatif conduisant, par inférence, à ce que John Searle nomme un acte directif. La séquence « *Pan por pan y vino por vino* » préconise ainsi de s'exprimer clairement, sincèrement, sans détours. Or, dans *La Comedia Serafina*, elle semble dénuée de toute fonction didactique : « *Aora puedes dezir lo que quisieres, que no uso de circunferençias, antes hablo **pan por pan y vino por vino** al uso de mi tierra.* » (Cena Primera). Le proverbe, devenu adverbe de discours équivalent de « *claramente* », est ici réduit à un emploi « locutionnaire » et se voit donc dépossédé de son essence même. Son signifiant, demeuré intact, est un véritable trompe-l'œil, car il ne reflète en rien la transformation qui s'est opérée au niveau du signifié et, par là même, de son usage. Cet énoncé n'a plus du proverbe que la forme... Il en va de même pour « *calla y callemos, que sendas tenemos* » qui n'a pas, dans le support textuel évoqué, valeur de conseil mais se limite, en tant que substantif de discours, à une fonction de complément d'objet indirect : « *Por el cruçifijo de Burgos que se holgó como si viese el cielo abierto, porque ella bien vido que su [mercaduría] no se podía vender secreta. Y por jugar a **calla y callemos, que sendas tenemos**, no ay trayción que no hará.* » (Cena Sexta). Le langage proverbial ne souligne plus l'inopportunité de reprocher à autrui des défauts également partagés mais se contente de qualifier une activité ludique sans poursuivre aucune visée argumentative ou préventive : le jeu met l'enseignement hors-jeu.

Si ces deux séquences sont des proverbes en langue, elles fonctionnent, en discours, comme des locutions (adverbiale ou nominale). Tout serait question d'usage et donc de contexte. L'attestation dans un recueil témoigne d'un degré de figement relativement élevé dans la mémoire collective : elle est un gage *théorique* de bon usage. Dans la pratique, nous le voyons, cette logique n'est pas toujours respectée. Or, un proverbe est avant tout destiné à être employé au sein d'un raisonnement (explicite ou implicite). Norme générale, il vise l'action particulière de l'énonciataire par la mise en place d'un mécanisme enthymémique interlocutif¹⁹ qui ne peut être déclenché qu'en situation de communication. Si ce processus cognitif n'est pas engagé, l'énoncé proverbial se voit dépourvu de toute fonction didactique et, par là même, dénaturé. La sentence est sans appel : un proverbe en langue qui ne soutient pas un raisonnement en discours n'est plus un proverbe qu'en façade. En revanche, une forme proverbiale, non attestée parce qu'en cours de figement ou parce qu'ayant échappé aux compilateurs, n'est peut-être pas un proverbe en langue mais en est bel et bien un en discours. Ce serait, en quelque sorte, l'usage qui fait le proverbe et non la compilation extra-contextuelle.

La matière proverbiale doit de ce fait être employée en tant que telle pour ne pas devenir un leurre, forme sans épaisseur, vidée de son sens premier. Mais, même ainsi, elle peut tromper l'interlocuteur en jouant sur une variabilité sémantique inattendue, car affectant un signifié prétendument figé.

19 Sonia Fournet-Pérot, *Etude descriptive des proverbes dans la littérature hispanique médiévale et pré-classique et de leur fonctionnement au sein des mécanismes de l'argumentation*, Thèse sous la direction de Dolorès Ligatto, Limoges, 2005, p. 219-237.

Un proverbe peut en cacher un autre...

L'insertion d'un proverbe dans un contexte particulier est en effet susceptible d'altérer, en le pervertissant, le sens du proverbe. Le corpus observé dresse le portrait de personnages aux mœurs légères qui usent et abusent de la sagesse populaire dans un discours, parfois cru, dont le thème principal est l'amour sous sa forme charnelle. Le jeune valet Pinardo, travesti en femme, parvient à s'introduire chez Serafina en se faisant passer auprès de la bellemère de cette dernière, Artemia, pour une malheureuse maltraitée par ses parents. Artemia l'accueille généreusement pour la nuit, lui proposant de partager sa chambre et sa couche. Pinardo, simulant la folie, saisit l'occasion pour assouvir ses désirs et abuser de son hôtesse. La duègne feint verbalement l'ingénuité mais son corps la trahit, comme en témoignent les paroles en aparté du jeune-homme : « *tengo neçesidad de tenerme a las crines, está disimulando haziéndose de nuevas. Aosadas, que dicen bien que **pajar viejo es malo de apagar*** » (Cena Cuarta). L'énoncé proverbial, en gras, signifie d'ordinaire métaphoriquement que l'amour, chez les personnes d'âge mûr, est plus fort, plus profond, plus solide. Or, dans le contexte évoqué, il n'est plus question de sentiment mais de sexualité et la portée du proverbe en est déviée. Cet écart quant au signifié original est trompeur car le signifiant, une fois encore, reste fixe. Ce type de modification, voire de corruption, sémantique, relativement fréquente, est toutefois uniquement le fait d'une contextualisation. Or, il est des énoncés qui, intrinsèquement, donnent matière à une double lecture et dont l'unicité interprétative n'est de ce fait qu'illusion.

Le proverbe « *al moso vergonçoso el diablo lo [truxo] a palacio* » (Cena Tercera) pourrait ainsi engendrer deux interprétations distinctes construites sur la polysémie de l'adjectif qualificatif « *vergonçoso* ». En effet, la « *vergüenza* » pouvait et peut toujours désigner « *[el] encogimiento u [la] cortedad para executar alguna cosa* »²⁰, c'est-à-dire la timidité, mais aussi, quoi que beaucoup plus sporadiquement « *el pundonor o estimación de la propia honra* »²¹, soit la dignité. En fonction de l'acception retenue, le message du proverbe est radicalement différent : le plus souvent, il condamne une réserve excessive, véritable frein à la réussite, comme l'illustre notre texte : « *ARTEMIA.- ¿Sóys de aquí de la cibdad, hija, o qué enorabuena queréys en nostra casa ? Entrad, entrad, no ayáis vergüença que, como suelen dezir, **al moso vergonçoso el diablo lo [truxo] a palacio*** » ; ou *La Celestina* de Rojas : « *CELESTINA. Llégate acá, asno. ¿Adónde te vas allá a asentar al rincón ? No seas empachado, que al **hombre vergonzoso el diablo le trajo a palacio*** »²². Mais il arrive aussi qu'il conseille de mettre son honneur de côté si l'on souhaite tirer son épingle du jeu, ainsi qu'en témoigne cet extrait d'une œuvre de Alfonso de Valdés, contemporaine de *La Comedia Serafina* :

ARCIDIANO. *Vacaron ciertos beneficios en mi tierra, por muerte de un mi vecino, y fui los a demandar.*

LATANCIO. *Demasiada cobdicia era ésa. ¿ No habíades mala vergüenza de ir a importunar con demandas en tal tiempo ?*

20 Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana* [en ligne], 1739, Tomo sexto, p. 464, dernière mise à jour : avril 2005, disponible sur : <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0> (consulté le 16 juin 2012).

21 *Ibid.*

22 Fernando de Rojas, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)* (1499), Madrid : Edición de Doroty S. Severin, Cátedra Letras Hispánicas, 2002, p. 206. Cet énoncé appartient à la catégorie des proverbes dits variables, c'est-à-dire possédant différentes formes, lesquelles ne se distinguent que par de légères modifications syntaxiques, lexicales et/ou pragmatiques, ce qui explique l'alternance « *moso* » / « *hombre* », « *truxo* » / « *trajo* »... etc.

ARCIDIANO. No, por cierto, que hombre vergonzoso el diablo lo trajo a palacio ; y también había muchos que los demandaban, y quise más prevenir que ser prevenido.

LATANCIO. Agora os digo que es terrible la cobdicia de los clérigos [...].²³

L'expression « *mala vergüenza* » employée par Latancio se référerait davantage à la honte, dans le sens d'effet d'opprobre, de déshonneur, dont est affligé celui qui transgresse une convenance, une règle éthique, en cherchant ici à tirer profit de la mort d'autrui sans que la période du deuil soit arrivée à son terme. L'accusation de vénalité, défaut faisant généralement fi des valeurs morales, conforterait également la glose que nous faisons de la séquence proverbiale : ce n'est pas de la timidité dont l'homme d'église fait la critique en énonçant ce proverbe, mais du sens de l'honneur, qu'on lui reproche justement de ne point avoir ! La polysémie d'un terme, en engendrant une homonymie syntaxique, remet en cause le proverbial figement sémantique de la sagesse des nations. Notre corpus en offre une autre occurrence : « *quien se muda Dios le ayuda* » (Cena Quinta), où la polysémie du verbe « *mudarse* » est susceptible de générer une plurivocité. Dans le contexte de l'œuvre étudiée, il recouvre le sens de changer d'état :

Que ni se contentó de que donzella yr al tálamo virgen como el portal de Quarte sino que, aun después con mill autos y hechos desonestos, ensuzió el lecho del noble marido, pues notorio es ansimismo que a su padre de Serafina no le guardó mucha lealtad. Pues, [...] qual sea su negra vida qual ella lo ha hecho antes y después, que ni se [contenta] con tener en su casa por huésped de que viene a visitar al provisor del obispo, ni se contenta con la demasiada conversación del vicario, ni con la continua visita del guardián de "ya sabéys", ni con la amistad antigua del otro cabeçmordido que "ya me entendéys", sino que aora de nuevo a tomado al que pide para las ánimas de purgatorio ; y para acabar de subir el paño de color ase refregada con estotro por provar estotro género de gentes de palacio. Y aun avrá dicho con su cara sin vergüenza, yo aseguro : quien se muda Dios le ayuda.

La femme volage dont on dresse le portrait n'est autre que Artemia, marâtre ayant répondu aux avances de Pinardo, laquelle, si elle devait effectivement prononcer pareil énoncé proverbial, le ferait pour vanter les vertus du libertinage. Il s'agit bien ici de changer d'état, mais en passant d'un amant à un autre... La contextualisation gangrène le message initial, en lui donnant en outre un caractère grivois. Ce signifié de « *mudarse* », ouvert à ce type de détournement car général, est également susceptible d'occasionner une interprétation plus morale, prônant une bonification de l'être, comme en atteste cet extrait de *Obra poética* de Caraisco de Figueroa datant de 1490-1510 :

*Dicen que quien se muda Dios le ayuda;
Mas base de entender esta Mudanza
De mal en bien, de pecador en justo,
Porque del Rey supremo es ordenanza
Que no puede faltar, ni tiene duda,
Ser misericordioso como justo,
Y que su grato gusto,
Manifestado al mundo en dulces modos,
Es que se salven todos ;
Y así, quien se mudare del pecado
Al virtuoso estado,*

23 Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* (1527-1529), Madrid : Cátedra, 1992, p. 228, dans Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español* (CORDE) [en ligne], dernière mise à jour en avril 2005, disponible sur : <https://www.rae.es/> (consulté le 15 juin 2012).

*Tenga por cierto allá en su pensamiento
Que Dios ayudará su buen intento*²⁴.

Mais « *mudarse* » est aussi très souvent compris comme notifiant un déplacement spatial, un changement de lieu. La mutation préconisée n'est alors plus interne mais géographique. *Le Libro del caballero Zifar*, en 1305, présentait déjà une occurrence validant cette seconde acception :

*- Mas, señora – dixo el caballero –, yo veo que bevimos aquí a gran desonra de nos y con gran pobreza y, si por bien lo toviéssedes, creo que sería bien en nos ir para otro reino do no nos conociessen e quizá mudaríamos ventura, ca dize el proverbio que quien se muda, Dios le ayuda [...]*²⁵.

Cette interprétation, majoritaire, a perduré à l'époque classique, chez Gómez de Toledo notamment : « *Y lo que te quiero dezir es que yo vengo de comprar vn macho muy bueno que te lleuara bien a ti y al hato ; que yo te prometo, no ay tal como salir desta tierra, porque **quien se muda Dios le ayuda*** »²⁶ ; ou encore chez Mateo Alemán : « *Volvámonos a casa, que es lo más cierto. Más a cuento me viene mirar por mis baúles y salirme de lugar que no conozco ni soy conocido. **Que a quien se muda, Dios le ayuda*** »²⁷.

Ces quelques exemples mettent à jour un trompe-l'œil qui affecte la recherche parémiologique : le figement de la matière proverbiale. La fixité formelle a depuis longtemps été reconnue comme partielle : en butte à la mémoire plus ou moins fidèle des énonciateurs, à leurs habitudes langagières, à l'évolution de leur environnement sociolectal, etc., il est communément admis que le signifiant proverbial, souvent objet de légères modifications, mériterait davantage l'appellation de semi-figé. Le signifié, en revanche, est considéré comme inaltérable. Or, nous l'avons vu, la polysémie, favorisée par l'imprécision de la forme brève, peut être à l'origine d'une homonymie syntaxique. La fréquente opacité sémantique tend également à générer le phénomène²⁸ qui est loin d'être anecdotique. Les proverbes seraient donc résolument des phrases semi-figées, tant morpho-syntaxiquement que sémantiquement, ne recouvrant un sens précis, incident à l'appréhension qu'a le locuteur du message véhiculé²⁹ et à l'emprise du contexte d'insertion, qu'en discours, le temps que dure l'énonciation.

24 Bartolomé Cairasco de Figueroa, *Obra poética* (1490-1510), Madrid, Biblioteca de autores españoles, 1857, dans CORDE, *Ibid.*).

25 *Libro del caballero Zifar*..., *op. cit.*, p. 78.

26 Gaspar Gómez de Toledo, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1973, p. 128, (dans : CORDE, *op. cit.*).

27 Mateo Alemán, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache. Atalaya de la vida humana* (1604), Madrid : Cátedra, 1987, p. 358 (*Ibid.*).

28 Citons, par exemple, « Gota a gota, la mar se apoca ». Dans *La Dorotea* de Lope de Vega, ce proverbe préconise la tempérance (Lope Félix de Vega Carpio, *La Dorotea* (1632), Madrid : Edición de Edwin S. Morby, Clásicos Castalia, 1988, Acto Tercero, Escena Tercera), alors que, à la même époque, Correas (1627), dans son refranero, précise que cette séquence fait l'éloge de la persévérance. L'énoncé proverbial, métaphorique, accepte effectivement cette double lecture, pourtant contradictoire.

29 L'interprétation d'un proverbe, nécessairement subjective, peut donc générer des utilisations des plus inattendues, frôlant parfois le contre-sens et causant l'incompréhension de l'interlocuteur. La comédie étudiée en offre un exemple significatif : « *Pues des prisa, que **por mucho madrugar no amanece más ayna***. » (Cena Quarta) L'énoncé proverbial, en gras, est porteur d'un schéma du type [Bien qu'on se lève tôt, le jour ne se lève pas plus vite] ; autrement dit, rien ne sert de se hâter. Or, la conclusion factuelle inférée exprime l'idée inverse...

En conclusion, le trompe-l'œil semble n'avoir de cesse de hanter l'univers proverbial. Dans l'Espagne des Siècles d'Or, la sagesse populaire en fait l'une de ses marottes en dénonçant avec régularité la vacuité des apparences. Le trompe-l'œil n'est pour elle que simulacre – associant erronément aspect sensible et substance – contre lequel elle met en garde en développant soit un raisonnement d'antécédent à conséquent éclairant les ingrédients à même de fomenter l'illusion, soit un raisonnement de type concessif dévoilant, dans un parallélisme morphosyntaxique, sémantique et référentiel parfait, la non adéquation entre ce qui semble être ou devoir être et ce qui est. Le trompe-l'œil est donc proverbial en tant que thème de réflexion qui s'interroge sur l'écart, la non-identité, entre le semblant – faux en l'occurrence – et l'essence, réfractaire à tout rapport synecdotique, ainsi que l'a souligné Platon :

L'imitation est [...] loin du vrai, et si elle façonne tous les objets, c'est, semble-t-il, parce qu'elle ne touche qu'à une petite partie de chacun, laquelle n'est d'ailleurs qu'une ombre. Le peintre, dirons-nous par exemple, nous représentera un cordonnier, un charpentier ou tout autre artisan sans avoir aucune connaissance de leur métier; et cependant, s'il est bon peintre, ayant représenté un charpentier et le montrant de loin, il trompera les enfants et les hommes privés de raison, parce qu'il aura donné à sa peinture l'apparence d'un charpentier véritable³⁰.

Si la raison, le bon sens, incarnés par la parole proverbiale, permettent effectivement de déjouer le piège du trompe-l'œil, le proverbe est également susceptible de servir de patron à d'habiles tailleurs de mots. Les formes proverbiales, constructions ponctuelles, revêtent ainsi l'habit de la sagesse des nations sans pour autant être attestées dans un recueil. Elles épousent le moule proverbial, tant morpho-syntaxiquement que rythmiquement, mais ne sont pas officiellement considérées comme proverbes, bien qu'en ayant le comportement en situation de communication. Inversement, certaines séquences proverbiales recensées par un/des compilateur/s se voient privées, en contexte, de toute fonction didactique. L'illusion semble se fonder, à nouveau, sur une disjonction : entre non-attestation, signifiant et usage, dans le premier cas ; entre attestation, signifiant et non-usage, dans le second. Or le propre du langage proverbial est de sous-tendre un raisonnement : contrairement à l'attestation qui s'avère un critère d'identification subjectif et donc, par nature, artificiel, partiel et partiel, la transmission d'un enseignement est une condition *sine qua non*, essentielle de tout proverbe. L'imitation peut donc être à tel point parfaite qu'elle égale le modèle, alors que le modèle, tout parfait qu'il soit en langue, peut n'être qu'un pâle ersatz de lui-même en discours, arborant un signifiant identique, trompeur car vide de contenu gnomique. Et lorsque la fonction didactique demeure, elle peut être à son tour un trompe-l'œil, puisqu'elle ne prend sens qu'au moment de l'énonciation de la séquence proverbiale, rejetant toute adéquation radicale entre l'unicité du signifiant et celle du signifié. Le contexte et l'homonymie syntaxique favorisée par la brièveté de la forme fondent la plurivocité de la matière proverbiale, substance linguistique sémantiquement adaptable et donc déformable, versatile, insaisissable, car source d'une pluri-interprétabilité. « Méfiez-vous des apparences ! », tance le proverbe, sans toutefois percevoir que cette mise en garde lui est applicable. Il dénonce le simulacre, afin de mettre à nu la vérité, sans voir que ce qu'il pense réel peut n'être qu'illusoire (mauvais usages, usages détournés, signifié semi-figé) et que la chimère (l'imitation proverbiale) peut prendre corps et vie. La catégorisation selon l'attestation, le bon usage, l'exacte correspondance signifiant/signifié, l'invariabilité sémantique sont des mirages,

30 Platon, *La République* [en ligne], Traduction française Robert Baccou, Livre X, 598b-598c, dernière mise à jour le 6 décembre 2009, disponible sur : <https://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/rep10.htm> (consulté le 11/06/2012). Texte original : « Οἷον ὁ ζωγράφος, φαμέν, ζωγραφήσει ἡμῖν σκυτοτόμον, τέκτονα, τοὺς ἄλλους δημιουργοὺς, περὶ οὐδενὸς τούτων ἐπαῖων τῶν τεχνῶν· ἀλλ' ὅμως παιδὰς γε καὶ ἄφρονας ἀνθρώπους, εἰ ἀγαθὸς εἶη ζωγράφος, γράψας ἂν τέκτονα καὶ πόρρωθεν ἐπιδεικνὺς ἐξαπατᾷ ἂν τῷ δοκεῖν ὡς ἀληθῶς τέκτονα εἶναι ».

qui, s'ils sont fallacieux, n'en sont pas moins, en tant que tels, séduisants et rassurants, d'où, peut-être, la puissance du trompe-l'œil. Comme dit le proverbe : *Mal me quieren mis comadres, porque las digo las verdades ; bien me quieren mis vecinas, porque las digo las mentiras...*

BIBLIOGRAPHIE

La comedia Serafina (1521) [en ligne], Edición de José Luis Canet, *Anexos de la Revista Lemir*, Universitat de València, 2003, ISSN 1579-735X, dernière mise à jour : 2012, disponible sur : <https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Serafina/Index.htm> (consulté le 18 juin 2012).

ALEMÁN, Mateo, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache. Atalaya de la vida humana* (1604), Madrid : Cátedra, 1987, 576 p.

AUTEUR ANONYME, *Libro del caballero Zifar* (1300-1305), Madrid, Edición de Joaquín Gonzáles Muela, Clásicos Castalia, 2000, 446 p.

BERGUA, Juan, *Refranero español*, Madrid : Ediciones Ibéricas, 1992, 520 p.

CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé, *Obra poética* (1490-1510), Madrid, Biblioteca de autores españoles, 1857.

COMBET, Louis, *Recherches sur le Refranero castillan*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1971, 501 p.

CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), Edición Louis Combet revisada por Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu, Madrid, Editorial Castalia, 2000, 1177 p.

FOURNET-PÉROT, Sonia, *Etude descriptive des proverbes dans la littérature hispanique médiévale et préclassique et de leur fonctionnement au sein des mécanismes de l'argumentation*, Thèse sous la direction de Dolorès Ligatto, Limoges, 2005, 424 p.

GARZA CASTILLO, Jorge, *Refranero español*, Barcelona, Edicomunicación, 1999, 319 p.

GÓMEZ DE TOLEDO, Gaspar, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536), Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1973, 597 p.

JIMÉNEZ DE URREA, Pedro Manuel, *La penitencia de amor* (1514), dans *De la Comedia Humanística al teatro representable*, Madrid, UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993, 398 p.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, « La Celestina [estudio] » [en ligne], *Orígenes de la novela* (1905-1910), Tomo 3, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Edición digital basada en la de Madrid, CSIC, 1941, dernière mise à jour : 2003, disponible sur : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-celestina-estudio-0/html/ffe2d08c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html (consulté le 15 juin 2012).

OSUNA, Francisco de, *Primera parte del abecedario espiritual* (1528), Madrid, Cisneros, 2004, CXLIX R p.

PLATON, *La République* [en ligne], Traduction française Robert Baccou, Livre X, dernière mise à jour le 6 décembre 2009, disponible sur : <https://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/rep10.htm> (consulté le 11/06/2012).

ROJAS, Fernando de, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)* (1499), Madrid, Edición de Doroty S. Severin, Cátedra Letras Hispánicas, 2002, 353 p.

SBARBI Y OSUNA, José María, *El libro de los refranes*, Madrid : Librería de D. León Pablo Villaverde, 1872, 167 p.

SCHAPIRA, Charlotte, « Proverbe, proverbialisation et déproverbialisation », *Langage*, Septembre 2000, n° 139, p. 81-97.

VALDÉS, Alfonso de, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* (1527-1529), Madrid, Cátedra, 1992, 236 p.

« *Por un momento parecemos reales* » : le trompe-l'œil comme substance du réel dans *Las orejas del lobo* d'Antonio Ungar

« *Por un momento parecemos reales* » : *El trampantojo como sustancia de lo real en Las orejas del lobo de Antonio Ungar*

Marie Caroline LEROUX

Université de Limoges – EHIC

Las orejas del lobo (Colombie, 2006) se présente sous forme de récit d'enfance. Le motif du trompe-l'œil trouve ici à se déployer dans plusieurs directions. Ainsi, la fiction dans laquelle vit cet enfant qui se croit un tigre lui permet d'escamoter le réel, de repeindre aux couleurs de l'illusion la vérité de sa condition et sa propre vulnérabilité ; trompe-l'œil à tout instant dénoncé par les fêlures intimes que met au jour la lecture. À ce simulacre premier dont l'enfant lui-même est l'artisan, il faudrait en ajouter un autre : celui dont il est le spectateur lucide. Les choses et les êtres qui entourent le jeune narrateur apparaissent ici frappés d'un étrange déficit d'existence, qui n'épargne que la nature sauvage. Le regard de l'enfant les traverse, dévoilant ainsi leurs faux-semblants ou la part de lumière qu'ils recèlent encore. Ce que le narrateur perçoit confusément et qui s'exprime dans la figure du trompe-l'œil, c'est finalement la radicale insuffisance de l'expérience que nous faisons d'autrui et de nous-mêmes. Car cette intelligence de la vérité des êtres dont l'enfant se croit le détenteur n'abolit nullement le sentiment d'une distance : tout se passe comme si le trompe-l'œil dressait un mur infrangible entre cette conscience orpheline et le réel même. Ce récit initiatique propose toutefois dans sa conclusion un dépassement de la dialectique de la vérité et de l'apparence. Enfin pris pour ce qu'il est, le trompe-l'œil peut prendre place dans le réel et devient ce par quoi l'enfant peut s'accepter comme tel.

Mots clés : fiction, récit d'enfance, trompe-l'œil, virtualisation du réel, ré-enchantement

Domaine : Littérature, XXI^e siècle, Colombie

Las orejas del lobo (Colombia, 2006) se presenta bajo la forma de un relato de infancia. El motivo del trampantojo se despliega en varias direcciones. Así, la ficción en la que vive este niño convencido de ser un tigre le permite escamotear la realidad, ocultar la verdad de su condición y su propia vulnerabilidad. Pero las heridas interiores que su monólogo revela denuncian constantemente esta ilusión. A este simulacro inaugural, ideado por el propio niño, cabría añadirle otro: el que lo convierte en espectador lúcido de las mentiras ajenas. Con excepción de lo relacionado con la naturaleza salvaje, las cosas y los seres que rodean al joven narrador padecen uniformemente una extraña carencia existencial. La mirada del niño los atraviesa, revelando ora sus mentiras ora sus destellos de autenticidad. Lo que el narrador percibe confusamente, lo que en realidad se expresa mediante la figura del trampantojo, es la radical insuficiencia de la experiencia que el ser humano hace de sí mismo y del mundo. El que el niño se crea capaz de captar la verdad de los seres no abole la sensación de distancia: el trampantojo erige un muro infranqueable entre esta conciencia solitaria y la realidad misma. En su conclusión, este relato iniciático propone sin embargo una superación de la dialéctica de la verdad y de la apariencia. El trampantojo, después de aparecer por fin como tal, puede ocupar el lugar que le corresponde en la realidad. Por su intermediario, el protagonista logra finalmente reconciliarse con su condición de niño.

Palabras claves : ficción, relato de infancia, trampantojo, virtualización de la realidad, re-enchantamiento



Antonio Ungar n'est pas René Magritte, et *Las orejas del lobo* n'est pas une pipe.

Antonio Ungar n'est pas Georges Perec, et *Las orejas del lobo* n'est pas un mur, pour reprendre le titre du texte que l'écrivain français consacrait il y a trente ans à l'illusion picturale et à ses effets¹.

Antonio Ungar est un romancier, et *Las orejas del lobo* est une fiction. C'est-à-dire une autre forme de leurre.

L'imposture romanesque repose, on le sait bien, sur l'adhésion tacite de qui s'en fait le jouet. On pourra la nommer « suspension consentie de l'incrédulité » ou encore « pacte de lecture », le résultat s'en trouvera inchangé : le lecteur qui s'embarque pour le roman consent à s'en laisser conter. Dans le cas qui nous occupe, vouloir croire, c'est admettre le texte comme parole d'enfance, c'est accepter de se laisser raconter le monde par un petit garçon, au travers d'un monologue en miettes. Car *Las orejas del lobo* est de ces romans qui redoublent la fable en l'adossant à un « je » qui prend en charge le récit. Un trompe-l'œil narratif. Un trompe-voix, en somme... C'est au reste en termes de feintise que l'écrivain colombien décrit le projet qui a abouti à ce roman, publié en 2006 : « *Las orejas del lobo empezó como un falso diario de infancia, como el desafío de poder reinventarse la infancia como si fuera real* »².

Voilà en tout cas le lecteur projeté au cœur de la scène diégétique et tout entier livré à la subjectivité de ce narrateur-enfant. Les tableaux qui composent le roman, agencés dans le respect de la chronologie jusqu'aux sept ans du garçonnet, se distribuent en deux volets (« *Días oscuros* » et « *Días claros* ») respectivement divisés en huit sections. Le récit est presque intégralement conduit au présent et le procès semble concomitant d'une énonciation dont les circonstances ne se trouvent nulle part élucidées. Si de loin en loin le « je » narrateur esquisse un pas de côté, opérant ainsi une mise à distance du passé, on peine à mesurer cet écart, tant les indices de non-coïncidence entre le vécu et le raconté s'avèrent ténus³. Pour percevoir clairement le leurre, il faut attendre le dernier chapitre de « *Días oscuros* ». Les premières pages en sont données dans une combinaison de prétérits et d'imparfaits de l'indicatif qui, pour une fois, situent clairement l'action dans un passé révolu. Et voilà qu'en pleine relation, et sans la moindre rupture de continuité dans l'action, le présent se substitue aux formes verbales du passé. Le passage de relais révèle incidemment la vraie nature de ce présent, dévoilé comme présent de narration alors qu'il présentait toutes les apparences d'un présent d'énonciation.

Pour autant, la perspective enfantine ne se trouve jamais dénoncée : le narrateur, on l'a dit, n'a que sept ans à la fin du roman, et l'absence chez lui de tout mouvement intro-rétrospectif autorise le maintien de l'illusion narrative. On accepte d'autant plus volontiers d'y croire que ce présent informe et sans fin, étranger à la marche objective du temps et rétif à toute visée future, s'accorde parfaitement à l'être-au-monde enfantin.

1 Voir Georges Perec, « Ceci n'est pas un mur... », dans Georges Perec et Cuchi White, *L'Œil ébloui*, Paris, Chêne, 1981. Pas de pagination.

2 Gastón García Marinozzi, « Antonio Ungar gana el premio Herralde » [en ligne], *Barrio Chino*, 08/11/10, disponible sur <http://barriochino.wordpress.com/> (consulté le 17 août 2012).

3 Ainsi, on nage en plein présent de l'indicatif et survient une prolepse : sa mère lui parle, dit-il, « *pocas horas antes de enredarse en la pelea que acabará en la destrucción y en nuestra marcha definitiva* » (Antonio Ungar, *Las orejas del lobo*, Bogotá, Ediciones B, Ficcionario, 2006, p. 58). On pourra encore mentionner la phrase d'ouverture de la deuxième section de « *Días oscuros* », où la précision temporelle implique un retrait du « je » narrateur : « *Otra casa, en el campo, muy cerca de la ciudad, otra casa nuestra pero dos años después* » (*Ibid.*, p. 24).

Le terme de « trompe-voix » me semble d'autant plus approprié pour qualifier ce texte que cette voix n'est pas portée au dehors et ne résonne que pour elle-même. Voix muette, donc, dans un roman où le silence s'étend à la plupart des situations de communication dans lesquelles se trouve impliqué le personnage. La parole – qui d'ailleurs n'adoptera que rarement la forme du dialogue, et bien plus souvent celle du discours indirect – ne prend place qu'après des échanges d'un autre ordre, quand tous les recours de la langue du corps sont épuisés :

*[S]algo y veo que un niño más lento y más gordo que los demás está subido en mi triciclo rojo, sólo mío. [...] Me planto delante del triciclo. Uno de los niños me sujeta por el hombro. Retiro esa mano liviana y sigo mirando a los ojos del gordo y me vuelvo a poner frente al recorrido que intenta cubrir con la rueda delantera de mi perfecto triciclo rojo. Dos niños quieren empujarme pero no me muevo de mi eje. Porque ya puedo ver dentro de los ojos del profanador y desde ahí, con mis brazos cruzados sobre el pecho, le hago saber que yo no me muevo. Me golpea con la llanta delantera del triciclo en las pantorrillas. Me acerco. **Le digo, como si mi boca dejara salir las palabras sola: que se baje**⁴.*

Ce sont les autres qui requièrent sa parole, et elle est ordinairement réduite à sa plus simple expression. On constate aussi que, bien souvent, l'enfant utilise le verbe comme support fabulatif, afin que les adultes, qui croient avoir prise sur le monde, se voient confortés dans leurs fictions. Dans ce passage, le grand-père du garçon l'interroge maladroitement :

*Dice: **Cómo le fue en la selva, caballero ¿Cazó muchos jaguares?** Y quiere tocarme el pelo. Yo dejo que su manota roce mi cara, que se pose en mi cuello y lo miro muy serio a los ojos sin decir una palabra (no soy un caballero, yo, soy mucho más). **Tienes siete años, muchacho, dice, pero ahora pareces un hombre.** Sigo mirándolo, serio, sin moverme (no cazo a los jaguares, yo; los jaguares duermen conmigo, a mis pies). Y cuando el abuelo ríe incómodo por tanta seriedad y tanto silencio, y se dispone a quitar su mano, yo me compadezco. Es sólo un adulto. Digo: **sí, muchos jaguares, abuelo,** y limpio el aire entre nosotros con la mejor de mis sonrisas⁵.*

Le mutisme du personnage ne sanctionne pas une inaptitude qui serait inhérente à sa condition – rappelons que le vocable latin *infans* désigne étymologiquement « celui qui ne parle pas » ; la parole s'inscrit chez lui dans un mouvement tropismique : elle ne peut s'épanouir que rentrée, intériorisée. Bref, rendue à la pensée.

Le silence diégétique souffre néanmoins quelques entorses. C'est ainsi qu'au cours d'une excursion, le garçon se laisse apprivoiser par une jeune femme pleine d'attentions à son égard. La fascination qu'elle exerce sur lui libère la parole :

Y mirando su gran boca rosada debajo de esos ojos celestes que sonríen y se arrugan y me miran, le tengo que decir más cosas para tenerla cerca. Le digo que puedo mover los objetos con los ojos cerrados. Y le digo que algunos días me puedo convertir en tigre. Y le digo que un día también fui un tigre de papel. Y que mi papá es un fantasma. Y le digo que no me gustan los niños de los colegios. Y le digo que le he pegado tanto a un niño en un colegio que su cara se convirtió en un caldo de sangre y mocos. Y le digo que mi hermana y yo fuimos pequeños perros mojados. Y le digo que me puedo tragar todo el aire de la sabana. Que no lo he hecho porque se arrugarían los árboles y la gente moriría llevándose las manos al cuello. Y le digo que un día lo haré si me da la gana⁶.

Ce passage a valeur d'exception, du fait de la sincérité dont la confession est empreinte, contrairement à ce que la teneur de son discours pourrait laisser penser. Les propos de l'enfant

4 *Ibid.*, p. 14-15. Les passages en caractères gras sont en italique dans le texte original.

5 *Ibid.*, p. 128-129. Les passages en caractères gras sont en italique dans le texte original.

6 *Ibid.*, p. 106-107.

donnent une épaisseur sonore à des certitudes exprimées à maintes reprises dans la quiétude de son soliloque. Il renonce donc sous nos yeux à la parolomensonge pour dévoiler la vérité intime de son être à cette inconnue. Si l'épisode échappe à la règle générale d'une parole indigente et trompeuse, c'est parce que ce flot torrentueux de confidences fonctionne sur le mode du retournement : l'espace d'un instant, la parole de vérité – la parole intérieure – se voit reversée sur l'extérieur.

Ces quelques considérations relatives au régime narratif du texte ont pure valeur de préambule, car ce trompe-l'œil structurel ne m'intéresse ici qu'en tant que sa mise en œuvre rend possible le déploiement d'autres mirages, d'essence diégétique. La perspective depuis laquelle on le regarde est un élément clef de l'activation du trompe-l'œil – du moins lorsqu'il fonctionne sur le principe de l'anamorphose. Qu'on se déplace d'un pas, et l'illusion s'écroule. Il en va de même dans ce roman, où la subjectivité et l'absence de distance d'avec le « moi » enfantin qui caractérisent le locuteur sont seules garantes du fonctionnement des trompe-l'œil que l'enfant pose entre lui et le monde pour se prémunir des agressions du dehors.

Dans *Las orejas del lobo*, le trompe-œil est donc érigé en véritable système de signification et de re-signification du monde. Je tâcherai ici de déterminer si la ténacité du trompe-œil vaut pour un constat de la capacité de l'imagination à dépasser le réel ou si, à l'inverse, elle condamne le personnage à évoluer dans un « hors-le réel » qui tiendrait aussi du « hors-la vie ». J'étudierai pour ce faire les différentes modalités du simulacre. Le motif trouve en l'espèce à se déployer dans deux grandes directions. D'une part, comme on gratterait la mince pellicule de peinture pour révéler la présence du mur derrière les jeux de perspective, le regard du petit garçon traverse les choses, mais aussi les êtres, qu'il met à nu pour dévoiler soit leurs faux-semblant, soit la part de lumière qu'en dépit des épreuves ils recèlent encore. Mais à ce trompe-l'œil premier dont il se veut le spectateur lucide, il faut en ajouter un autre dont il est lui-même l'artisan et auquel il succombe : la fiction dans laquelle vit cet enfant qui se croit un tigre lui permet d'escamoter le réel, de repeindre aux couleurs de l'illusion la vérité de sa condition d'enfant et sa propre vulnérabilité ; trompe-l'œil à tout instant dénoncé par les fêlures intimes que met au jour la lecture.

Puisque tout, dans cet esprit inquiet, clame le régime d'existence précaire des êtres, puisque tout se distribue entre vérité et mensonge, rien n'aura plus de poids dans sa bouche que le décret de réalité. Dans un moment d'apaisement, l'enfant a cette formule : « *el mundo es ligero, real* »⁷. Précisons d'emblée que ce décret de réalité est réservé aux choses qui ont un lien tangible avec la nature sauvage. Ainsi, les rapports d'analogie au monde minéral, végétal ou animal établissent avec certitude la matérialité des individus. On a vite fait le tour de ces êtres vrais. La petite sœur, d'abord, comparée de manière récurrente à un chat :

*Mi hermana [...] sonríe, como sonríe frente a todo, como sonríe frente a la vida o a una gran piedra que viene rodando derecho a aplastarla igual que en las películas. Con su mejor sonrisa de gato*⁸.

*Mi hermana, completa, otra vez como un gato, como el gato que fue antes pero ahora un gato salvaje, un flaco y eléctrico gato de monte, con las uñas escondidas y mirando a los estudiantes sin dejar de reírse*⁹.

L'amant de sa mère, ensuite, qu'on ne connaîtra que comme « *el hombre gordo* » puisqu'à l'égale du narrateur, de la mère et de la sœur, il est dépourvu de nom. Sa présence souriante comble

⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁹ *Ibid.*, p. 132.

le vide creusé par le départ du père et trouve à s'incarner dans une grande variété de tropes animaliers : « *Adoro todo esto (como se adora a un conejo vivo, un gordo conejo que mamá nos ha traído de regalo)* »¹⁰; « *su cuerpo como de oso* »¹¹; « *su gran sonrisa de comadreja* »¹², etc. La cousine Aldana enfin, charnelle et vitale, qui provoque ses premiers émois. Couché dans son giron, caressé par sa main, l'enfant connaît une forme d'extase – « *un estado de delicioso embrutecimiento cósmico* »¹³. Comme si, par son entremise, il épousait le monde. On ne peut manquer de songer là aux analyses du Gaston Bachelard de *La poétique de la rêverie* :

En ses solitudes heureuses, l'enfant connaît la rêverie cosmique, celle qui nous unit au monde.
[...] Et toutes ces images de sa solitude cosmique réagissent en profondeur dans l'être de l'enfant ;
à l'écart de son être pour les hommes, se crée, sous l'inspiration du monde, un être pour le monde.
Voilà l'être de l'enfance cosmique¹⁴.

La contemplation de la nature sauvage semble seule susceptible de soulager chez le garçonnet le sentiment tenace d'un désajustement. Alors que tout lui échappe, après la brutale expérience de l'abandon du père, l'entrée à l'école et l'intolérable arrachement à son univers familial, on le voit ainsi se mettre littéralement en apnée et se brancher sur ce noyau de réalité, dans une osmose parfaite avec la libre savane, son environnement naturel de tigre :

Cojo todo el aire que puedo coger, cojo más, y me quedo muy quieto.
[...] [M]e trago ese aire, lo meto muy adentro de mi barriga, pongo las manos en las caderas, y entonces a la música perfecta y dolorosa se suma la visión de la espalda de mamá que se agacha a cerrar una bolsa con basura y yo ya sé lo que tengo que hacer. Como los niños del colegio pero sin dicha, sin gritos, sin pataleos, sin miedo a las rejas, corro. Corro solo, corro dentro de mi cabeza y por fuera. Dispuesto a destrozarme contra el filo de la puerta si el viento no acaba de abrirla. Corro y claro que el viento la abre y lo que hay detrás es un infinito placer de frío de la sabana, aire por todos lados, aire que me golpea la cara y el cuerpo y yo que corro como queriendo incendiar todo ese aire con mi melena roja, con mi aire que es más fuerte, [...] y con ese aire seguro que podré quemar el otro aire y no me detengo y entonces siento que se me acaba el aire pero ya he pasado dos cercas y la reja con curubas y los potreros de corte y he saltado dos acequias y entonces sé que el aire no se incendiará tan cerca, sobre mi cabeza. Sé que en cambio se empieza a incendiar lejos, muy lejos, detrás de la montaña, detrás del mundo. Y no tengo más remedio que ver ese incendio, seguir corriendo, sintiendo cómo la camiseta se me sube hasta el ombligo y el aire helado se me mete por las axilas y seguir corriendo sin mirar abajo, mirando sólo el cielo porque la tierra me la conozco de memoria y seguir corriendo y entonces ver que todo ese aire es olor de pasto fresco y de pasto quemado y de boñiga de vacas y de barro de acequias y olor de tierra negra y de tierra reseca de las montañas¹⁵.

Pour un enfant tout est première fois, et en cet âge rare où l'on se tient dans l'en-deçà du savoir, les paysages qui jalonnent le jeune parcours du narrateur – la montagne, la région du Cauca, la jungle tropicale – sont décrits en termes de sensations pures et conservent la grâce des éblouissements premiers.

10 *Ibid.*, p. 88.

11 *Ibid.*, p. 89.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, p. 72.

14 Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, (1960), Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, Grands textes, 2010, p. 92.

15 *Op. cit.*, p. 49-50.

La nature exerce un véritable pouvoir de conjuration sur la laideur du reste du monde, et la connexion avec elle apparaît comme résolument suspensive de cette autre réalité dont il se refuse à admettre l'existence :

*Debe ser el calor o el aire húmedo y perfumado de pasto salvaje, de agua, de tierra caliente, o el contacto de la prima Aldana, de su mano todavía fría pero sudorosa, pero me siento único, ligero, como si en verdad atrás hubiera quedado para siempre la ciudad del frío, todo su miedo, la muerte pisándonos los talones, el hombre desnudo queriendo romper vidrieras, su cara de loco, su olor de flores muertas, la terrible voz de la abuela, el ojo cerrado de mi primo. Como si todo eso nunca hubiera existido, como si al desaparecer desapareciera también el dolor del recuerdo en una implosión que no dejara ninguna huella*¹⁶.

Le constat de la prééminence du réel sur l'apparence au sein des espaces naturels s'impose à la première lecture. Et ce, que la nature procède du simple cadre et se fasse le théâtre du mieux-être/plus-être des personnages (la mère), ou qu'elle contribue de façon décisive à leur épanouissement (le narrateur). La reconnaissance est au demeurant mutuelle : si l'enfant connaît le monde sauvage pour seul vrai et sait confusément que la symbiose avec cet univers est la condition de possibilité de son existence, les habitants du monde sauvage éprouvent eux aussi la matérialité de l'enfant. Le petit dira des chevaux qu'il monte avec sa sœur dans la propriété de l'oncle Manuel : « *saben quienes **somos*** »¹⁷. Le prédicat de la subordonnée n'a rien d'anodin : dans un roman sous-tendu par la dialectique de l'être et du non-être, il convient vraiment de mesurer la portée des emplois de ce verbe « *ser* » – le verbe par excellence. Plus avant dans le roman, on verra ce verbe consciencieusement éludé, comme si, dès lors que les personnages qui entourent le garçon étaient tenus par lui pour vrais, la présence d'un verbe d'essence pour attester de leur complétude n'était plus requise. Les dernières sections du roman voient la mère et la sœur recouvrer peu à peu leur intégrité. On les découvre transformées, au retour d'une expédition en montagne : « *Mamá, morena, vertical, intocable* » et « *Mi hermana, completa, otra vez como un gato* »¹⁸. Les adjectifs, émancipés qu'ils sont de tout verbe attributif, gagnent ici en épaisseur, au même titre que les personnages qu'ils décrivent.

Loin de constituer un obstacle à la connaissance vraie, les perceptions sensibles, et en particulier les impressions visuelles, deviennent garantes de la véridicité des expériences vécues par l'enfant. Le présent d'annonce participe de l'expression de cet abandon à l'instant, et actualise puissamment les esthésies. Souvent, le narrateur se laisse submerger par elles :

*Más tarde, cuando empieza a atardecer, papá me deja sentarme adelante. Soy el hombrecito, dice, y pone una música que hace que la piel se me erice, que me duela la garganta mientras él me explica. Qué es un acordeón, qué es una caja, qué es una guaracha, y entonces yo me pongo a llorar, solo, mirando a través de mi ventana, muy rígido. Sin saber por qué, como si los acordeones en mi cabeza fueran animales vivos*¹⁹.

Puisque sa foi va à ce qu'il perçoit, même la douleur devient aimable. Il peut ainsi la revendiquer comme sienne : « *Yo también lo miro, fijamente, con **mi** cara marcada por la sangre y por las lágrimas. Tengo **mi** sangre, y tengo mis lágrimas* »²⁰, dit-il après la bagarre qui conduit à son renvoi de l'école.

16 *Ibid.*, p. 74.

17 *Ibid.*, p. 81. C'est moi qui souligne.

18 *Ibid.*, p. 101 pour les deux citations.

19 *Ibid.*, p. 31.

20 *Ibid.*, p. 42. C'est moi qui souligne.

Le combat que l'illusion livre à la réalité est inégal, nous rappelle avec justesse le philosophe Clément Rosset :

Rien de plus fragile que la faculté humaine d'admettre la réalité, d'accepter sans réserves l'impérieuse prérogative du réel. Cette faculté se trouve si souvent prise en défaut qu'il semble raisonnable d'imaginer qu'elle n'implique pas la reconnaissance d'un droit imprescriptible – celui du réel à être perçu – mais figure plutôt une sorte de tolérance, conditionnelle et provisoire. Tolérance que chacun peut suspendre à son gré, sitôt que les circonstances l'exigent : un peu comme les douanes qui peuvent décider du jour au lendemain que la bouteille d'alcool ou les dix paquets de cigarettes – « tolérées » jusqu'alors – ne passeront plus. Si les voyageurs abusent de la complaisance des douanes, celles-ci font montre de fermeté et annulent leur droit de passage. De même, le réel n'est admis que sous certaines conditions et jusqu'à un certain point : s'il abuse et se montre déplaisant, la tolérance est suspendue. Un arrêt de perception met alors la conscience à l'abri de tout spectacle indésirable²¹.

Chez le personnage, cette « tolérance » à l'endroit du réel s'arrête à ce qui a trait, de près ou de loin, au monde naturel. Pour le reste, tous – la ville et sa grisaille, le collège et ses pensionnaires, le père absent – sont frappés du même déficit d'existence.

Il n'est qu'à voir la manière dont l'enfant parle de la ville abhorrée : les murs du sordide appartement qu'il occupe avec sa mère lui donnent l'impression de menacer de se resserrer jusqu'à les écraser, « *como lo hac[e]n en las películas de las naves* »²². Le quartier où vit sa tante est lui aussi 'étrangéisé' par des comparaisons qui le renvoient à sa qualité de simulacre. Les gamins y jouent « *como los niños de la televisión* »²³ ; le vigile y est vêtu d'un uniforme décrit comme « *ridículo* »²⁴, qui, parce qu'il disqualifie cet homme dans sa fonction, le rend littéralement invraisemblable. L'enfant, enfin, a le sentiment que ce spectacle se répète à l'infini, de bloc en bloc, d'un bout à l'autre de la ville. Condamnée à la reproduction sérielle du même, cette pseudo-réalité semble menacée par un radical épuisement du sens.

Le personnage s'en tient rarement à ce constat d'artificialité et lui préfère souvent la néantisation, par le déni, de la réalité indésirable. On remarquera que le refus de réalité mobilise encore – mais quoi de plus naturel dans un roman qui cultive le motif du trompe-l'œil – l'isotopie du regard : « *Cierro los ojos para no ver lo que no quiero ver* »²⁵. La phrase traduit en peu de mots toute l'ambivalence de son attitude. Le personnage n'est pas enfermé dans une vision solipsiste, il sait pertinemment que le monde existe hors de lui, mais il choisit de l'ignorer. La contrepartie de cet aveuglement qu'on pourrait dire lucide, c'est que le réel peut encore frapper par retour, puisqu'il n'a jamais cessé d'être là, derrière le mur des paupières. Il faudra donc, *in fine*, que l'enfant négocie avec le réel honni. Et l'on perçoit, dans ces moments où le monde s'impose à lui, l'étendue de sa vulnérabilité. C'est ainsi qu'avant la bagarre qui lui vaudra d'être expulsé de l'école, à défaut de pouvoir faire disparaître ses déplaisants camarades, il tente pathétiquement de se rendre invisible, appliquant à nouveau une stratégie dont chacun aura éprouvé l'inefficacité par la méthode empirique : la tactique de l'autruche : « [...] *todos los mirones se concentran en mí. Me*

21 Clément Rosset, *Le réel et son double, Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2007, p. 7-8.

22 *Op. cit.*, p. 65.

23 *Ibid.*, p. 66.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*, p. 113.

*paro, intento que dejen de verme, miro el suelo [...] »*²⁶. Mais c'est peine perdue, et il se lance alors dans un brutal corps à corps avec le réel, qui engage tous ses sens :

*Entonces hago lo que tengo que hacer. No sé por qué, porque así lo decide mi cuerpo [...]. Porque sí : agarro del cuerpo de la camisa al niño feo, lo separo de mí, lo alejo y mi rabia, mi cuerpo, las hogueras encendidas detrás de los tambores lo ponen a la distancia necesaria. Y ya no sé si son mocos o lágrimas, o lágrimas y mocos, pero mi cara se llena de eso y de sangre cuando lo tengo a la distancia apropiada y mi cuerpo, mi risa ahora convertida en un vacío más fuerte que todo, mi hermana que ya no está, todo se convierte en un puño que se estira y vuelve, y se estira y vuelve, ya sin control [...]»*²⁷.

La réalité, en somme, apparaît toujours prise dans un double mouvement : démasquée dans ses leurres, elle est aussi renforcée par l'impuissance de l'enfant à endiguer ses assauts.

Il n'y en fait ici qu'un seul refus radical de créance, et c'est au père qu'il s'applique. Le songe de la première section anticipe et la disparition imminente du père et le processus de virtualisation dont il va faire l'objet. Dans le rêve, l'enfant voit son père danser nu dans le jardin, depuis la cuisine. Son altérité irréductible semble matérialisée par la baie vitrée derrière laquelle il évolue, et la pantomime démente à laquelle il se livre trahit déjà une farce d'être. La virtualisation de la figure paternelle est évidemment largement corrélée au cadre dans lequel le jeune personnage convoque cette figure : ici un rêve, plus loin une hallucination ou une prémonition. Mais elle ne s'exprime jamais avec autant d'intensité que dans la veille. Comme pour punir le père de la béance creusée par son départ, l'enfant s'emploie à lui nier toute réalité alors même qu'il est physiquement présent à ses côtés :

*Papá ya no es papá y no vive con nosotros. Se ha acabado ya su carrera desnuda y ahora es el fantasma de un papá. Un fantasma con ganas de morirse. Aparece sólo de vez en cuando, el fantasma que afirma ser papá. En medio de la sabana, en medio de la nada. Vemos su coche por la ventana. [...] Lo vemos detenerse, dentro de su camioneta roja. [...] Respira muy hondo, abre la puerta de su camioneta roja y baja; acercándose a la casa con pasos largos y decididos. Golpea. Es mamá la que abre. Él, eso, entra. [...] Hoy realmente parece papá, el fantasma de papá. Es idéntico. Parece poder ser el mismo, a veces. Y aunque a mí no me engaña (ya no será papá, haga lo que haga) me gusta el parecido de eso con mi papá [...]»*²⁸.

Lors de la fin de semaine passée en sa compagnie, les singeries pathétiques de ce double blafard font ressentir violemment au narrateur la nécessité de l'"autre" du revenant, du père 'complet' de sa prime enfance. Pas de ce père par éclipses, qui relève d'une réalité discontinue. Ajoutons que le père contribue grandement, par la rareté de ses visites – « *Aparece sólo de vez en cuando* » –, à la fragilisation de son propre statut ontologique. Après le deuxième des seize chapitres du roman, il disparaît d'ailleurs tout bonnement comme personnage. On ne saurait mieux rendre compte du mode d'appréhension du monde des tout-petits, qui veut que cela qui n'est pas là ne soit plus. De fait, si l'amant de la mère est promesse pour l'enfant, c'est sans doute en cela qu'il constitue l'exact revers de ce père en trompe-l'œil et conjugue le « *ser* » et l'« *estar* » : « *Adoro todo esto [...], la forma como está y sigue siendo él mismo, la forma cómo no es papá* »²⁹.

Si l'enfant s'attache à débusquer les leurres qui le cernent, il ignore superbement ses propres mensonges et, dans l'épreuve de l'altérité, il se fait un rempart de la conviction qu'il est un tigre.

²⁶ *Ibid.*, p. 37.

²⁷ *Ibid.*, p. 38-39.

²⁸ *Ibid.*, p. 24-25.

²⁹ *Ibid.*, p. 88.

Avec la fiction du tigre, le trompe-l'œil atteint donc sa zone d'extension maximale. Il faut d'abord comprendre le tigre comme un trompe-l'œil pour soi, qui structure profondément la vision et le comportement du narrateurpersonnage. Trompe-l'œil pour soi, parce que sa foi dans le tigre n'est évidemment pas partagée : « *Mamá me ha hecho entrar a la casa, creyendo que lleva de la mano a un niño* »³⁰. Mais, et la citation le résume assez bien, le trompe-l'œil est ici stratifié. La perception déformée que l'enfant a de la réalité ajoute un trompe-l'œil au trompe-l'œil, en surimpression : si du point de vue de l'enfant son entourage est dans l'erreur, qui ne voit en lui qu'un bambin – trompe-l'œil ; le lecteur quant à lui ne peut ignorer que le tigre n'a pas d'existence réelle – méta-trompe l'œil.

La première apparition de ce tigre qui médiatise le rapport du garçon au monde se produit très tôt dans le roman :

*Ese que soy yo camina hacia la maleza, se acerca a un inmenso árbol de eucalipto, mira las hojas azules que se mecen con el viento de la sabana. Las mira y sube fácilmente, como si sus músculos se movieran, sin ningún esfuerzo, imagino, enterrando las garras en la corteza. Y cuando está arriba, no estando ahí, se niega a mirar el jardín y los niños vestidos y las carcajadas y la penca inútil. Les da la espalda. Mira, mira, al otro lado de la verja, bajo el sol, la ciudad infinita que se extiende a mis pies. Y me encierro. En mí mismo, en mi cuerpo de gran tigre, en mi silencio, en la ciudad que existe a pesar mío, muy lejos, extensa en la sabana. El viento helado roza mis orejas. Y como un gran tigre apoyo mi cabezota en los antebrazos y espero a que los demás, como el gordo, como la ciudad y el viento frío, también se callen*³¹.

La présence solitaire, quète et silencieuse du tigre, son aptitude au camouflage, sa connivence avec la nature environnante : autant de traits communs avec l'enfant. Le petit garçon puise dans les autres qualités du tigre les forces nécessaires à son combat quotidien contre le monde. Comme le fauve, il est indocile et sauvage. Le pelage du tigre est sa parure de guerre ; l'enfant aura la sienne. Armé de sa tignasse rousse, chaussettes jaunes remontées haut sur le mollet et bretelles tendues, il se sent en adéquation avec son tigre intérieur, prêt à en découdre. Il ne manque d'ailleurs pas de souligner la présence de ces attributs quand il rapporte l'épisode de la bagarre ou celui de sa folle danse devant un parterre d'adultes médusés. Et il n'est pas anodin qu'il soit justement dépouillé de son extravagante armure lors de la scène finale, qui voit son trompe-l'œil s'effondrer lamentablement.

Mais l'être-tigre est mis à mal bien avant la scène de clôture. Les tremblements de l'image nous font vite éprouver la fragilité des certitudes de l'enfant. Un épithète, un complément du nom, et voilà les griffes du tigre limées : « *Soy un tigre **pequeño y solo*** »³², « [...] *pongo la cabeza sobre la corteza y ya no soy un tigre, un grande y pesado tigre que mira el mundo. Soy otro tigre, distinto. **Un tigre de papel. Ligero, transparente, vacío de aire*** »³³. D'autres signes donnent à entendre que le tigre en lui ne se manifeste qu'en pointillés, comme la formule « *consigo **ser otra vez un tigre*** »³⁴. On ne peut manquer de signaler, enfin, le rôle des comparaisons. Dans le passage que je citais plus haut, dire « *como un gran tigre, apoyo mi cabezota en los antebrazos* » n'est pas dire « *soy un tigre* ». Ce repli du rapport d'identité sur un rapport de simple analogie pourrait être anodin, s'il n'était érigé en système à l'échelle du roman. Les comparaisons, en effet, se comptent

30 Antonio Ungar, *op. cit.*, p. 16.

31 *Ibid.*, p. 15-16.

32 *Ibid.*, p. 109. C'est moi qui souligne.

33 *Ibid.*, p. 51. C'est moi qui souligne.

34 *Ibid.*, p. 109. C'est moi qui souligne.

ici par dizaines : « [...] *se despereza como un hermoso gato blanco* »³⁵; « *gordo como un payaso de circo* »³⁶, etc. Il faut y ajouter les propositions subordonnées introduites par la locution « *como si* », dont la portée conditionnelle dévoile la vocation illusionniste. Si certaines de ces propositions rehaussent la réalité 'objective', elles ne parviennent jamais à l'effacer complètement au profit d'une meilleure, d'une plus belle : la proposition « *como si lo otro no existiera* »³⁷ restera toujours en attente d'ancrage dans le réel. Bref, ces fleurs du langage sont impuissantes à transformer vraiment le monde et les êtres.

Cela dit, « être comme », « paraître », « ressembler à », c'est tout de même être un peu. Il n'y a qu'une chose qui puisse vraiment venir à bout de l'obstination de la fiction et dénoncer le mensonge du rapport d'identité au tigre, c'est l'usage qui est fait du verbe « *ser* », qu'il soit engagé dans des négations ou dans des assertions. Je m'explique. La perspective narrative fait du lecteur un témoin privilégié du désarroi ontologique du personnage : ce présent puissant, total, sur lequel je suis déjà revenue, traduit une vérité qui n'a de validité que pour l'instant où elle est énoncée, puisque la pensée est supposément saisie en direct. La copule se trouve donc engluée dans une forme de présent de vérité relative, en vertu duquel l'enfant peut tour à tour dire « *soy un tigre* » et « *ya no soy más un tigre* »³⁸, ou « *soy una maleta más* » et « *dejo de ser una maleta* »³⁹. Le verbe d'essence, en somme, a perdu toute consistance et le mot « tigre » avec lui. Si pour le sémanticien Alfred Korzybski, « Le mot 'chien' ne mord pas », on pourrait ici en dire autant du mot « tigre »...

L'enfant, quoi qu'il en soit, s'obstine. Empêtré dans la fiction de son double, il se perçoit comme scindé, s'abstrait du moment présent et se regarde vivre. Cette intelligence de la vérité des êtres dont l'enfant croit être le détenteur n'a donc nullement aboli le sentiment d'une distance : tout se passe comme si le trompe-l'œil dressait un mur infrangible entre cette conscience orpheline et le réel même. Le passage cité plus haut met clairement en lumière le phénomène, dans l'alternance de marqueurs de première et de troisième personne du singulier, parfois au sein d'une même phrase – « *Mira, mira, al otro lado de la verja, bajo el sol, la ciudad infinita que se extiende a mis pies* ». Des décrochements de cette espèce, il en vit dans les moments d'angoisse autant que dans les instants d'apparente plénitude : « *Todo es así, perfecto, limpio, pero yo sigo mirándolo desde arriba* »⁴⁰. La déprise sanctionne donc bien un égarement de l'être. J'en appelle de nouveau à Clément Rosset : « Dans le couple maléfique qui unit le moi à un autre fantomatique, le réel n'est pas du côté du moi, mais bien du côté du fantôme : ce n'est pas l'autre qui me double, *c'est moi qui suis le double de l'autre* »⁴¹. Dès lors, l'énoncé « *por un momento parecemos reales* »⁴² n'a plus rien de paradoxal...

Dans *Las orejas del lobo*, le trompe-l'œil semble bien pointer la radicale insuffisance de l'expérience que nous faisons d'autrui et de nous-mêmes. En rester à cette conclusion reviendrait toutefois à occulter les promesses d'assomption du paratexte (de « *Días oscuros* » à « *Días*

35 *Ibid.*, p. 81.

36 *Ibid.*, p. 89.

37 *Ibid.*, p. 57.

38 *Ibid.*, p. 137.

39 *Ibid.*, p. 105 pour les deux citations.

40 *Ibid.*, p. 130.

41 Clément Rosset, *op. cit.*, p. 91. En italique dans le texte original.

42 Antonio Ungar, *op. cit.*, p. 27.

claros »), promesses qui révèlent assez clairement la dimension initiatique du parcours du jeune protagoniste mais qu'on tend à oublier au fil de la lecture. C'est qu'il faut attendre les dernières pages du roman pour que le sens général s'infléchisse, pour que la dés-illusion qui ne pouvait manquer d'advenir se produise : l'écran du fantasme se déchire, et l'enfant reconnaît le réel. Mais ce désabusement n'a pas les conséquences négatives que l'on aurait pu attendre. Plus concrètement, le petit garçon participe dans la dernière scène à un spectacle pour les besoins duquel il endosse le rôle du loup. Le rôle et le costume. Sous le masque de loup, et comme si le redoublement du simulacre en potentialisait le dévoilement, il prend soudain conscience de la réalité : « *Y me doy cuenta de que ya no soy más un tigre. Ni un lobo. Que soy yo. Un niño* »⁴³. Fatal rappel de ce que le dessillement est consubstantiel au trompe-l'œil :

Ce que, en fin de compte, le peintre de trompe-l'œil nous dit, ce qui déclenche en nous ce petit vertige n'est rien d'autre que : « Ceci n'est pas un mur ». Or, bien sûr, si la pipe de Magritte n'est pas une pipe, puisqu'elle n'est, tout simplement, tout bonnement, qu'un peu de peinture étalée sur une toile, le mur peint en trompe-l'œil est, lui, bel et bien un mur. Il n'est même que cela : mur nu, sans relief, sans ouvertures, sans corniches, sans rebords saillants, pur obstacle que le simulacre de la peinture essaye de faire passer pour quelque chose qu'il n'est pas⁴⁴.

Ceci, donc, était bien un enfant.

Désormais, aussi fort que le petit garçon s'accroche à sa fiction d'être-tigre, elle n'adhère plus à lui... Sa vulnérabilité ainsi mise au jour, submergé par l'angoisse, il se retrouve projeté sur scène. Le masque bouge, l'aveugle ; désorienté, il titube, se prend les pieds dans son costume et tombe lamentablement, tandis que le public hurle de rire. Le personnage, pourtant, trouve en lui la force de surmonter la peur et le ridicule. Il parvient finalement à réintégrer le trompe-l'œil, le fait sien sur un mode nouveau. Et ce à quoi l'on assiste s'apparente à une ontophanie :

*Soy un lobo y por dentro soy un niño al que le palpita el corazón y cuando por fin empiezo a bailar para que los grandes sigan riéndose soy también un tigre. Un tigre vivo, total, que ha decidido no comerse a nadie. Que ha decidido comérselos a todos en un gran baile de carcajadas*⁴⁵.

La perspective, on le voit bien, a radicalement changé : il ne s'agit plus de laisser le trompe-l'œil se substituer au réel, mais s'y superposer. Octave Mannoni, résumant dans un essai intitulé « Je sais bien mais quand même... » la thèse freudienne de la Verleugnung – le fameux « déni de réalité » – pose qu'« une croyance peut se maintenir malgré le démenti de la réalité, en se transformant »⁴⁶. La question de la foi permet ici de dépasser le désabusement. Il ne s'agit plus de « faire comme si », mais d'adopter le « je sais bien mais quand même », de recouvrir le doute en faisant s'ajouter le réel et la fiction. Le trompe-l'œil peut ainsi devenir, en dernière instance l'instrument d'un ré-enchantement du réel...

43 *Ibid.*, p. 137.

44 Georges Perec, *op. cit.*

45 *Ibid.*, p. 142-143.

46 Octave Mannoni, « Je sais bien mais quand même... », *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, Points, 1985, p. 18.

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie* (1960), Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, Grands textes, 2010, 183 p.

GARCÍA MARINOZZI, Gastón, « Antonio Ungar gana el premio Herralde » [en ligne], *Barrio Chino*, 08/11/10, disponible sur <http://barriochino.wordpress.com/> (consulté le 17 août 2012).

MANNONI, Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène* (1969), Paris, Seuil, Points, 1985, 318 p.

PEREC, Georges et WHITE, Cuchi, *L'Œil ébloui* (1981), Paris, Chêne, 1981, 75 p.

ROSSET, Clément, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion* (1993, nouvelle édition revue et augmentée), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2007, 129 p.

UNGAR, Antonio, *Las orejas del lobo*, Bogotá, Ediciones B, Ficcionario, 2006, 143 p.

Le trompe-l'œil en surface ou en profondeur : les *Préludes* (2012) photographiques de Yolanda Domínguez

Los Preludios (2012) fotográficos de Yolanda Domínguez : unos trampantojos en superficie o en profundidad

Pascale PEYRAGA

Université de Pau et des Pays de l'Adour-Laboratoire LLC-Arc Atlantique (EA 1925)

Les *Préludes* de Yolanda Domínguez permettent d'envisager les potentialités du trompe-l'œil dans le médium photographique, « en surface » et/ou « en profondeur », et révèlent que le premier type de trompe-l'œil ménage les conditions de réalisation de l'autre, le duel agonistique entre les deux leurres ne débouchant pas tant sur la problématisation de la représentation « en soi » que sur celle de la représentation « de soi ». En modifiant le lieu de réalisation du trompe-l'œil, en le transférant de la surface vers la profondeur, Yolanda Domínguez en modifie significativement le sens. Là où le trompe-l'œil traditionnel souligne l'écran matériel de la toile – son opacité – et questionne les limites entre le réel et la fiction, le trompe-l'œil des *Préludes* interroge quant à lui les représentations mentales ou sociales, tendant vers la subversion des ordres et des rapports sociaux. Les *Préludes* produisent un effet d'emballage de la représentation, détachent les objets de l'espace qui les accueille, pour les offrir ou les restituer au monde. En associant artificiellement, par la manipulation numérique, représentation d'une représentation

Los Preludios de Yolanda Domínguez permiten considerar las potencialidades del trampantojo en las artes fotográficas, "en superficie" y/o "en profundidad", y revelan que el primer tipo de trampantojo posibilita las condiciones de realización del segundo, pero que el duelo agonístico entre las dos engañosas no desemboca tanto en el cuestionamiento de la representación "en sí" como en el de la representación "de sí mismo". Al modificar el lugar de realización del trampantojo, al trasladarle de la superficie hacia la profundidad, Yolanda Domínguez altera significativamente su sentido. Si el trampantojo tradicional pone de realce la superficie material de la obra –su opacidad– e interroga los límites entre la realidad y la ficción, el trampantojo de los Preludios explora las representaciones mentales o sociales, y tiende a subvertir los órdenes y las relaciones sociales. Los Preludios producen el desarreglo de la representación, desatan los objetos del espacio que los acoge para ofrecerlos o devolverlos al

et représentation du réel, pour ensuite les dissocier, Yolanda Domínguez produit un double mouvement d'aliénation et de désaliénation, crée un espace paradoxal, à la fois lié et délié, habité et inhabité, et où le rapport entre la présence et l'absence, tour à tour sollicité et subverti, met en question le lien entre l'être et le monde.

Mots clés : trompe-l'œil, photographie,
Yolanda Domínguez, phénoménologie

Domaine : Photographie, xxi^e siècle , Espagne

mundo. Gracias a la manipulación digital, Yolanda Domínguez asocia artificiosamente “representación de una representación” y “representación de lo real” para producir un doble movimiento de alienación y de desalienación, crear un espacio paradójico, unido y desunido, habitado e inhabitado, que convoca y subvierte la relación entre presencia y ausencia y problematiza el tema del ser en el mundo.

*Palabras claves : trampantojo, fotografía,
Yolanda Domínguez, fenomenología*

Introduction

Penser le trompe-l'œil en photographie ne peut manquer de susciter les interrogations, l'histoire des arts visuels semblant avoir réservé la faveur de cet exercice au domaine pictural, pour des raisons dépassant les simples critères chronologiques. Si le trompe-l'œil connut son plein essor aux XVII^e et XVIII^e siècles, à des époques où la photographie ou le daguerréotype n'avaient pas encore été inventés, c'est davantage dans les soubassements théoriques de la peinture et de la photographie, ou dans les relations que ces médiums entretiennent avec le réel, qu'il conviendrait de chercher la raison pour laquelle le XX^e siècle, pourtant fécond en trompe-l'œil picturaux¹, n'a pas réellement permis le développement de ce genre dans le domaine de la photographie.

De ce point de vue, l'approche de Pierre Charpentrat semble particulièrement pertinente lorsque, visant à différencier de façon rigoureuse *mimésis* et trompe-l'œil, représentation et simulacre, il effectue une distinction d'ordre phénoménologique : l'image transparente ou allusive de la *mimésis* produit un effet de réalité, alors que le trompe-l'œil génère un effet de présence, engendre un simulacre qui tend davantage à se substituer au réel qu'à le refléter². En ce sens, le trompe-l'œil n'est pas une forme accentuée, ni même outrée de l'illusion mimétique : il l'outrepasse et, allant au-delà des limites de l'illusion, il permet d'en saisir les fondements, à moins qu'il ne les transgresse.

Or, si le trompe-l'œil pictural, à l'époque moderne où l'illusion perspective était arrivée à maturité, constitua pour le peintre un moyen de questionner ses propres pratiques de représentation, la problématique de la photographie fut, au cours des XIX^e et XX^e siècles qui marquaient ses origines, bien différente. La pellicule photosensible permettant de fixer l'empreinte lumineuse d'un objet, sa trace, la photographie fut littéralement comprise comme une émanation du référent³, comme un reflet de la réalité, et cette dimension « objective » la cantonna pendant longtemps à une fonction documentaire ou mémorielle. Apparaissant de façon intrinsèque comme un prolongement du réel, il semblait difficile pour le médium photographique de générer un trompe-l'œil en sa surface. Ce n'est que récemment que la photographie, pourtant débarrassée depuis plusieurs décennies des oripeaux de cette pseudoobjectivité, développa des trompe-l'œil dont la nouveauté esthétique et conceptuelle découlait, en grande part, d'une véritable mutation technologique : le passage de la photographie analogique à la photographie numérique, qui modifia l'essence même de la photographie, l'affranchissant du rapport mimétique au réel, et permettant d'associer, selon Joan Fontcuberta⁴, la création photographique à la structure iconique de la peinture, voire à un processus d'écriture.

1 En témoigne par exemple la monographie publiée à l'aube du XXI^e siècle par Martin Monestier, *Le trompe-l'œil contemporain*, Paris, Édition Place des Victoires, 2002.

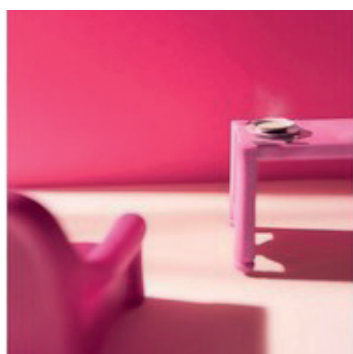
2 Pierre Charpentrat, « Le trompe-l'œil », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 4, 1971, p. 160-168.

3 Nous renvoyons à l'ouvrage éclairant de Roland Barthes, qui retrace la genèse de la photographie et le mythe qui lui est rattaché, celui d'une image « révélée » ou d'une émanation du référent. Voir Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 126.

4 Dans son dernier essai, *La Cámara de Pandora*, Joan Fontcuberta prolonge les réflexions amorcées dans *El Beso de Judas*, à propos de la capacité du médium photographique à « mentir vrai ». Ce dernier ouvrage évalue l'impact du changement technologique apporté par la photographie digitale, dont le geste artistique la rapproche autant de la peinture qu'elle l'éloigne de la photographie argentique : « *El cambio tecnológico no ha hecho más que asestar el golpe definitivo a una dinámica que ya no tenía marcha atrás. Si conceptualmente la creación fotográfica evolucionaba adoptando el gesto artístico, con los soportes digitales, además, regresamos a la estructura icónica de la pintura y de la escritura. Los píxeles que proporcionan la textura de la imagen electrónica funcionan estructuralmente como la pinceladas para el pintor : constituyen*

À n'en pas douter, c'est un exemple de ces nouveaux trompe-l'œil que propose, à travers huit photographies d'intérieur intitulées *Preludios*, Yolanda Domínguez⁵, photographe madrilène également connue du grand public pour la mise en scène de performances artistiques, qui constituent d'ailleurs une autre forme d'irruption de l'art dans le quotidien de ses contemporains⁶.

Cette série de *Preludios* (*Préludes*), tout en jouant sur des éléments esthétiques et conceptuels répandus⁷, fait naître un égarement visuel chez le spectateur, doublé d'une inquiétude cognitive. Les pièces photographiées, images d'un quotidien couleur fuchsia, attirent le regard dans leurs rets et l'engagent à pénétrer dans un intérieur soumis à des jeux de lumières et d'ombres.



Yolanda Domínguez, *Prélude #2*,
2012, Encres pigmentées sur
papier RC couleurs, 80 x 80 cm.
©Yolanda Domínguez



Yolanda Domínguez, *Prélude #3*,
2012, Encres pigmentées sur
papier RC couleurs, 80 x 80 cm.
©Yolanda Domínguez

Toutefois, l'invitation ne dure qu'un instant : dès que le regard s'écarte des *Préludes* #2 et #3 – images vraisemblables d'un intérieur contemporain – et qu'il s'attarde sur les six autres photographies⁸, l'illusion se rompt, la feinte se révèle. Le spectateur est ramené à la vérité de

unidades de configuración sobre las que podemos operar particularmente. Me gusta en este sentido insistir en que la fotografía analógica se inscribe y la fotografía digital se escribe. [...] La fotografía digital contiene poco de fotografía según sus patrones genealógicos. Convendría con mayor rigor denominarla "infografismo figurativo" o "pintura digital realista", o mejor inventar algún término específico, o algún acrónimo que pudiese popularizarse rápidamente. Hay más diferencia semántica entre fotografía analógica y fotografía digital que entre cine y video ». Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora: fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010, p. 187-188.

5 Yolanda Domínguez (Madrid, 1977), artiste visuelle et performeuse, a étudié les Beaux-Arts à l'université Complutense de Madrid. Elle est titulaire d'un Master en Arts et Nouvelles Technologies (Université Européenne de Madrid), d'un Master de Photographie obtenu à l'école de photographie ETFI de Madrid et elle a réalisé des ateliers en collaboration avec Chema Madoz, Daniel Canogar et Eugenio Ampudia.

6 Depuis la fin des années 2000, Yolanda Domínguez utilise des canaux alternatifs aux circuits classiques de l'art pour développer des projets autour du genre, dans des performances qui dénoncent l'objectualisation de la femme dans les médias et dans la société en général. *Je mendie pour un Chanel* (2010), *Poses* (2011), *Hôtesse, premier round* (2012) sont probablement ses « living » ayant connu le plus fort impact médiatique. L'ensemble de la production de Yolanda Domínguez est disponible sur : <http://www.yolandadominguez.com/> (consulté le 12 septembre 2012).

7 Nous nous référons en cela à l'usage de topiques, tels que l'attribution de la couleur rose au genre féminin ou la représentation de scènes d'intérieur liés par tradition au monde féminin, mais aussi à l'utilisation de de cet espace stéréotypé, voire caricatural, à des fins de dénonciation sociale.

8 Cet ordre de « lecture » est déterminé par l'organisation spatiale des *Préludes* dans la Galerie Rafael Pérez Hernando Arte Contemporáneo de Madrid, où la série était exposée à l'occasion du festival *off* de *PhotoEspaña 2012*. Les *Préludes* #2 et #3 occupaient chacun un panneau de la première des salles de l'exposition – le panneau de gauche et le panneau central, tous deux immédiatement offerts à la vue –, quand le troisième

l'image, celle d'une construction mensongère que Yolanda Domínguez a élaborée en recadrant et en surdimensionnant les images d'une maison de poupée, de façon à décontextualiser ces lieux factices et à leur donner l'apparence d'espaces de vie véritables. Si certaines des photographies maintiennent le doute, les meubles et les décorations d'autres pièces photographiées – un guéridon en plastique doré, un dessus de lit en poils rose fuchsia, etc. – disent l'artifice.

Il y a assurément tromperie, tentative de manipulation du regard et prise de conscience quasi simultanée de l'œil désabusé, emblématique du trompe-l'œil. Mais l'image détache-t-elle l'objet photographié « du plan, du tissu représentatif », et le soustrait-elle « au regard pour le donner au toucher »⁹ ? Trompe-t-elle à ce point la vue que le spectateur doive recourir à la dimension sensorielle du toucher inhérente aux expériences de trompe-l'œil ? Questionne-t-elle, encore, les limites entre la photographie et le réel ? Répondre à ces interrogations, qui reprennent les règles du trompe-l'œil, tacites mais impératives, colligées par les spécialistes de la question¹⁰, pourrait nous détourner de notre impression première, et donner à penser que ce trompe-l'œil n'est pas un « trompe-l'œil proprement dit »¹¹, mais un simple trompe-l'œil *de surface*, *en surface*, un vulgaire « trompe l'intelligence », pour reprendre l'expression d'Omar Calabrese¹². Et pourtant, le malaise persiste, les photos désorientent le spectateur, l'ézardent l'assurance de son regard, fragilisent sa sécurité de sujet regardant. Au creux des œuvres, en profondeur, des objets intégrés grâce à la technique numérique – des chaussures à talons, des dessous en dentelle, un cornet de glace – créent cette hyperréalité par laquelle ils font saillie, produisant une illusion supérieure à celle du milieu qui les intègre.

À travers l'examen des huit *Préludes*, nous envisagerons les potentialités du trompe-l'œil dans le médium photographique, 'en surface' et/ou 'en profondeur', et tenterons de montrer que le premier type de trompe-l'œil ménage les conditions de réalisation de l'autre, le duel agonistique entre les deux leurres ne débouchant pas tant sur la problématisation de la représentation 'en soi' – dans une confrontation du réel et du fictif – que sur celle de la représentation 'de soi' ou des représentations intérieures, que celles-ci prennent le nom de représentations mentales ou sociales, tendant vers la subversion des ordres et des rapports sociaux.

panneau, celui de droite, recevait deux *Préludes*, le #4 et le #8. Le spectateur ne découvrait les *Préludes* #1, #5, #6, #7, qu'en pénétrant ensuite dans la seconde salle. L'accrochage des photographies peut être visualisé sur le site web de la Galerie madrilène, disponible sur <http://www.rphart.net/en/preludios-yolanda-dom-guez?picture=1499> (consulté le 05 septembre 2012).

9 André Beetscheen, « Détournement par l'évidence », dans : André Beetscheen et al., *L'effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Dunod, 1988, p. 29.

10 Nous nous référons essentiellement aux monographies qu'Omar Calabrese, Patrick Mauriès, Miriam Milman ou encore Victor Stoichita consacrent à la forme artistique du trompe-l'œil. Voir : Omar Calabrese, *L'art du trompe-l'œil*, Paris : Citadelles-et-Mazenot, 2010, p. 38- 52 ; Patrick Mauriès, *Le trompe-l'œil*, Paris, Gallimard, 1996, p. 8-13. ; Miriam Milman, *Le Trompe-l'œil, les illusions de la réalité*, Genève, Skira, 1994, p. 36-37 ; Victor Stoichita, *L'instauration du tableau*, Paris, Klincksieck, 1993.

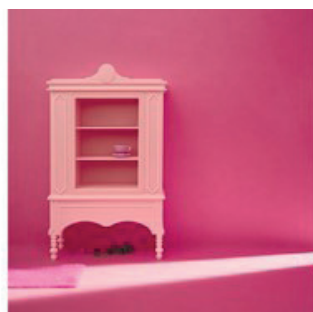
11 Cette distinction est réalisée par Pierre Charpentrat, lorsqu'il oppose au tableau bien connu de Crivelli, *l'Annonciation* – dans lequel la courgette, tout en faisant saillie, reste emprisonnée en partie dans la fiction ambiante – le trompe-l'œil proprement dit, qui « n'est en aucune manière ressenti comme imitation, comme reflet [...]. À l'image transparente, allusive, qu'attend l'amateur d'art, le trompe-l'œil tend à substituer l'intraitable opacité d'une présence ». Pierre Charpentrat, « Le trompe-l'œil », *op. cit.*, p. 162.

12 Omar Calabrese, *op. cit.*, p. 25.

Le cadre du trompe-l'œil

Nous nous attarderons dans un premier temps sur le cadre externe¹³ du trompe-l'œil, sur le premier niveau de manipulation visuelle échafaudé par Yolanda Domínguez, lorsqu'elle met en scène la série de tirages photographiques spécifiés par une régularité de format – la répétition d'un même carré de 80 x 80 cm –, ainsi que par une homogénéité chromatique – celle du rose fuchsia s'imprimant sur le papier plastifié (RC) – qui renforce le poncif thématique unificateur des *Préludes*, celui de la représentation d'un espace intérieur supposément féminin, dont le degré de réalité se nourrit des contrastes d'ombre et de lumière, véritable gage de vraisemblance donné à la série. Les signes réunis créent un réseau formel et sémantique stable, qui placerait le spectateur face à un ordinaire presque rassurant, la singularité de la série étant à chercher dans la mise en œuvre de cette banalité thématique et dans la présence d'objets empruntés au quotidien ou à l'intimité féminine.

Quant au rapport de grandeur adopté, qui pourrait être celui d'une reproduction du réel à l'échelle 1:2, il ne génère pas de décalage tangible entre l'espace d'exposition et l'espace de représentation, et il assure une continuité entre les images et leurs référents présumés, en même temps qu'il autorise un continuum visuel et cognitif entre l'espace du spectateur et le spectacle qui lui est donné de voir. Le rapprochement, enfin, est nourri par le choix perspectif et la faible profondeur des photographies : inhérent à la mise en image de lieux domestiques, il est accentué, au dernier plan de six des huit tirages, par la présence d'un pan de mur, d'une cloison parallèle à la surface matérielle de la photographie, et sur laquelle le regard vient buter. Ainsi, l'absence de véritable profondeur et le rétrécissement du champ de la représentation déterminent un regard rapproché, qui ne consent pas de distance critique de la part du spectateur qui pense se trouver devant un espace qui pourrait être le sien.



Yolanda Domínguez, *Prélude #4*,
2012, Encres pigmentées sur
papier RC couleurs, 80 x 80 cm.
©Yolanda Domínguez

D'abord piégé par la composition photographique, le regard est rapidement confondu lorsqu'il découvre que le quotidien représenté n'est qu'un artéfact. C'est bien ce contraste entre une attente visuelle, à la fois déterminée par une fidélité apparente au réel et par la culture de l'image contemporaine – les habitudes visuelles dictées par les revues de décoration ou de *design* –, et le dévoilement d'un espace ontologiquement factice, résultant d'un double redimensionnement du réel¹⁴, qui produit l'impact d'une révélation, et suscite les questionnements potentiels.

13 Nous considérons ici le "cadre" dans sa richesse sémantique, non pas limité à son acception première de "châssis" ou d'"objet délimitant" mais pris dans la double dimension d'"espace délimité" – l'espace physique des tirages photographiques plastifiés – et de "milieu physique" représenté, propice au développement d'un leurre qu'il nourrit en son sein.

14 Le premier redimensionnement est constitutif des lieux représentés, Yolanda Domínguez ayant

En établissant un lien d'analogie entre la maison de poupée et l'espace féminin, lui-même défini à travers une série de stéréotypes, pour ensuite y apposer le sceau du mensonge ou de la tromperie, Yolanda Domínguez suggère, sans véritable originalité de fond, l'existence d'un espace artificiellement construit pour les femmes. Cet espace est en outre discrédité par le paradoxe réducteur qui le constitue, puisqu'il n'autorise que deux ordres alternatifs : d'une part, l'espace de la candeur propre à l'imaginaire des petites filles et, d'autre part, l'espace de vie sexué, voire érotisé à travers l'inclusion quasi fétichiste des chaussures à talons et des dessous en dentelle rouge.

Mais la simple manifestation du faux suffit-elle à générer un trompe-l'œil, affecte-t-elle les perceptions physiques du spectateur ou envahit-elle son espace propre pour l'inciter à produire un sens qui déborderait le cadre de la représentation photographique ? Certes, le motif de faible profondeur et le rétrécissement du champ de la représentation invitent, *a priori*, à un regard rapproché, à un rapport étroit entre la vision et le visible, mais à aucun moment ne se produit le retournement par lequel le relief de la chose ou du corps représenté fait « saillie sur la toile, l'apparition vient au-devant du regard, le double décolle étrangement de la surface de l'écran plastique »¹⁵ ou grâce auquel le simulacre vient imposer son opaque Présence¹⁶ dans l'espace du réel, travaillant la frontière entre apparence et réalité.

Divers facteurs, au contraire, s'opposent à l'invasion de l'espace du spectateur par la représentation, à commencer par la fragmentation des objets représentés. Si la présentation des objets à une échelle proche de 1:1 assure une continuité entre la fiction et le réel, elle a pour corollaire, dans l'histoire du trompe-l'œil, la représentation des objets dans leur intégralité. La série de Yolanda Domínguez va à l'encontre de ce prérequis, puisque le lit des *Préludes* #1 et #8, la table de chevet et la lampe du *Prélude* #1, le fauteuil et la table basse du *Prélude* #2 ainsi que le siège et la table du *Prélude* #6 ou encore le tapis du *Prélude* #4 sont sectionnés par le bord de la photographie qui agit, en fin de compte, comme un encadrement, recréant le cadre invisible qui inscrit définitivement le lieu photographié à l'intérieur des limites du fictionnel, et l'empêchent de concurrencer la réalité ou de la subvertir.

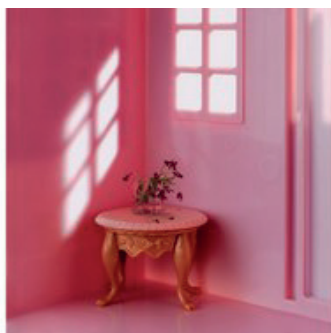
En outre, la mise au point photographique ménage une zone de flou sur le devant de la photographie (inversant en cela la perspective atmosphérique naturelle), alors que cette zone devrait au contraire, dans le cas d'un trompe-l'œil « proprement dit », imposer une présence plus réelle que la réalité, manifester une hyperréalité entretenue par la netteté des contours ou par des formes parfaitement découpées. Mais Yolanda Domínguez ne cherche pas à construire un trompe-l'œil à la surface de la représentation, entre la représentation artistique et le réel, préférant le déplacer, le transférer dans l'épaisseur même de l'espace de représentation, étant bien entendu que le sens du trompe-l'œil se modifie significativement en fonction de son positionnement et du lieu où il se réalise.

photographié les pièces d'une maison de poupée, à savoir une maison fabriquée en modèle réduit, et dont l'échelle standard varie entre 1:18 et 1:6, pour la taille la plus grande. L'agrandissement par le médium photographique occasionne ensuite un surdimensionnement de la maison miniature, grâce auquel les images photographiques – qui ne sont que des représentations de représentations – rivalisent par la taille avec les référents originels – les pièces d'une habitation –, avec lesquelles elles n'entretiennent pourtant qu'une relation d'analogie indirecte, laquelle révèle pleinement leur nature d'artefacts.

15 Louis Marin, « Représentation et simulacre », *De la représentation*, Paris, Seuil, 1994, p. 309.

16 Nous reprenons l'expression de Pierre Charpentrat, art. cit., p. 162.

Le trompe-l'œil, de la surface vers la profondeur



Yolanda Domínguez, *Prélude #8*,
2012, Encres pigmentées sur
papier RC couleurs, 80 x 80 cm.
©Yolanda Domínguez

Le signe le plus explicite de la traversée du trompe-l'œil de la surface vers la profondeur est donné par le *Prélude #8*, dont la perspective centrale et la construction géométrique prononcée renvoient aux fondements renaissants de la représentation mimétique, tout en donnant l'image d'un espace stable, rangé. Or, juste devant le point de fuite de cette perspective centrale qui en constitue la clef, est placé, posé sur un guéridon miniature, un bouquet de fleurs fanées. Il va sans dire que le motif même du bouquet de fleur est un topique des vanités picturales ou des natures mortes, ces formes privilégiées du trompe-l'œil, qui transgressent régulièrement la frontière du réel et de la fiction. Ici, situé sur le devant du point de fuite, au plus loin du tableau, le bouquet de fleurs flétries projette d'un point de vue thématique la Vanité – et plus largement, le trompe-l'œil – de la surface de l'œuvre vers la profondeur de la représentation, produisant là une translation emblématique de l'ensemble de la série. En outre, en occultant partiellement le point de fuite, en le faisant donc disparaître virtuellement, le bouquet de fleurs induit une subversion symbolique, qui problématise la perspective légitime à deux titres : d'abord, en tant que véhicule privilégié de l'illusion mimétique et, ensuite, en tant qu'elle dessine un lieu géométriquement ordonné, qui est ici un lieu d'ordre, apte à devenir un lieu d'assignation sociale. Enfin, le fonctionnement plastique de ce *Prélude* confirme l'existence du trompe-l'œil au cœur de l'œuvre, l'image de ce bouquet étant celle de fleurs authentiques, insérées dans l'espace artificiel de la maison de poupée par un processus de montage numérique propre aux huit photographies.

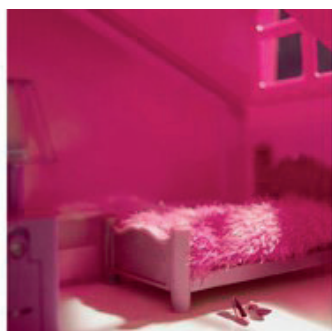
Si le trompe-l'œil se concentre dans la nature morte du *Prélude #8*, où il se décline dans ses acceptions thématique, symbolique et plastique, l'effet trompe-l'œil est inhérent, dans chacun des *Préludes*, à l'inclusion d'une image prise à partir d'un objet réel placé au sein de l'image artificielle et mensongère de la maison de poupée. Non pas que toute insertion numérique puisse agir en trompe-l'œil, l'association d'objets ou de lieux totalement disparates produisant le plus souvent un contraste surréaliste qui ne laisse pas la place au doute¹⁷. Mais dans les *Préludes*, les objets insérés – un seul par image – se faufilent derrière les murailles de la crédulité pour ensuite asséner un coup définitif au spectateur et imposer une force transgressive semblable à

17 C'est en ce sens que la relation entre images numériques et trompe-l'œil est intéressante. L'image numérique autorise la création de frontières à l'intérieur d'une même image, joue sur les degrés de réalité plus ou moins élevés, et crée les conditions de réalisation d'un trompe-l'œil en produisant au sein de l'image manipulée un effet de présence supérieur à un simple effet de réel. Mais pour que l'effet trompe-l'œil puisse s'activer, il convient également que la concomitance des images soit plausible, sous peine de dévoiler immédiatement la tromperie, et de ne pas permettre aux sens de prendre momentanément le dessus sur la raison ou d'abuser d'elle.

celle du cheval de Troie. S'ils jouent, comme pour le trompe-l'œil 'de surface', sur la banalité du quotidien et sur un pseudo-prolongement thématique avec l'espace englobant, leur degré de réalité/véridicité dessine simultanément une limite – qui est plutôt une faille – entre le milieu ambiant et l'objet inclus qui atteint un degré de présence tel qu'il fait saillie dans cet espace ordonné pour subvertir une acception de la « représentation » différente de celle évoquée jusqu'à présent, qui était celle de la représentation iconique.

De fait, Yolanda Domínguez endort les sens pour mieux les tromper en intégrant dans les espaces intérieurs des objets ordinaires, que l'on peut regrouper en trois groupes d'objets derrière lesquels l'humain semble s'effacer : l'on trouve des aliments prêts à être consommés – un velouté fumant ou une crème glacée –, des accessoires féminins et de la lingerie, dans lesquels s'inscrit en creux le corps féminin absent, ainsi que les signes ambivalents de l'activité ménagère. Parmi ces derniers, le tas de poussière accumulé sous l'armoire, relique d'une vie familière à l'instant disparue, est un rappel moral aux paroles de la Genèse¹⁸, et il introduit, au même titre que les fleurs fanées de la nature morte, le thème de la Vanité humaine et de l'inéluctable écoulement temporel.

Et pour que la rhétorique développée fonctionne, il convient que le regard glisse d'abord sur ces objets, que l'effet de présence soit assez familier pour que le regard s'y appuie, s'y repose sans voir, car le « détournement par l'évidence », cher à André Beetscheen, est avant tout « un détournement par l'évidence du familier, [un] effet trompe-l'œil, [un] effet d'éclipse pour la temporalité brève (le clin d'œil) qu'il requiert »¹⁹.



Yolanda Domínguez, *Prélude #1*,
2012, Encre pigmentée sur
papier RC couleurs, 80 x 80 cm.
©Yolanda Domínguez



Yolanda Domínguez, *Prélude #7*,
2012, Encre pigmentée sur
papier RC couleurs, 80 x 80 cm.
©Yolanda Domínguez

Pourtant, tout en s'intégrant thématiquement, voire chromatiquement dans l'espace ordonné de la maison de poupée, et en étant soumis à une même lumière, les objets inclus font naître des fractures inhérentes à leur propre degré de réalité mesuré à l'aune de l'espace englobant. Dans la production de l'effet trompe-l'œil, prime alors le contraste produit par le traitement technique des espaces et des objets, qui viennent accentuer une discordance originelle liée à la nature du signifié : chaque photographie associe en effet la représentation d'un artifice – la maison de poupée, qui n'est jamais qu'une imitation dégradée du réel, une représentation – à la représentation d'un objet issu du réel. Visuellement, les chaussures à talons et les dessous de dentelle rouge se différencient de l'espace de la chambre par la netteté de leurs contours – on perçoit alors la fonction contrastive de la mise au point sur l'espace ambiant – et par l'écart d'échelle persistant entre un espace qui a été surdimensionné par traitement numérique et

18 « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière », *La Sainte Bible, La Genèse*, 3, 19.

19 André Beetscheen, « Détournement par l'évidence », art. cit, p. 29.

des objets réduits pour s'adapter à ce redimensionnement ; la différence entre les proportions grossières, caractéristiques de l'espace factice, et le détail, voire les nuances de la représentation du réel, atteste du degré de réalité des objets inclus en trompe-l'œil.

Quant au rapport chromatique entre la couleur rouge des dessous féminins et le rose de l'espace englobant, il renforce l'effet de présence de la première, par le simple fait que le rouge, une couleur primaire, est plus dense pour le regard que le rose, une sorte de sous-rouge pour les physiiciens, qui le considéraient comme un rouge désaturé, voire un « bâtard du rouge triomphant » selon Jean Ray²⁰.

Le contraste est encore plus saisissant entre le rose ambiant de la pièce et le noir du fil électrique (*Prélude #3*) ou le gris du tas de poussière dont certaines particules demeurent en suspension dans l'air, attirant paradoxalement le regard dans le *Prélude #4*. La poussière, à la fois entassée et disséminée dans un espace géométrique pourtant immaculé, subvertit l'espace en le débordant, en soumettant l'ordre au désordre, l'atemporalité à la temporalité. Ce débordement est également distinctif de la Vanité du *Prélude #8*, à savoir du bouquet de fleurs dont les étamines et les pétales fanés, signe d'un écoulement temporel, se répandent négligemment sur la tablette du guéridon.



Yolanda Domínguez, *Prélude #6*,
2012, Encres pigmentées sur
papier RC couleurs, 80 x 80 cm.
©Yolanda Domínguez

Et cette implication du temps est indissociable d'une captation sensorielle du monde, l'acte de vision étant avant tout, dans les *Préludes*, un acte de perception, si l'on s'attache à l'ensemble des données sensibles convoquées par les objets détaillés, qui amorcent un acte d'expérience personnelle du spectateur. Ce n'est pas la raison qui est sollicitée dans ces photographies, mais les sens dans l'immédiateté de la perception visuelle, l'expérience esthétique devenant en réalité 'expérience physique'. La réalité vibrante et vivante est alors l'indice d'une dimension phénoménologique du trompe-l'œil, qui nous conduit de la perception visuelle à sa dimension tactile, gustative et olfactive, et fait de la photographie – ou plutôt du détail photographique²¹ –, une exclamation de cette vitalité paradoxalement absente du milieu ambiant qui l'accueille, dominé par un aspect artificiel et froid. Il en est ainsi, par exemple, dans le *Prélude #6*, qui révèle

20 Jean Ray, « La terreur rose », *Les derniers contes de Canterbury* (1943), Verviers (Belgique), Gérard et Co, 1963, p. 152.

21 Déjà Daniel Arasse, dans l'analyse du 'détail pictural', de ce *dettaglio* qu'il distingue du *particolare* en ce sens qu'il est la trace ou la visée d'une action qui le détache de l'ensemble, souligne la dimension phénoménologique de ce détail en trompe-l'œil, qui est, davantage qu'une partie du tableau, un « moment de sa réception », un « acte de vision ». Daniel Arasse, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs/Flammarion, 1996, p. 240.

un fort contraste entre les cupcakes de la maison de poupée, summum de l'artifice visuel – parce que le référent joue davantage sur l'attraction visuelle des colorants alimentaires que sur la dimension gustative du gâteau et que la photographie est celle d'un décor de pacotille –, et l'insertion numérique de la glace retournée, qui vient s'écraser sur le sol et l'éclabousser, renvoyant à l'instant de la chute tout en sollicitant les sens tactile et gustatif, le froid et le sucré, des sens qui trouvent un écho dans une autre expérience perceptive, celle du velouté fumant déposé sur la table du *Prélude* #2, qui s'enrichit des dimensions tactiles et gustatives inverses, le chaud et le salé.

La lumière, enfin, parachève le processus : bien que l'ensemble des compositions soient soumises à une même lumière dure, les ombres portées génèrent des différences entre l'ombre des détails saillants et celles de l'espace englobant dont les contours manquent de vigueur, de netteté.

Par l'insertion d'objets porteurs de d'expériences sensorielles intenses et variées à l'intérieur d'un espace stable, voire statique et inanimé, Yolanda Domínguez crée donc un décalage, une rupture à l'intérieur de chacune de ses photographies. Pour reprendre une réflexion de Georges Perec sur les limites de la représentation picturale, sur les leurres visuels, olfactifs ou auditifs, il semblerait que la photographe développe une rhétorique de la spatialité fictive, dont les éléments forts seraient :

[...] toute une série d'effets que l'on pourrait appeler « effets de réel » (ou de vécu), où tout ce que l'on mettrait spontanément, « naturellement », du côté de la vie, de la nature, et pas du côté de l'art, de l'artifice, c'est-à-dire, en vrac, le désordre, l'usure, la patine, la poussière, l'un-peu-sale, le petit défaut, l'irrégularité, etc., sera très précisément mis en place, pour bien signifier à notre œil ébaubi et sidéré que l'on est dans la réalité vivante et vibrante²².

De fait, les *Préludes* instaurent un dispositif spécifique jouant sur les degrés de visibilité (précis/imprécis, naturel/artificiel, instable/stable...) dans lequel le détail saisissant ne prend son sens que dans un rapport de confrontation avec la scène qui l'intègre. Nous dirions que le trompe-l'œil ne s'exprime que dans la mise en place d'un dispositif où l'un abuse l'autre, où une illusion se révèle supérieure à la première, un leurre plus fort que celui qui l'englobe et, pour reprendre une expression de Patrick Mauriès, que « l'illusion s'affirme en un duel »²³.

Et ainsi, derrière l'homogénéité apparente des scènes d'intérieurs qui incluent les éléments identifiables du féminin – allant de la douceur candide à une sensualité ou à un érotisme à peine voilés, ou encore des tâches ménagères aux plaisirs de la table –, Yolanda Domínguez crée des ruptures, des cassures visuelles et sensorielles par lesquelles les objets théoriquement inclus inversent la hiérarchie représentative en débordant sur l'espace contenant et en imposant leur implacable présence. Dans cet apparent « lieu d'ordre »²⁴, que Michel de Certeau définirait comme un lieu où règne la loi du propre, et où les éléments semblent *a priori* se distribuer dans des rapports de stabilité et de coexistence, le trompe-l'œil ouvre des absences dans le continuum spatial, défait le tissu conjonctif qui lie les objets les uns aux autres, et substitue la fragmentation à la totalité. Il se détourne donc d'une spatialité homogène et isotrope, d'une univocité géométrique, pour leur substituer un espace soumis à la variabilité du temps et de la perception humaine, un espace anthropologique ouvert à une forme d'errance sémantique. Dès

22 Georges Perec, *op. cit.*, [s. p.].

23 Patrick Mauriès, *op. cit.*, p. 9.

24 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, vol. 1, Arts de faire, chap. X, « Récits d'espace », Paris, Gallimard, 1990, p. 172-173.

lors, les *Préludes* confrontent le spectateur à l'effet d'une inquiétante étrangeté, le soumettent à un acte de réquisition qui remet en question une attitude qui serait purement contemplative.

L'espace délié par le trompe-l'œil

Le résultat du duel mené à l'intérieur de la représentation est, d'un point de vue technique, semblable à l'effet du trompe-l'œil « traditionnel », tel qu'il a été explicité par les analyses de Pierre Charpentrat, de Louis Marin ou d'André Beetscheen²⁵. Placé à la surface de la toile, au seuil de la représentation, le trompe-l'œil « traditionnel » déborde le cadre, en subvertit les limites, déconstruit la perspective légitime en produisant un renversement qui le fait sortir vers l'avant du tableau. Ces propriétés se retrouvent, de façon analogue, dans les *Préludes* de Yolanda Domínguez qui délimitent dans un premier temps des frontières visuelles, sensibles et sémiologiques, mais dans la profondeur de l'espace de représentation, à travers l'inclusion numérique de détails prégnants. Là aussi, les démarcations sont franchies, traversées par la poussière qui s'échappe du lieu de représentation qui lui était théoriquement dévolu, par la chute effective des étamines sur le guéridon factice, ou encore par la fumée s'élevant au-dessus du velouté, envahissant l'atmosphère figée de la maison de poupée. Et de même que le trompe-l'œil en surface contrecarre les constructions perspectives de la Renaissance, les *Préludes* de Yolanda Domínguez la mettent à mal – nous l'avons précédemment constaté – d'un point de vue symbolique et plastique, grâce aux mises au point photographiques qui transfèrent paradoxalement les zones les plus floues sur le devant de l'œuvre.

Mais là où le trompe-l'œil en surface interroge les limites entre réel et fiction et où, en révélant la surface matérielle de la toile – son opacité –, il met en question le procédé illusionniste en soi, le trompe-l'œil des *Préludes* questionne quant à lui les représentations du dedans. « En dedans » des scènes d'intérieur, l'enjeu n'est pas tant celui de représentations de l'intime – erreur dans laquelle nous pourrions tomber – qu'un enjeu portant sur les représentations mentales ou sociales.

Il convient en effet de rappeler que les photographies de la maison de poupée sont déliées de leur référent originel, celui d'un véritable intérieur féminin. Elles ne sont que les « représentations d'une représentation » et proposent ce cadre stéréotypé, lisse, sans aspérité et sans vie, dans lequel la présence humaine est seulement présente en négatif, dans une temporalité ou dans un espace passés ou à venir. Par contre, elles renvoient de diverses manières à un univers de représentations mentales, culturellement déterminé : du côté du signifié et de l'objet photographié, la maison de poupée – souvent réservée aux fillettes – impose une vision sociale à l'enfant, conditionne ses représentations futures, et annonce les assignations physiques et sociales qui lui seront prescrites. Quant aux photographies produites, elles transmettent un autre type de déterminisme culturel, celui des photographies *design* et des magazines de mode – les seuls, quasiment, à proposer des intérieurs uniformément roses – qui imposent, là encore, une vision normative ou prescriptive de la société. C'est cette ordonnance que nie l'effet de trompe-l'œil, cette stabilité socialement imposée, symbolisée par la perspective légitime et par l'œil rationnel. Comme le suggère le terme même de « trompe-l'œil », le piège tendu réfute la fiabilité du regard, et incite à réfléchir sur la façon dont nous regardons l'espace. Or, les références systématiques à la vision – à travers le motif de la fenêtre – et la multiplication des sources de lumière incitent à adopter des perspectives et des points de vue variables. Cela affecte bien entendu la dimension symbolique de l'espace, considéré comme un espace de représentations : la subversion du trompe-l'œil, le renversement des espaces de représentations réfute la validité des représentations mentales sur le féminin, la dimension méta-réflexive de la série étant assurée par la mise en abyme de la maison de

25 André Beetscheen, *op. cit.*, p. 28.

poupée photographiée, qui est « représentation d'une représentation », ou par le dédoublement des fenêtres du *Prélude* #8²⁶. À l'inverse, le trompe-l'œil promeut la dimension de l'expérience physique, dont le degré de réalité – la représentation photographique du réel – est amplement supérieur à celui de l'espace ambiant artificiel, à cette représentation de représentation qui n'est jamais que vanité. Mais irions-nous jusqu'à dire qu'au terme du duel entre les deux formes de représentations est entérinée la victoire de l'expérience physique sur l'idée, et qu'est renversé l'assujettissement de l'aspect au prospect, de la vision à la théorie, du regard perceptif au regard rationnel ?

En vérité, l'espace de l'expérience physique est lui aussi frappé d'impuissance, le désordre qu'il génère se retournant contre lui-même, illustrant alors l'idée de Yolanda Domínguez selon laquelle dans chacune de ses œuvres, « quelque chose ne va pas ». Les chaussures à talons, dont l'une est renversée, le cornet de glace retourné sur le sol, les images de vanité et d'instabilité ne valent pas tant par leur degré de présence ou leur sens propre que par l'expérience de déstabilisation qui les accompagne. La jouissance de l'expérience sensorielle – proche de la jouissance du détail, voire d'un plaisir fétichiste – n'est pas une vérité en soi, n'est pas valorisée en tant que telle, mais en tant que démenti, en tant que facteur introduisant le doute dans l'esprit du spectateur. Comme Jean-Louis Chrétien le propose dans le numéro du *Temps de la Réflexion* consacré au « Faux » : « La vérité de l'image comme telle est de n'être pas ce dont elle est l'image, et le trompe-l'œil est l'incessant désaveu de ce "n'être pas" »²⁷.

Conclusion

Comment, finalement, sur le chemin du trompe-l'œil, ne pas se référer aux écrits de Maurice Merleau-Ponty ? Cherchant à distinguer le réel de l'imaginaire, à expliquer l'expérience de la dés-illusion, il rejette l'antinomie du vrai et du faux pour lui substituer une autre logique, celle des « perceptions possibles ». Quelle que soit leur origine, les images perçues incarnent les potentialités d'un même monde, et une perception « évidente » ne disparaît que poussée par une nouvelle « réalité » :

Lorsqu'une illusion se dissipe, lorsqu'une apparence éclate soudain, c'est toujours au profit d'une nouvelle apparence qui reprend à son compte la fonction ontologique de la première. [...] La désillusion n'est la perte d'une évidence que parce qu'elle est l'acquisition d'une autre évidence. [...] Ce que chaque perception, même fausse, vérifie, c'est l'appartenance de chaque expérience au même monde, leur égal pouvoir de le manifester, à titre de possibilités du même monde. [...] La fragilité même de telle perception, attestée par son éclatement et la substitution d'une autre perception, loin qu'elle nous autorise à effacer en elles tout indice de « réalité », nous oblige à le leur accorder à toutes, à reconnaître en elles toutes les variantes du même monde, et enfin à les considérer non comme toutes fausses, mais comme « toutes vraies »²⁸.

26 Comme le fait remarquer Jacqueline Lichtenstein dans l'article du *Dictionnaire Robert* consacré à la *mimèsis*, l'image du tableau comme « fenêtre ouverte » – que l'on trouve pour la première fois dans ce texte fondateur de la peinture occidentale moderne qu'est le *De pictura* de Léon Battista Alberti – est emblématique de tout processus de représentation mimétique, puisque la fenêtre albertienne n'ouvre pas tant sur la nature que sur l'histoire, qui correspond au *muthos* d'Aristote : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire (*historia*) » (*De la peinture / De Pictura* (1435), I, trad. fr. Jean Louis Schefer, Paris, Macula, 1992, p. 115 ; cité par Jacqueline Jacqueline Lichtenstein. Article « Mimèsis ». Dictionnaires Le Robert, Paris, Le Seuil, 2003.

27 Jean-Louis Chrétien, « Les prestiges pris à revers », *Le Temps de la Réflexion*, vol. 5, 1984, *Le Faux*, p. 71.

28 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, p. 1673-1675.

Que les images convoquées par les photographies des *Preludios* correspondent à une réalité, à des représentation mentales, ou qu'elles ne soient qu'illusion, peu importe : seule demeure la dynamique d'évolution, la possibilité de remplacement d'une perception par une autre, la transformation du lieu d'ordonnance en espace traversant, dans l'attente d'un corps susceptible de l'habiter. Car la question de « l'être ou du n'être pas » dans l'espace du trompel'œil s'impose avec force au terme du dispositif subversif. Les *Préludes* produisent un effet d'emballlement de la représentation, détachent les objets de l'espace qui les accueille, pour les offrir ou les restituer, en quelque sorte, au monde. En associant artificiellement, par la manipulation numérique, représentation d'une représentation et représentation du réel, pour ensuite les dissocier, Yolanda Domínguez produit un double mouvement, d'aliénation et de désaliénation, créant un espace paradoxal, à la fois lié et délié, habité et inhabité, et où le rapport entre la présence et l'absence est à la fois sollicité et subverti, afin de questionner le rapport de l'être au monde.

Ainsi la porte ouverte du *Prélude #3* – qui donne à penser que la maison est habitée –, la soupe fumante ou la glace renversée, convoquent-elles toutes le sujet, l'invitent à habiter cet espace de transition, d'être à la fois voyant et vu, percevant et perçu. Mais dans un espace en mutation, dans lequel une image est en train de se substituer à une autre, le corps peine à prendre position dans le monde, à investir le champ perceptif ; là où la déliaison affirme l'entredeux d'un espace, la subjectivité de l'être se fait mouvante, à la recherche d'un territoire inexploré ou d'une nouvelle articulation entre représentation sociale et espace privé.

Les écrits du philosophe reviennent à grand pas, quand il décrit, dans ses pages consacrées à Cézanne²⁹, la manière dont une œuvre d'art saisit le moment d'apparition et de disparition des choses, comme s'il était entendu de l'art qu'il médite à sa manière sur le moment originaire où l'être s'ouvre et se fissure pour se distribuer de part et d'autre du regard, du côté des choses et du côté du sujet percevant. Il semblerait que ce soit la saisie de ce moment que l'on retrouve dans le travail de Yolanda Domínguez, cette fissuration de l'être en quête d'une nouvelle unité ou d'un nouvel accord.

Ayant pris acte de la déconstruction d'un espace ordonné par les représentations mentales, et de la recherche d'un autre regard, d'un autre positionnement de l'être dans le monde, nous nous arrêterons enfin, pour rejoindre notre problématique initiale, sur le dernier leurre qu'offrent ces *Préludes*, à travers leur intitulé lui-même. Qui sait en effet si, finalement, les *Préludes*, souvent synonymes de préambules sexuels dans l'espace social assigné au genre féminin, n'annonceraient pas davantage la mise en mouvement d'une mélodie inédite, d'une série de notes déliées, détachées les unes des autres et, en ce sens, prêtes à jouer un « Prélude musical », un nouveau morceau autonome, une petite musique improvisée ?

29 Voir Maurice Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne, Œuvres*, Paris, Gallimard, 2012 ; et aussi *L'œil et l'esprit, Œuvres, ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

ALBERTI, Léon Battista, *De la Peinture/ De Pictura* (1435), trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1992, 272 p. ISBN : 978-2-86589-035-4.

ARASSE, Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs/Flammarion, 1996, 459 p. ISBN : 978-2-0808-1624-5.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris , Gallimard, Le Seuil, 1980, 192 p. ISBN : 978-2-07-020541-7.

BEETSCHEEN, André, « Détournement par l'évidence », dans : André Beetscheen et *al.*, *L'effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris : Dunod, 1988, p. 24-42.

CALABRESE, Omar, *L'art du trompe-l'œil*, Paris : Citadelles-et-Mazenot, 2010, 399 p. ISBN : 978-2-85088-321- 7.

CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien*, vol. 1, Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990, 350 p. ISBN : 978- 2-07-032576-4.

CHARPENTRAT, Pierre, « Le trompe-l'œil », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 4, 1971, p. 160-168.

CHRÉTIEN, Jean-Louis, « Les prestiges pris à revers », *Le Temps de la Réflexion*, n° 5 1984, Le Faux, p. 51-80.

FONTCUBERTA, Joan, *La cámara de Pandora: fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2010, 191 p. ISBN : 978-84-252-2288-7.

MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Seuil, 1994, 396 p. ISBN : 978-2-02-022187-0.

MAURIÈS, Patrick, *Le trompe-l'œil*, Paris, Gallimard, 1996, 319 p. ISBN : 2-07-011445-7.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le doute de Cézanne, Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, p. 1306-1323.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit, Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, p. 1585-1628.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible, Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, p. 1629-1807.

MILMAN, Miriam, *Le trompe-l'œil, les illusions de la réalité*, Genève, Skira, 1994, 216 p. ISBN : 2-605-00212- 8.

MONESTIER, Martin, *Le trompe-l'œil contemporain*, Paris, Édition Place des Victoires, 2002, 254 p. ISBN : 2- 84459-048-9.

PEREC, Georges, *L'œil ébloui*, Paris, Édition du Chêne, 1981, 93 p. ISBN : 2-85108-283-3.

RAY, Jean, *Les derniers contes de Canterbury* (1943), Verviers (Belgique), Gérard et Co, 1963, 318 p.

STOICHITA, Victor Ieronim, *L'instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Klincksieck, 1993, 398 p. ISBN : 2-86563-316-0.

Cervantès et Borges en trompe-l'œil dans *Conjetura sobre Cide Hamete* de Jorge Volpi

Cervantès y Borges en trampantojo en Conjetura sobre Cide Hamete de Jorge Volpi

Marie Pierre RAMOUCHE

Université de Perpignan – Via Domitia

CRILAUP (Centre de Recherches Ibériques et Latino-Américaines de l'UP)

Dans *Conjetura sobre Cide Hamete* (2008), l'écrivain mexicain Jorge Volpi, adepte des jeux entre réalité et fiction, offre à son lecteur un conte en trompe-l'œil. L'auteur expose en détail les récentes découvertes de trois chercheurs mexicains et nord-américains sur les origines de don Quichotte. Ces derniers auraient apporté des preuves concrètes que don Quichotte aurait bel et bien existé, et que la théorie de Cervantès selon laquelle son histoire ne serait que la traduction d'une biographie écrite par un certain Cide Hamete Benengeli, n'est pas du tout une astuce narrative de Cervantès mais la pure et simple vérité, contrairement à ce que des siècles de critique littéraire ont célébré. Nous verrons que les ruses mises en œuvre par Volpi pour faire croire en la véracité de ses propos sont autant de clins d'œil pour que le lecteur perçoive l'hommage à Borges et à son *Pierre Ménard*, à la lumière desquels Volpi s'interroge sur les relations entre Don Quichotte et l'Amérique Latine.

En Conjetura sobre Cide Hamete (2008), el escritor mexicano Jorge Volpi, aficionado a los juegos entre realidad y ficción, ofrece a su lector un cuento en trampantojo. El autor expone detalladamente los recientes descubrimientos de tres investigadores mexicanos y estadounidenses sobre los orígenes de don Quijote. Estos habrían probado de manera concreta que la teoría de Cervantes según la cual su historia es la traducción de una biografía escrita por un tal Cide Hamete Benengeli, no es en absoluto un ardid narrativo de Cervantes sino la mera verdad, a diferencia de los que siglos de académicos alabaron. Veremos que las artimañas del autor para que creamos en la veracidad de sus palabras no son sino guiños para que el lector perciba el homenaje a Borges y a su Pierre Ménard, a cuya luz Volpi se interroga sobre las relaciones entre Don Quijote y América Latina.

Mots clés : Cervantès, Quichotte, Borges, Ménard, Volpi, trompe-l'œil, lecture

Domaine : Littérature, XXI^e siècle, Amérique latine, Mexique

Palabras claves: Cervantes, Quijote, Borges, Ménard, Volpi, trampantojo, lectura



L'ouvrage *Mentiras contagiosas* (2008) de l'écrivain mexicain Jorge Volpi se compose d'une série d'articles de l'auteur ayant pour point commun la réflexion entre réalité et fiction.

Alors que, d'une part, dans son œuvre romanesque, Volpi cultive le mélange entre roman et essai, alliant narration fictionnelle et discours scientifique, historique, philosophique, etc., il fait l'inverse dans son œuvre essayistique en élaborant, à la manière de Jorge Luis Borges, des articles fictionnels. *Conjetura sobre Cide Hamete* est le plus abouti d'entre eux car c'est dans cet article que Volpi pousse le plus loin les jeux entre réalité et fiction. Dans cet article conçu en tromp-l'œil, Volpi s'évertue à faire passer pour véridique des conjectures purement fictives afin de nous offrir, comme nous allons le voir, une lecture borgésienne de l'œuvre cervantine.

À la recherche de Cide Hamete

Ce texte se présente, dans sa totalité, comme une note critique, un article pour une revue spécialisée ou un colloque¹. Volpi commence par s'excuser de ne pas traiter le sujet qui lui était imparti, à savoir les relations entre don Quichotte et l'Amérique Latine, car les derniers apports critiques réalisés par un groupe de chercheurs mexicains et nord-américains l'ont obligé à changer radicalement l'orientation de ses propos. Avec l'autorisation desdits chercheurs, et dans l'attente qu'ils rendent eux-mêmes publics les détails de leurs résultats, l'auteur préfère exposer leurs récentes et perturbantes découvertes.

Pedro Palacio, Elías Urrutia et Nash Patridge ont en effet apporté des preuves concrètes que don Quichotte aurait bel et bien existé, et que la théorie de Cervantès selon laquelle son histoire ne serait que la traduction d'une biographie écrite par un certain Cide Hamete Benengeli, n'est pas du tout une astuce fictionnelle de Cervantès mais la pure et simple vérité, contrairement à ce que des siècles de critique littéraire ont célébré.

Avant de préciser le contenu de ces découvertes, l'auteur rappelle la spécificité du texte cervantin et toute la richesse interprétative de ses jeux entre réalité et fiction. Le narrateur de Don Quijote en effet, explique dès les premiers chapitres du roman, comment il a trouvé, par hasard, sur un marché de Tolède, le manuscrit de l'histoire de *Don Quijote de la Mancha*, écrit en arabe par un certain Cide Hamete Benengeli. Après avoir fait traduire le manuscrit par un morisque, Cervantès se serait contenté d'organiser, de commenter et d'annoter le texte. Cette complexe structure narrative est célébrée par la critique, surtout depuis le xx^e siècle, pour les jeux de réalité-fiction auxquels elle donne lieu, jeux redoublés à l'intérieur de la diégèse par le fait que don Quijote et Sancho savent qu'un auteur est en train d'écrire leur histoire, et sont donc conscients d'être des personnages.

Or, les récents travaux des trois chercheurs en question, remettent en cause cette dimension de l'œuvre. Ainsi, Volpi rapporte en détail les différentes étapes des recherches de Palacio, Urrutia et Patridge. Tout d'abord, Pedro Palacio et Elías Urrutia, après un long, laborieux et complexe travail d'investigation, fait de déceptions, de déboires et d'heureuses trouvailles, ont fini par identifier, dans des indices bibliographiques de la fin du xvi^e siècle, un moine espagnol, du nom de Jaime, Jacobo ou Santiago de los Ángeles, comme étant le véritable Cide Hamete Benengeli. L'auteur rappelle que plusieurs traductions ont transformé le nom de Cide Hamete Benengeli

1 La manipulation de Jorge de Volpi est d'autant plus frappante qu'il a présenté une première version de ce texte dans un colloque dont les actes ont été publiés en 2007 par l'Université de Castilla-La Mancha. Jorge Volpi, « Don Quijote en América », dans : Matías Barchino (coord.), *Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 27-40.

en « *señor y siervo, hijo de los ángeles* »². Ce moine serait l'auteur de la biographie, aujourd'hui disparue, d'un certain Torrijos de Almagro.

Parallèlement à ces recherches, Nash Patridge retrouve de son côté le manuscrit d'un certain Miquel de Cervera, intitulé *Comentarios sobre la Vida y trabajos de don Torrijos de Almagro*, caballero andante, publié en 1600 à Saragosse. Même si le nom de l'auteur de cette biographie n'est pas mentionné dans ce commentaire, la coïncidence est trop grande pour ne pas conclure qu'il s'agit là d'un commentaire de l'œuvre de frère Jaime, Jacobo ou Santiago de los Ángeles, alias Cide Hamete Benengeli. On apprend, grâce au commentaire de Cervera, que le fameux don Torrijos de Almagro était en fait un hidalgo du nom d'Antonio Torreja qui, après s'être embarqué comme conquistador dans l'équipage d'Hernán Cortés, serait revenu en Espagne, « *torturado por sus demonios* » et « *con el seso seco y la voluntad coja* »³, raison pour laquelle, quelques années après son retour, à l'âge de quarante-cinq ou quarante-six ans, il décida, contre l'avis de sa nièce et de ses amis, le curé et le barbier du village d'Almagro, d'enfourcher son fidèle destrier, appelé Bramante, pour reprendre le chemin des Indes et réparer les injustices autrefois commises. Ainsi que l'explique un peu plus loin Volpi, « *don Torrijos debió padecer lo que muchos siglos más tarde se conocería como síndrome de guerra* »⁴:

*En su delirio, Torrijos confunde la Mancha con América sin darse cuenta de que han pasado casi dos décadas después que abandonó aquellos páramos. Horrorizado por una culpa innombrable [...], el antiguo conquistador se empeña en recomponer los desmanes que causó en aquellas tierras*⁵.

Volpi en arrive à la conclusion que, malgré les différences entre les récits de Cervantès et de Miquel de Cervera, il est fort possible que Cervantès se soit inspiré du Torrijos de Almagro de Cide Hamete Benengeli pour écrire son Don Quijote, ce qui n'enlève rien au génie du *Manco de Lepanto*, mais bouleverse quand même du tout au tout la perception que nous avons eue de cette œuvre durant quatre siècles.

Les mécanismes du trompe-l'œil

Telle est l'histoire que Volpi s'évertue et s'amuse à présenter comme la plus véridique qui soit, de façon à bernier un lecteur trop crédule, mais surtout dans le but de proposer, par l'exemple, une lecture borgésienne du *Don Quijote*.

L'article exhibe sa facture borgésienne. On reconnaît, le procédé de « *El acercamiento a Almotásim* » ou de « *Pierre Ménard, autor del Quijote* », consistant à faire que le récit soit lui-même un essai critique. Pour approfondir ces parallèles borgésiens, on voit que Volpi reprend la structure « inquisitoriale », si caractéristique de nombreux contes et essais de l'auteur argentin. Selon Ronald Christ, l'amateur de récits policiers qu'est Borges a également fait de l'essayiste « un détective érudit »⁶. Christ montre comment les essais de Borges et, notamment, « *El acercamiento a Almotásim* », se conforment, dans leur structure, au modèle « *inquisitorial* »

2 Jorge Volpi, « Conjeturas sobre Cide Hamete », dans *Mentiras contagiosas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, p. 109.

3 *Ibid.*, p. 108.

4 *Ibid.*, p. 113.

5 *Ibid.*, p. 109.

6 Ronald Christ, *The Narrow Act : Borge's Art of Allusion*, 1969, cité dans Claire de Obaldia, *L'esprit de l'essai, de Montaigne à Borges*, Paris, Seuil, 1995, p. 363.

ou « interrogateur »⁷. Dans « *Conjetura sobre Cid Hamete* », que nous désignerons désormais en abrégé comme « *Conjetura* », Volpi suit le même schéma : l'enquête se confond avec celle des trois universitaires à la recherche de Cide Hamete, comme l'indique le titre d'un des paragraphes du texte, « *En busca de Cid Hamete* »⁸.

Mais plus intéressant encore, Volpi se plaît donc, à l'instar de Borges, à plonger son lecteur dans le doute quant à la véracité de l'histoire rapportée ; autrement dit, il se fait « *hacedor* » au sens plein du terme, autant créateur qu'illusionniste, cherchant à confondre réalité et fiction. Dans *Libro de Prefacios*, Borges écrivit que « *El acercamiento a Almotásim* », premier texte où il combina de la sorte essai et fiction, était « à la fois un canular et un pseudo-essai »⁹. Dans le même texte, il se félicitait de ce que la supercherie avait fonctionné puisqu'un de ses amis « commanda même un de ses ouvrages à Londres »¹⁰. Volpi est également un auteur facétieux, pour ne pas dire manipulateur qui, dans d'autres œuvres, comme le roman *El fin de la locura*¹¹, prend un malin plaisir à duper son lecteur, lui tendant des pièges pour qu'il confonde réalité et fiction.

Une des manœuvres de l'auteur est celle, très borgésienne, du mélange des références réelles et imaginaires. Dans « *Conjetura* », Volpi, pastichant comme Borges le style « docte » des scientifiques, fait preuve d'une grande érudition et d'une rigueur irréprochable quant aux citations de ses sources dans les notes en bas de pages, où se côtoient les grands critiques cervantins, tels que Martín de Riquer, et les pseudo-articles des trois chercheurs imaginaires.

À cela s'ajoute, comme dans le *Quichotte*, une insistance marquée de la part du narrateur sur la véracité de ses propos. À de multiples reprises, Volpi martèle la même idée : bien que cela puisse paraître invraisemblable (« *Sé que estas afirmaciones pueden sonar descabelladas* »¹²; « *por descabellado que suene* »¹³; « *pese a lo enrevesado que pueda parecer esta construcción* »¹⁴), il s'agit d'une histoire vraie. Se mettant à la place du lecteur et comprenant son désarroi, il avoue qu'il n'est lui-même pas étranger à ce sentiment et qu'il est prêt à revenir sur ses écrits si on vient lui apporter la preuve que ce sont des mensonges :

*En cualquier caso, como escribió Martín de Riquer en un célebre artículo sobre Cervantès, Pasa-
monte y Avellaneda, yo también me declaro dispuesto a retirar estas hipótesis a la primera objeción*

7 *Ibid.*

8 Jorge Volpi, *op.cit.*, p. 102.

9 Cité par Jean-Yves Pouilloux, *Fictions, de Jorge Luis Borges*, Paris, Gallimard, 1992, p. 55.

10 *Ibid.*

11 Dans *El fin de la locura*, Volpi invente le personnage d'Aníbal Quevedo, une figure de proue de l'intelligentsia mexicaine dont il aurait édité dans ce livre les notes et extraits de ses cahiers et publications. Les notes en bas de pages et une bibliographie à la fin du livre mêlent, là aussi, références réelles et imaginaires. L'auteur nous a également raconté que lors d'une présentation de ce roman au Mexique, il a continué à jouer avec son public en parlant de cet Aníbal Quevedo comme s'il avait réellement existé. Le subterfuge a là aussi fonctionné puisque à la fin de la présentation, certains lecteurs lui ont demandé où ils pouvaient se procurer les œuvres de cette sommité de l'intelligentsia mexicaine dont ils n'avaient jamais entendu parler auparavant.

12 Jorge Volpi, *op.cit.*, p. 95.

13 *Ibid.*, p. 105.

14 *Ibid.*, p. 115.

« a fin de no quedar inscrito en la larga lista de fantasiosos que llena uno de los capítulos más enigmáticos de nuestra historia literaria »¹⁵.

Une autre de ses tactiques consiste à ajouter, à la manière de Borges, une profusion de détails, certains anecdotiques, tangentiels au noyau de la diégèse (comme ceux sur le style et les commentaires désobligeants de Miquel Cervera sur la vie de Torrijos), pour accroître, comme dans les récits réalistes, « l'effet de réel » dont parlait Barthes. Dans le même sens, les quelques dissemblances constatées entre le *Quichotte* et le récit de Cervera, comme l'absence de Sancho Panza et de Dulcinée chez le second, sont autant d'impuretés qui rendent la fable de Volpi plus imparfaite et donc plus vraisemblable.

Toutes ces ruses sont autant de preuves de sa volonté de jouer avec le lecteur, mais il s'agit là d'un jeu de complicité et de connivence avec un lecteur averti, car en même temps qu'il le trompe, Volpi détrompe son lecteur.

Volpi adresse ainsi certains clins d'œil à ces lecteurs, parmi lesquels les jeux onomastiques qu'il glisse dans le récit. Derrière Pedro Palacio, Elías Urrutia et Nash Patridge se cachent, à peine déguisés, les noms des membres du groupe du *Crack* dont Volpi a fait partie, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz et Ignacio, alias Nacho, Padilla¹⁶. De même, le nom de Miquel de Cervera, supposé commentateur du Torrijos de Cide Hamete, ne rappelle-t-il pas celui de Miguel de Cervantès ? N'est-ce pas une manière de souligner, en les creusant un peu plus, les jeux de mise en abîme à l'œuvre dans cet article ? En effet, dans ce récit fictif, Miquel de Cervera commente, comme Miguel de Cervantès, la biographie rédigée par Cide Hamete et, de surcroît, la critique de façon tout aussi sévère que Cervantès¹⁷.

Par-delà tous ces clins d'œil, le plus évident est encore la claire ascendance borgésienne du récit. C'est la façon de Volpi de prévenir le lecteur qu'il a à faire à un hommage, à une lecture de Cervantès à travers Borges.

***Don Quichotte* et l'Amérique**

« *Conjetura* » est conçu comme un trompe-l'œil, comme nous venons de le voir, c'est donc une fiction, au sens d'invention et d'illusion mais également, et il ne faut pas l'oublier, un essai : ce texte se présente sous la forme d'une enquête sur les origines réelles du *Quichotte*, tout en permettant à l'auteur de mener une réflexion sur les rapports entre *Don Quichotte* et l'Amérique.

15 *Ibid.*, p. 95.

16 Ce jeu onomastique est renforcé par de nombreux clins d'œil biographiques concernant ces trois auteurs : Pedro Palacio travaille à Puebla, ville natale de Palou, et travaille dans la bibliothèque Palafoxiana, que Palou a participé à restaurer ; Eloy Urroz a été professeur à l'université de Madison, comme Elías Urrutia et enfin, de même que Patridge, Padilla a enseigné à l'Université d'Edimbourg.

17 Volpi rappelle les attaques de Cervantès concernant l'origine mauresque de l'auteur du manuscrit qu'il a trouvé, et le peu de fiabilité que l'on peut accorder, par conséquent, aux propos de ces gens-là, bien connus pour être des menteurs. De même, Cervera ne cesse de critiquer le récit de Fray Jacobo de los Ángeles quant au peu de foi chrétienne dont il fait preuve, au vu des remords, incompréhensibles et déplacés selon Cervera, qu'éprouve don Torrijos vis-à-vis des exactions commises dans le Nouveau Monde au nom de la chrétienté. Cette déviance religieuse laisse également planer le doute quant aux origines troubles de Fray de los Ángeles, alias Cid Hamete, qui sera finalement châtié par la Sainte Inquisition.

Volpi commence son article, comme nous l'avons souligné, en s'excusant de s'écarter du projet originel qu'il avait à traiter, à savoir « *la suerte de don Quijote en tierras americanas* »¹⁸, mais, contrairement à ce qu'il dit, son article ne parle pas d'autre chose : la fable de don Torrijos n'est qu'une manière de prouver, par l'exemple, la continuité du mythe quichottesque dans la littérature latino-américaine. Comme pour corroborer les théories de Fuentes sur les liens inextricables entre le Quichotte et le territoire de la Manche, dont fait partie le continent latino-américain, Volpi invente à l'ingénieux hidalgo un passé latino-américain en la personne de ce don Torrijos que « *la fatal América* »¹⁹ a rendu fou.

De plus, par l'exemple même de cet essai-fictionnel, Volpi montre comment les écrivains latino-américains du ^{xx}^e siècle continuent d'être sous la coupe de l'œuvre cervantine. Avant d'en venir aux découvertes des trois chercheurs fictifs, il dresse un récapitulatif des jeux de réalité-fiction au sein de la complexe structure du Quichotte, palimpseste de voix narratives, dont les personnages sont leurs propres lecteurs. Volpi rappelle la fascination des grands penseurs du ^{xx}^e (Foucault, Bakhtine, Derrida, Gadamer ou Lacan) pour cette œuvre érigée en étendard de la postmodernité littéraire en vertu de ses multiples jeux entre réalité et fiction. Ce faisant, *via* l'histoire de don Torrijos, il ajoute, dans le plus pur esprit quichottesque, une strate supplémentaire aux jeux narratifs cervantins en laissant supposer que les personnages que Cervantès s'évertue à faire accéder à la réalité, sont en fait, comme le dit Cervantès, réels. Cette articulation narrative ajoutée par Volpi est la meilleure illustration possible de la pérennité du magnétisme exercé par le Quichotte sur l'Amérique Latine. Cette influence remonte aux temps de l'empire colonial et s'est prolongée jusqu'au ^{xx}^e siècle grâce aux lectures novatrices de Fuentes et de Borges, auteurs que Volpi prend soin de mentionner dès le début de cet article.

On perçoit bien dans « *Conjetura* » l'influence des interprétations cervantines de ces deux écrivains latino-américains, en particulier celle de Borges. La conclusion de Volpi résume avec subtilité ce jeu d'influences :

*Por ello quizás debemos quedarnos con esta última conclusión : don Quijote no podría existir sin América, y América no podría existir sin don Quijote*²⁰.

Cette double équation est susceptible d'être elle-même interprétée de deux façons différentes : l'une en fonction de l'histoire d'Antonio Torreja, l'autre en fonction de l'Histoire de l'Amérique latine et de sa littérature. D'une part, l'Amérique n'existerait pas sans don Quijote, à savoir le conquistador du nom d'Antonio Torreja, qui a « inventé », au sens de découvrir et de créer, l'Amérique ; vice versa, don Quijote, alias Don Torrijos, n'existerait pas sans « *la fatal América* » qui a rendu fou Antonio Torreja. D'autre part, l'Amérique n'existerait pas sans Don Quijote, dont elle a hérité, selon les mots de Carlos Fuentes, « *la voz que nos une a todos los hispanoparlantes* »²¹, et inversement, depuis Borges et Pierre Ménard, il ne subsiste plus de doutes quant à la lourde dette du Quichotte envers l'Amérique, sans qui il n'existerait pas comme tel aujourd'hui.

18 Voir Jorge Volpi, *op.cit.*, p. 93.

19 *Ibid.*, p. 108.

20 *Ibid.*, p. 117.

21 « *Cervantes nos dio una voz, es la voz que nos une a todos los hispanoparlantes. Pero Cervantes también nos dio una imaginación. Una imaginación del mundo en la que se reconocen autores y lectores de todos los países y de todas las lenguas.* », Blas García Marín, « Discurso de Carlos Fuentes », *El País*, dernière mise à jour : 16 octobre 2008, disponible sur : <http://lacomunidad.elpais.com/blasgarcia-marin/2008/10/16/discurso-carlos-fuentes-escriitor- agradece-premio> (consulté le 17 septembre 2012).

Cervantès, Ménard, Borges et Volpi

On se souvient de cet auteur français, Pierre Ménard, et des chapitres du *Quichotte* qu'il est parvenu à réécrire mot pour mot en offrant une version mille fois supérieure à celle de Cervantès, bien que totalement identique. Les raisons évoquées par Borges pour motiver ses appréciations laudatives du texte de Ménard tiennent au fait que ce dernier, comme tout auteur, est avant tout un lecteur et qu'il a su révolutionner l'art rudimentaire de la lecture par sa technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées :

Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro Le jardin du Centaure de madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la Imitación de Cristo ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales²²?

Dans sa magnifique étude sur Borges, Gérard Genette explique ces conceptions « fantastiques » de la littérature par la croyance profonde de l'auteur argentin en la supériorité de la lecture sur l'écriture :

[Borges] veut exalter le rôle du lecteur et illustrer cette idée exprimée avant lui par Valéry, que l'auteur d'une œuvre ne détient ni n'exerce sur elle aucun privilège, qu'elle appartient dès sa naissance au domaine public, et qu'elle ne vit dès lors que de ses relations innombrables avec les autres œuvres dans l'espace sans frontière de la lecture²³.

Ainsi que l'écrit Borges :

Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuese otorgado leer cualquier página actual – ésta, por ejemplo – como la leerán en el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura en el año dos mil²⁴.

Genette poursuit dans le même article :

Le temps littéraire est réversible, parce qu'à chaque moment la totalité de l'espace littéraire est offerte à notre esprit. Dans cet instant, Cervantès et Kafka sont tous deux nos contemporains et contemporains l'un de l'autre, et à ce titre, l'influence de Kafka sur Cervantès n'est pas moindre que l'influence de Cervantès sur Kafka²⁵.

Grâce à ce temps réversible de la lecture, on peut dire, à la lecture de l'article de Volpi, que don Quichotte n'existerait pas sans l'Amérique puisque Borges a influencé Cervantès (sous-entendu, notre lecture de Cervantès). De même que la version du Quichotte de Ménard, riche des multiples interprétations qui se sont succédé entre le XIII^e et le XIX^e siècle, est infiniment supérieure à celle de Cervantès, la version, ou lecture, de Borges, est infiniment supérieure à celle de Ménard. Comme Borges ou Fuentes, Jorge Volpi, à son tour, a influencé Cervantès, mais dans son cas, on peut prendre cette affirmation au pied de la lettre et appliquer le plus prosaïquement possible la technique de l'anachronisme délibéré car Volpi a bel et bien trouvé un précurseur du Quichotte en la personne de son don Torrijos. Volpi, comme Borges dans

22 Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1972, p. 59.

23 Gérard Genette, « La littérature selon Borges », dans : Dominique de Roux et Jean de Milleret (coord.), *Jorge Luis Borges*, Paris, Cahiers de L'Herne, 1964, p. 326.

24 Jorge Luis Borges, « Nota sobre (hacia) Bernard Shaw », *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 218.

25 Gérard Genette, *op.cit.*, p. 326.

son Ménard, met face-à-face une série de paragraphes tirés du *Quichotte* et de *Vida y trabajos de don Torrijos* (dont le discours sur les armes et les lettres que fait figurer Borges) afin de faire apparaître les ressemblances entre les deux œuvres et de prouver que Cervantès s'est inspiré de Cide Hamete. Par là même, Volpi, fidèle à la version de Cervantès, fait de Cide Hamete le précurseur de Cervantès (confirmant l'affirmation borgésienne selon laquelle « *cada escritor crea a sus precursores* »²⁶) ; en tant qu'inventeur de don Torrijos, Volpi se fait également précurseur de Cide Hamete et de Cervantès. On peut donc conclure, pour paraphraser Volpi, que s'il est sûr que ni Borges, ni Fuentes, ni Volpi lui-même n'existeraient sans Cervantès, Cervantès non plus n'existerait pas sans ses trois précurseurs latino-américains.

Par ces jeux de trompe-l'œil sur la véritable existence de Cide Hamete, Volpi entame un jeu de connivences avec son lecteur. En insérant un certain nombre d'indices, comme le ton clairement borgésien qu'il adopte, l'auteur mexicain guide son lecteur vers une réflexion sur l'apport de Borges, et de toute la théorie de la lecture, à l'interprétation de l'œuvre de Cervantès. Finalement, on peut dire que ce conte est, d'une certaine manière, un hommage au lecteur, au plus célèbre d'entre eux, don Quichotte, qui à force de lire des romans de chevalerie a fini par prendre des moulins à vents pour des géants et a érigé ainsi le lecteur en fervent adepte des jeux de trompe-l'œil.

26 Jorge Luis Borges, « Nota sobre (hacia) Bernard Shaw », *op.cit.*, p. 148.

BIBLIOGRAPHIE

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1972, 208 p. Worldcat : 800878551.

BORGES, Jorge Luis, « Nota sobre (hacia) Bernard Shaw », *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, 263 p. Worldcat : 800877263.

GARCÍA MARÍN, Blas, « Discurso de Carlos Fuentes », *El País*, dernière mise à jour : 16 octobre 2008, disponible sur : <http://lacomunidad.elpais.com/blas-garcia-marin/2008/10/16/discurso-carlos-fuentes-escritoragradece-premio> (consulté le 17 septembre 2012).

GENETTE, Gérard, « La littérature selon Borges », dans Dominique de Roux et Jean de Milleret (coord.), *Jorge Luis Borges*, Paris, Cahiers de L'Herne, 1964, 516 p.

OBALDIA, Claire, *L'esprit de l'essai, de Montaigne à Borges*, Paris, Seuil, 1995, 438 p. ISBN : 2-02-050716-1.

POUILLOUX, Jean-Yves, *Fictions, de Jorge Luis Borges*, Paris, Gallimard, 1992, 216 p. ISBN : 2-07-038495-0.

VOLPI, Jorge, « Don Quijote en América », dans Matías Barchino (coord.), *Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 27-40.

VOLPI, Jorge, « Conjetura sobre Cide Hamete », *Mentiras contagiosas*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, 251 p. ISBN : 978-84-8393-007-6.

Des métaphores ortéguiennes de Ramón Gómez de la Serna aux peintures hyperréalistes de Gerardo Pita

De las metáforas orteguianas a las pinturas hiperrealistas de Gerardo Pita

Denis VIGNERON

Université d'Artois

Laboratoire Textes et Cultures (EA 4028)

Cet article propose la rencontre de l'écrivain Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) et du peintre hyperréaliste madrilène Gerardo Pita (né en 1950). Par des procédés littéraires et plastiques qui n'ont en apparence rien en commun, ces deux artistes poussent le réalisme à l'extrême. Ils s'inscrivent dans un questionnement de la mimésis, fondement de la réflexion sur le trompe-l'œil. Leur regard sur les choses du quotidien s'inscrit dans une quête d'essence : une quête de réalité qui va bien au-delà du visible et qui s'ouvre sur d'autres réalités où les objets s'animent et deviennent autonomes.

Mots clés : trompe-l'œil, hyperréalisme, représentation, mimésis, Gómez de La Serna, Ortega y Gasset, Gerardo Pita

Domaine : Littérature, Peinture, xx^e siècle, xxi^e siècle, Espagne

Este artículo propone el encuentro del escritor Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) con el pintor hiperrealista madrileño Gerardo Pita (nacido en 1950). Mediante procedimientos literarios y plásticos diferentes, estos dos artistas extreman el realismo. Su trabajo participa de un cuestionamiento de la mimesis, base de la reflexión sobre el trampantojo. Su mirada sobre los objetos de la cotidianeidad se inscribe en una búsqueda de esencia : una búsqueda de realidad que va más allá de lo visible y que se abre a otras realidades donde los objetos se animan y se vuelven autónomos.

Palabras claves : trampantojo, hiperrealismo, representación, mimesis, Gómez de La Serna, Ortega y Gasset, Gerardo Pita

Sans craindre les rapprochements anachroniques qui, selon Daniel Arasse, donnent aux interprétations leur efficacité et permettent « d'ouvrir de nouvelles questions, de nous faire mieux regarder le tableau, et pour beaucoup, de nous le faire voir »¹, j'ai choisi de mettre en relation deux artistes madrilènes que rien *a priori* ne rapproche : l'écrivain Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) et le peintre contemporain Gerardo Pita, né en 1950. Appartenant à des époques et à des systèmes sémantiques différents qui éclairent leur problématique esthétique, ces deux artistes ne semblent avoir en commun que leur origine madrilène qui est loin, évidemment, de constituer un critère valable pour établir une filiation d'artistes. Rien en effet ne laisse supposer chez Gerardo Pita l'empreinte de l'écrivain Ramón Gómez de la Serna, catalyseur en son temps des avant-gardes madrilènes, telle qu'il a pu la laisser chez des artistes postérieurs comme le peintre mexicain Alberto Gironella, le peintre espagnol Antonio Saura ou le photographe Chema Madoz. Et pourtant, dans une réflexion sur le trompe-l'œil dans le monde hispanique, les œuvres de Ramón Gómez de la Serna et de Gerardo Pita se font écho, même si, à première vue, le lien n'est pas aussi clair qu'avec Alberto Gironella qui, par une série de *Trampantojos*, répond aux *Trampantojos* de Ramón. C'est dans un rapport plus ténu, autour de la notion même de trompe-l'œil et de sa finalité, qu'il faut chercher les similitudes entre Ramón et Pita. L'objet de cet article sera donc de montrer quel lien pertinent existe entre les créations des deux artistes qui participent de procédés esthétiques et sémiotiques différents – verbal ou iconique –, et de réfléchir à la manière dont chez eux le trompe-l'œil, grâce aux artifices qui le composent, renouvelle sans cesse la question de la relation entre représentation et réalité. Les éléments constitutifs de leurs trompe-l'œil respectifs, ainsi que les inquiétudes esthétiques qui motivent leur processus de création ou qu'ils suscitent dans le processus de réception, permettront également de les rapprocher, dans une perspective diachronique de l'histoire de l'art en général et de la modernité au vingtième siècle en particulier.

Mais avant même d'analyser certaines caractéristiques des trompe-l'œil de Ramón et de Pita, il semble intéressant de faire référence à l'œuvre de Georges Perec qui, dans un ouvrage sur les photographies de Cuchi White, a expliqué sa fascination pour cette forme artistique. Le titre même de ce livre, *L'œil ébloui*, est révélateur des tensions que le trompe-l'œil impose au regard, mené par ce qu'il a de spécieux et de séduisant à la fois, aux limites de l'éblouissement et de l'aveuglement. Georges Perec donne du trompe-l'œil la définition suivante :

La définition d'un trompe-l'œil est apparemment simple : c'est une façon de peindre quelque chose de manière que cette chose ait l'air non peinte, mais vraie ; ou, si l'on préfère, c'est une peinture qui s'efforce d'imiter à s'y méprendre le réel².

L'adverbe *apparemment* signale aussitôt la complexité de la définition du trompe-l'œil. Néanmoins, il apparaît très clairement que cette définition renvoie aussitôt vers les origines de la réflexion sur la représentation, c'est-à-dire vers le concept de la mimésis mis en œuvre dans la représentation esthétique du réel qui constitue, dans son acceptation ou sa réfutation, le fondement de la création artistique. La réflexion de Georges Perec est en adéquation avec les interrogations que soulève le précepte horacien *Ut pictura poesis* (*il en est de la peinture comme de la poésie*) sur la finalité d'imitation de la poésie et de la peinture :

1 Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Éditions Denoël, 2000, p. 182.

2 Georges Perec, Cuchi White, *L'œil ébloui*, Paris, Éditions du Chêne, 1981, p. 12.

La peinture, on peut supposer que l'on sait ce que c'est : des pigments d'origines diverses, mélangés à des liants particuliers, et disposés sur des supports variés en couches plus ou moins minces. Mais le réel ? Où commence-t-il ? Où finit-il ? Et comment pourra-t-on jamais vérifier la véracité du message transmis à nos centres visuels ? Ne voyons-nous pas de nos yeux les rails des chemins de fer se rencontrer bien avant l'infini ?³

Certes, « il était donc tentant de penser que l'imitation était l'essence de l'art »⁴, comme l'écrit George Dickie dans un chapitre d'*Esthétique et Poétique*, mais la notion même de trompe-l'œil, et en particulier au vingtième siècle marqué par la rupture avec la mimésis, soulève une ambiguïté qui semble sans réponse, puisqu'au projet de peindre à s'y méprendre le réel répond une volonté de tromper : c'est-à-dire de nous faire douter de la réalité du réel représenté. La langue espagnole apporte un enrichissement à cette notion puisqu'elle conserve dans un registre soutenu le terme français – comme dans plusieurs autres langues comme l'allemand et l'anglais –, construit sur l'idée de tromperie et, dans un registre plus usuel, celui de *trampantojo*, construit sur l'idée du piège, piège tendu à notre perception. Ainsi, comme l'écrit Georges Perec, le trompe-l'œil nous installe véritablement dans « le leurre, c'est-à-dire dans l'illusion, le faux-semblant, l'artifice »⁵.

Cette *pratique mystificatrice*⁶ du trompe-l'œil rappelle les grains de raisins si bien peints par le peintre de l'Antiquité Zeuxis que les oiseaux se cassaient le bec en voulant les picorer. Parangon d'une *transparence mimétique*⁷ totale, cette peinture menée à la perfection de l'imitation ne cesse de nous interroger, comme le fait tout trompe-l'œil, sur notre besoin intrinsèque d'appréhender le réel au risque de nous laisser berner et de nous *convaincre de la perfection de ces simulacres*⁸. En cela, le trompe-l'œil est un art de la manipulation, qui nous fait, l'espace d'une illusion, douter de nos sens. Mais en nous manipulant, l'art du trompe-l'œil est-il pour autant un art du mensonge, puisqu'il ne fonctionne qu'au moment où nous acceptons, avec consentement et plaisir, la tromperie ? Dans le lien étroit qu'il entretient avec la mimésis, ne correspond-il pas plutôt à ce précepte aristotélicien d'« une représentation [qui] cherche à produire non une exactitude absolue mais une vérité possible du réel »⁹ ?

Ainsi, autour d'une même préoccupation de la représentation de la réalité – en cela le trompe-l'œil ne peut pas être abstrait –, les œuvres de Ramón Gómez de la Serna, réunies dans le volume *Trampantojos*, et les peintures hyperréalistes de Gerardo Pita se rejoignent là où l'objet, extrait de ses usages quotidiens, s'incarne en matière esthétique. Cette préoccupation pour les objets du quotidien et autres choses anodines ou curieuses est bien là l'héritage d'une passion commune pour cet exercice de chine qui se rejoue chaque dimanche au marché aux puces du Rastro de Madrid. La passion de Ramón pour les objets incongrus dont il aimait s'entourer est connue et il leur a souvent réservé dans ses livres un véritable intérêt esthétique. Ses visites dominicales au Rastro de Madrid sont pour lui l'occasion de communier avec les objets délaissés qui continuent de porter en eux l'identité d'un lieu, d'une société ou d'une culture. Son livre *El Rastro*, publié en 1914, est très révélateur de l'importance qu'il accorde aux objets dans la constitution et la

3 *Ibid.*, p. 13.

4 George Dickie, « Définir l'art », dans : Gérard Genette, *Esthétique et Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 10.

5 Georges Perec, Cuchi White, *L'œil ébloui*, *op. cit.*, p. 9.

6 *Ibid.*

7 Alexandre Gefen, *La mimésis*, Paris, Flammarion, 2002, p. 42.

8 Georges Perec, Cuchi White, *L'œil ébloui*, *op. cit.*, p. 9.

9 Alexandre Gefen, *La mimésis*, *op. cit.*, p. 41.

reconstitution de la réalité qui donne corps à l'existence. Avec l'humour qui le caractérise et la fraîcheur d'un style qui semble revêtir d'innocence les pensées les plus profondes, il raconte son errance à travers ce marché aux puces et, au hasard des rencontres qu'il fait avec tel ou tel objet, il révèle non l'objet mais l'essence d'un procédé vital qui l'anime. Lisons par exemple ce qu'il dit des fils à plomb :

Me es necesario ir por allí para saturarme de mayor realidad y conseguir el mejor de los aplomos, sobre todo al pasar por ese puesto en que se venden las plomadas ideales, las plomadas que sirvieron para dar firme y perenne asiento a los caserones más eternos de Madrid, las plomadas que conocen el clima y cuentan ya con los engaños castizos de la fuerza de la gravedad¹⁰.

Quoi de plus anodin que l'évocation d'un fil à plomb pour évoquer l'appartenance au monde qu'on aime, en louant sa stabilité et sa pérennité ? C'est ce que fait Ramón en insistant sur ce besoin de réalité qui est pour lui expression de l'identité transmise à travers les objets. On pense alors aux mots d'Andrés Trapiello qui explique, dans l'introduction à la réédition du livre, qu'on ne va pas au Rastro pour y chercher des objets mais pour les reconnaître et se reconnaître¹¹. Cette quête d'un ordre existentiel s'ancre dans un désir de traduire esthétiquement un univers dans lequel des repères authentiques contribuent à la construction d'un monde irréel puisque recomposé. On est bien là dans une des problématiques littéraires du trompe-l'œil qui repose dans la reconstruction non seulement du possible mais aussi du plausible et dont Ramón Gómez de la Serna nous donne la définition suivante :

Sobre todo lo que se ve está lo que es posible que esté, lo que es posible que pueda estar y lo que es posible que haya estado. No es la fantasía la que hace ver lo posible, sino una rara seguridad que cuenta con la realidad más estricta¹².

Cette définition, qui convoque un positionnement particulier dans la manière de regarder les choses, est complètement applicable à celle du trompe-l'œil et renvoie aussi à la puissance thaumaturgique de création du monde dont est dotée la métaphore. En effet, le trompe-l'œil littéraire ne peut être que poétique et n'avoir ainsi recours qu'à la métaphore. C'est ce qu'explique José Ortega y Gasset dans son essai *La déshumanisation de l'art* lorsque, pour commenter l'effervescence esthétique des années vingt et les caractéristiques du nouvel art, il écrit que :

[l]a métaphore est probablement la puissance la plus fertile que possède l'homme. Son efficence arrive à toucher les confins de la thaumaturgie et ressemble à un travail de création que Dieu oublia à l'intérieur de l'une de ses créatures à l'époque où il lui donna forme, comme le chirurgien distrait laisse un instrument dans le ventre du patient. Toutes les autres puissances nous maintiennent ancrés dans le réel, dans ce qui est déjà. Nous pouvons tout au plus additionner ou soustraire les choses entre elles. Seule la métaphore rend l'évasion possible et crée entre les choses réelles des récifs imaginaires, floraison d'îles en apesanteur¹³.

Cette citation fait écho à un autre passage de *La déshumanisation de l'art* où le philosophe explique que « le poète accroît le monde, ajoutant au réel, qui existe déjà par lui-même, un

10 Ramón Gómez de la Serna, *El Rastro* (1914), Madrid, Asociación de Libreros de Lance, 2002, p. 134

11 Andrés Trapiello, « Presentación. La doble invención », Ramón Gómez de la Serna, *El Rastro*, op. cit., p. 10 : « [...] en el Rastro no se busca, sino que se reconoce. Como hizo Ramón en él y en este libro : reconocer y reconocerse ».

12 Ramón Gómez de la Serna, *El Rastro*, op. cit., p. 127-128.

13 José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1925), traduction française *La déshumanisation de l'art*, de Adeline Struvey et Bénédicte Vauthier, Paris, Éditions Allia, 2011, p. 49-50. Je m'appuierai sur cette nouvelle traduction pour citer le texte de José Ortega y Gasset.

continent irréel »¹⁴. Considéré comme l'autorité intellectuelle des avant-gardes madrilènes au premier quart du vingtième siècle, José Ortega y Gasset exerce sur les artistes de sa génération une influence non négligeable, souvent à l'unisson de l'œuvre de Ramón Gómez de la Serna qui développe lui aussi, à sa manière, son concept de la métaphore sous une sorte d'aphorisme où se mêlent métaphore, poésie et humour et qu'il nomme *greguería*. C'est dans son *Essai sur les papillons (Ensayo sobre las mariposas)* qu'il nous donne sa définition de ce petit condensé de pensée, qui parfois rappelle l'haïku, qu'est la *greguería* :

*La mariposa es lo poético de la naturaleza que me corresponde, porque mis greguerías son como mariposas o pueden venir escritas en las alas de las mariposas, siendo quizás así como llegan a mi cerebro*¹⁵.

Les *Tramantojos* de Ramón Gómez de la Serna suivent la forme de la *greguería* et se présentent comme des divagations littéraires surgies de pensées spontanées au fil des rencontres avec les éléments, en apparence anodins, de la vie quotidienne. Cela peut paraître surprenant, chez un artiste qui, au moment de l'avant-garde madrilène, s'est fait le chantre de la modernité en affirmant que le but de l'art n'est pas *d'imiter, mais de créer*¹⁶, d'attacher autant d'importance à l'objet. Or, chez Ramón Gómez de la Serna, l'objet est véritablement pensé comme matière esthétique dans un jeu de relation qui prend en compte sa réception. Les pages qu'il consacre au cubisme dans *Ismos*, livre qui propose une synthèse des arts au début du vingtième siècle, expliquent avec précision comment un art moderne comme le cubisme s'affronte à la question de la tridimensionnalité qui, selon les lois de la physique, n'existe pas en peinture. Ainsi, lorsqu'il dit que le peintre ne veut pas tromper par l'imitation des trois dimensions, il donne en filigrane une définition du trompe-l'œil : c'est l'illusion de la tridimensionnalité qui fait le trompe-l'œil, et c'est donc la peinture qui crée les conditions du leurre.

La dimension poétique que Ramón accorde aux objets est la caractéristique de sa modernité en rupture avec la mimésis. En effet, ce qui semble un repli dans un conventionnalisme de la représentation de l'objet répond en réalité à une volonté très forte de le considérer au regard de préoccupations esthétiques nouvelles qui sont autant de manières de lui donner, par l'usage de la métaphore, une autre corporéité. C'est ainsi qu'il faut comprendre chez Ramón la notion littéraire du *tramantojo*. Il ne s'agit pas véritablement d'un leurre, comme dans la peinture, mais d'un détournement. Le trompe-l'œil littéraire de Ramón détourne, en en respectant sa forme, l'usage, voire l'essence, de l'objet. C'est un écart poétique dans l'appréhension du réel qui ne crée pas la méprise. Ainsi, les trompe-l'œil de Ramón ne mentent jamais : ils ne sont que l'expression d'un regard subjectif, souvent plein d'humour et de tendresse, sur les choses. Ses observations poétiques, inspirées des événements ou des objets du quotidien, le rapprochent de José Ortega y Gasset qui, dans *La déshumanisation de l'art*, écrit : « Un même instinct de fuite et d'évasion du réel se satisfait de la métaphore dans le supraréalisme et dans ce qu'il convient d'appeler infra-réalisme »¹⁷. Cette notion d'*infra-réalisme* annonce celle créée par Perec d'*infra-ordinaire*, lorsqu'il pose la question suivante :

14 *Ibid.*, p. 47.

15 Ramón Gómez de la Serna, « Ensayo sobre las mariposas », *Ensayo sobre lo cursi. Suprarrealismo. Ensayo sobre las mariposas* (1934- 1931-1927), Madrid, Editorial Moreno-Ávila, 1988, p. 134.

16 « *el arte debe crear, no imitar.* ». Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931, rééd. fac-similé, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, p. 52.

17 José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 53

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?¹⁸

Qu'il s'agisse d'infra-réalisme chez Ortega, d'infra-ordinaire chez Perec, d'intra-ordinaire chez le poète Jacques Jouet lorsqu'il évoque chez le peintre Louis-Léopold Boilly ses « portraits par l'intraordinaire cherchant l'essentiel »¹⁹, ou qu'il s'agisse tout simplement des *trampantojos* de Ramón qui annoncent d'une certaine manière les jeux littéraires de l'Oulipo, il y a chez chacun de ces auteurs un désir de mener le réalisme à l'extrême et de saisir la vie dans ses moindres détails et surtout de s'intéresser au reste, comme le dit Perec, c'est-à-dire à tout ce que nous ne regardons plus, à force d'en être si proche. Peut-être est-ce étonnant de consacrer une œuvre littéraire, comme le fait Ramón, aux sandwiches, aux porte-manteaux, aux balances publiques, aux chapeaux de paille, aux vers solitaires, aux hommes à barbe mais sans moustache, aux bougies anniversaire, aux semelles des chaussures, aux parapluies, et à bien d'autres choses encore ? Mais il y a à l'origine de cet inventaire, loin d'être exhaustif, un regard sensible et poétique posé sur les objets d'une part, et sur les comportements ou les postures qui y sont afférents d'autre part. Peut-on parler de trompe-l'œil ? Il est évident que cela ne semble pas correspondre à la définition habituelle que nous connaissons. Comme il le dit en introduction à la première édition de 1947, Ramón a d'abord poursuivi son vœu de publier un livre qui porterait le titre de *Trampantojos* :

*Hace muchos años que estaba deseando publicar un libro bajo el título castizo de trampantojos, palabra divertida y disparatada pero castellanísima, en la que lo absurdo danza a su gusto...*²⁰

Pour lui, par conséquent, le mot *trampantojo*, dans ce qu'il contient de piège, correspond à un détournement par l'absurde, l'humour et l'extravagance des éléments du réel. Mais il ne s'agit pas chez lui de créer une illusion comme dans le cas de la peinture. Sa vision en trompe-l'œil est une vision déformée et déformante qui, en révélant un aspect poétique ou subjectif de l'objet, n'est pas pour autant dépourvue de sens. Voyons par exemple cette évocation des balances publiques :

*Las básculas públicas tienen algo de confesionarios públicos. Ahí están muy herméticas, guardadoras del secreto de muchas pesadas, aguardando al que confíe en ellas y quiera saber la dolorosa o risueña verdad de su peso. En seguida, con una discreción admirable, volverá la manecilla a señalar el cero, el fiel, el mediodía del aparato, el dedo en los labios, el punto en boca sobre el secreto de confesión*²¹.

Cette description des balances publiques est évidemment complètement subjective, mais elle renvoie avec beaucoup de poésie, non seulement à l'usage mais aussi aux effets de l'usage de cet objet. À la fois complètement réaliste et fantasmatique, la description de Ramón par ce qu'elle a d'extraordinairement visuel navigue entre l'hypotypose et la création d'un nouveau vraisemblable, ce que Roland Barthes appelle l'effet de réel, qui « procède de l'intention d'altérer la nature tripartite du signe pour faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression »²². C'est en cela que les *trampantojos*, en apparence fantaisistes, de Ramón Gómez de la Serna, sont de véritables trompe-l'œil, et cette opération de l'effet de réel et de la désintégration du signe en fait des œuvres résolument modernes.

18 Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 11.

19 Jacques Jouet, *Boilly en trompe-l'œil*, Ennetières-en-Weppes, Éditions inventit, 2011, p. 10.

20 Ramón Gómez de la Serna, *Trampantojos*, op. cit., p. 8.

21 *Ibid.*, p. 79.

22 Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, p. 89.

Chez Ramón, l'usage de la métaphore, à l'unisson donc des métaphores d'Ortega, qui semble d'abord une prise de distance ludique avec la réalité, s'inscrit dans une quête de sens : sens des choses, sens de notre lien aux choses, sens de nos vies matérielles et matérialistes. Nombreuses sont les descriptions d'objets qui d'ailleurs interrogent le sens profond d'une condition humaine assujettie à la matérialité. Prenons l'exemple de l'écrivain qui, par excès de confort, cesse d'écrire :

El escritor que pensaba escribir por partida doble con la más perfecta de las comodidades adquirió el sillón más cómodo del mundo, con purera, licorera, cenicero, mesa articulada, atril y otros mil adminículos y secretos.

El escritor se preparó para la gran velada en su comodísimo sillón ; pero comenzó a dormirse, y de aquella adquisición del sillón comodísimo procedió la ruina del trabajador, dedicado al asueto constante de la gran poltrona²³.

Par ces évocations d'objets, Ramón ne cesse par une voie détournée d'interroger notre humanité. C'est encore ce qu'il fait lorsqu'il décrit les façades des maisons, avec le linge aux fenêtres, les persiennes abîmées, les balcons, les marquises, etc. avec cet humour qui donne aux choses un fort impact visuel. A propos d'une maison, il écrit :

Más ruinosa de lo que es parece por esa calamidad de sus persianas, desgualdrajadas y pendonas. Es como cuando a una mujer se le sale la enagua : eso sólo le da un gran aspecto de sucia y cochambrosa²⁴.

Les trompe-l'œil du recueil *Trampantojos* sont très nombreux. En effet, la brièveté et la spontanéité de la forme littéraire de la *greguería* autorisent cette accumulation qui donne l'illusion d'une prise entière sur le réel. Je ne prendrai qu'un dernier exemple : celui du porte-manteau auquel quelques œuvres du peintre Gerardo Pita font écho. Pour Ramón, « *los percheros son, ante todo, un cuadro de interrogaciones* »²⁵. Ses porte-manteaux soulèvent un nombre incommensurable de problèmes. Par exemple, « *cuando el diablo visita a alguien, ¿deja sus cuernos y su rabo en el perchero ?* »²⁶. Tous ces mystères rendent le porte-manteau terriblement inquiétant : « *Los percheros son como los forillos de los pasillos ; telones de fondo inquietantes que adquieren una u otra personalidad, según lo que cuelgue de sus ganchos* »²⁷.

Nous retrouvons bien ici l'idée d'une autre corporéité, quoiqu'immatérielle, donnée à l'objet détourné de son usage premier. En effet, la manipulation exercée permet d'accéder à un niveau de réalité où les objets sont déréalisés dans leur usage commun au profit d'une valeur poétique et esthétique nouvelle, également porteuse du sens de l'objet et par conséquent de réalité. Cette intention est également très présente chez le peintre hyperréaliste Gerardo Pita dont les œuvres vont également dans le sens d'une exploration, et d'une révélation, de la valeur poétique des objets. Tout comme Ramón Gómez de la Serna, Gerardo Pita est particulièrement sensible aux objets de la vie quotidienne, à ce que Juan Luna, conservateur au musée du Prado, appelle la vie qui passe, dans l'ouvrage qu'il lui consacre²⁸.

23 Ramón Gómez de la Serna, *Trampantojos*, op. cit., p. 115.

24 *Ibid.*, p. 58.

25 *Ibid.*, p. 133.

26 *Ibid.*, p. 138.

27 *Ibid.*, p. 134.

28 Juan J. Luna, *Gerardo Pita*, Madrid, Corner Gráfico Editor, 2003, p. 49.

Les objets de la peinture de Gerardo Pita sont en partie – lorsque ce ne sont pas quelques pièces d'art précolombien –, des objets de l'infra-ordinaire : l'aspirateur, des ustensiles de cuisine, des cintres, un chevalet de peintre, une cage à oiseaux, des portraits, des fruits et des légumes dans la tradition des grands *bodegones* (natures mortes), des livres, des tapis, des portraits, des écheveaux de laine, des filets de pêche, des vêtements, des fleurs : tous ces objets qui créent l'histoire d'un être humain, en regard d'une tradition séculaire. C'est ce que dit Juan Luna :

*Un universo hecho de los aspectos del día a día, que sin excluir la belleza de los motivos más contrapuestos o vulgares atiende a las realidades que vinculan al ser humano al tiempo en el que vive*²⁹.

On a du mal à imaginer qu'un aspirateur puisse devenir œuvre d'art. Or l'aspirateur de Pita, dessiné au crayon, est véritablement incarné sur le papier. Sa présence au centre, l'ombre légèrement portée sur le sol, son hiératisme, les contrastes en tonalités de gris lui donnent non seulement la valeur d'un portrait mais contribuent également à donner à l'objet une noblesse et une solennité qui inspirent le respect et l'admiration. L'aspirateur impose une présence qui n'est plus celle de l'objet quotidien. Il est esthétique pure qui donne à l'objet une étonnante autonomie et fait disparaître l'utilisateur. Ici, le dessin crée les conditions de l'existence du sujet et nous appelle à réfléchir à la relation esthétique qui nous lie aux choses. Les vêtements suspendus au cintre ou accrochés sur le chevalet participent de cette même volonté d'esthétiser la vie et de rendre aux choses leur essence et leur valeur originelle. Tant Gerardo Pita que Ramón Gómez de la Serna partagent ce souhait de poétiser la vie, c'est-à-dire de porter sur les choses un regard poétique qui leur donne une autre dimension et renvoie à notre existence, car il s'agit véritablement d'une esthétique du vécu.

Sommes-nous dans le cas de la peinture hyperréaliste de Pita en présence de trompe-l'œil ? Ses peintures ou dessins d'objets quotidiens, ses portraits, sont, par leur sens du détail et leur perfection qui donnent l'illusion troublante de la photographie, une interrogation sur les limites de la mimésis. L'excès de réalité suscite autant le malaise que l'éblouissement du spectateur qui perd tout repère. On comprend pourquoi le peintre chilien Claudio Bravo chez qui Pita a travaillé dans les années 70 lui dit un jour : « *Dibujas más de lo que ves* »³⁰, formule qui résume assez bien le sens de la réalité que Pita apporte à ses œuvres.

Voir pour la première fois une peinture de Pita crée un trouble, car le spectateur ne perçoit pas spontanément la nature de l'œuvre tant le degré de perfection dans l'illusion est élevé : une photographie, une peinture, un trompe-l'œil ? S'approcher de la toile pour contrôler le grain du support, déceler un trait de pinceau, trouver l'indice d'un subterfuge se révèlent impossibles. Il s'agit d'un art magique, une magie que Juan Luna définit ainsi :

*Magia en la precisión, seguridad en la ejecución, imaginación en la tridimensionalidad, corrección en el empleo de los recursos que todo artista posee...*³¹

Il ne s'agit pas d'une magie de convenance pour justifier une appartenance à un groupe de peintres qui, depuis les années 50, constitue l'école réaliste espagnole et plus particulièrement le réalisme magique madrilène. C'est véritablement la magie du talent qui donne à l'objet une présence et fait disparaître le dessin ou la peinture. Le trompe-l'œil atteint un tel degré d'aboutissement qu'on ne peut constater que l'immatérialité de la peinture. La réalité d'un tableau de Pita n'est jamais

29 *Ibid.*, p. 53.

30 *Ibid.*, p. 16.

31 *Ibid.*, p. 146.

fausse : elle va seulement au-delà du visible. Sa condition d'œuvre hyperréaliste la fait s'effacer au profit non de l'objet représenté mais de la réalité créée.

On pense à nouveau à cette réflexion de Georges Perec dans *L'œil ébloui*, à propos de l'effet d'hyperréalité :

Un des premiers paradoxes des trompe-l'œil, qu'il s'agisse de peinture de chevalet ou de trompe-l'œil architecturaux, est qu'il n'existe pas – on pourrait presque dire par définition – de mauvais trompe-l'œil : un trompe-l'œil est ou n'est pas ; il l'est s'il fonctionne, c'est-à-dire s'il trompe l'œil, si celui qui le regarde ressent l'impression d'une apparente réalité spatiale, d'un univers à trois dimensions analogue à celui dans lequel il est habitué à vivre et à se déplacer, et éprouve, plus ou moins impérativement, le besoin de tendre la main pour s'assurer, par exemple, qu'aucune cage à oiseaux n'est suspendue au bout d'une cordelette rouge dans le vestibule de l'actuel bureau d'aide sociale d'Aix-en-Provence, bien qu'il voie très précisément cette cordelette négligemment accrochée à un clou planté dans une colonne de marbre, et l'ombre stricte qu'elle projette sur la courbure de cette colonne³².

L'analyse de Perec semble véritablement avoir été écrite pour la peinture de Gerardo Pita.

Il convient également de réfléchir aux conditions de création, mais aussi de réception, de l'œuvre. S'il est certain que le trompe-l'œil, et c'est le cas tant chez Ramón que chez Pita, donne à l'objet une importante présence poétique, c'est en partie dû au silence qui contribue à la création d'une atmosphère de mystère autour de l'œuvre et en elle. Chez Pita, dans chaque toile, s'incarnent le silence et la solitude : ce sont eux qui créent les conditions de la quintessence de choses à priori sans transcendance. C'est absolument nécessaire, tant pour le créateur que pour le spectateur, d'entrer en intimité avec l'œuvre. Il faut ce lien de l'empathie, de *l'Einfühlung*, que le critique d'art allemand Wilhelm Worringer a défini au début du vingtième, comme une des caractéristiques de l'art moderne. Les trompe-l'œil de Pita et de Ramón sont des œuvres complètement subjectives qui prennent en compte cette définition de *l'Einfühlung* : « Tout objet sensible, pour autant qu'il existe pour moi, n'est jamais que la résultante de deux composantes : le donné sensible et mon activité aperceptive »³³. Au regard de ce précepte théorique, on comprend pourquoi un des *trampantojos* de Ramón s'appelle *Posturas del lector*, et l'auteur ne fait que définir la difficulté à trouver l'état idéal de réceptivité de l'œuvre dans un rapport de totale intimité.

C'est ainsi que, pour conclure, la lecture ou la contemplation des œuvres nous rappelle que cette mise en scène des choses du quotidien, par un travail poétique ou plastique, participe aussi d'une réflexion sur l'art du regard qui devant le trompe-l'œil est conduit à l'éblouissement et à la fascination. Or, nous dit Maurice Blanchot :

[...] quiconque est fasciné, on peut dire de lui qu'il n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité, mais au milieu indéterminé de la fascination³⁴.

Ces trompe-l'œil qui transportent le spectateur/lecteur aux limites de l'illusion ou de l'imagination, sans forcément qu'il y ait démenti comme dans le cas des trompe-l'œil littéraires de Ramón, sont autant de manières de produire la rencontre poétique dans un espace de sensibilité à la fois réel et irréel, mais un espace auquel on croit. Ainsi, à travers la déterritorialisation poétique ou esthétique des objets et leur mise en exergue hyperréaliste, que celle-ci se traduise

32 Georges Perec, *L'œil ébloui*, op. cit., p. 15.

33 Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung* (1907), Paris, Editions Klincksieck, 1978, p. 43.

34 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1955, p. 29.

en termes de « greguería », de « trampantojo », « d'infra-réalité » ou « d'infra-ordinarité », les trompe-l'œil littéraires et plastiques contribuent à la remise en question de la mimésis et à la construction d'une autre réalité. Ils induisent de fait un nouveau regard. On pense alors aux mots de Pierre Bergounioux qui dans *Peindre aujourd'hui* confirme la validité du raisonnement d'Ortega y Gasset en écrivant : « Ce qui s'imprime sur notre rétine, c'est aux artistes de nous le montrer par l'opération essentielle du déplacement, de la métaphore »³⁵.

35 Pierre Bergounioux, *Peindre aujourd'hui*, Paris, Éditions Galilée, 2012, p. 82.

BIBLIOGRAPHIE

- ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Éditions Denoël, 2000, 216 p.
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », dans *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 181 p.
- BERGOUNIOUX, Pierre, *Peindre aujourd'hui*, Paris, Éditions Galilée, 2012, 83 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1955, 376 p.
- DICKIE, George, « Définir l'art », dans Genette, Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 9-32.
- GEFEN, Alexandre, *La mimésis*, Paris, Éditions Flammarion, 2002, 246 p.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El rastro* (1914), Madrid, Asociación de Libreros de Lance, 2002, 350 p.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, « Ensayo sobre las mariposas », *Ensayo sobre lo cursi. Suprarrealismo. Ensayo sobre las mariposas* (1934-1931-1927), Madrid, Editorial Moreno-Ávila, 1988, p. 131-155.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos* (1931), Madrid, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, 386 p.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Trampantojos* (1947), Madrid, Clan Editorial, 2002, 210 p.
- JOUET, Jacques, *Boilly en trompe-l'œil*, Ennetières-en-Weppes, Éditions invenit, 40 p.
- LUNA, Juan J., *Gerardo Pita*, Madrid, Corner Gráfico Editor, 2003, 255 p.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte* (1925), traduction française *La déshumanisation de l'art*, Paris, Allia, 2011, 83 p.
- PEREC, Georges, WHITE, Cuchi, *L'œil ébloui*, Paris : Éditions du Chêne, 1981, 75 p.
- PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 128 p.
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung* (1907), Paris, Éditions Klincksieck, 1978, 169 p.