

IMAGES
re-vues

Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

2 | 2006

L'image abimée

L'image « *abymée* »

Christine Dubois



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/304>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Christine Dubois, « L'image « *abymée* » », *Images Re-vues* [En ligne], 2 | 2006, document 8, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/304>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'image « abymée »

Christine Dubois

- 1 Cet article propose d'aborder le thème de " l'image abîmée " par le biais d'un néologisme homonyme - l' image abymée¹ -, et voudra montrer comment le procédé structurel très singulier qu'est la mise en abyme a offert, en peinture, l'opportunité d'un repli sur la matérialité de l'oeuvre et son processus de genèse. Ce sur quoi je vais m'attarder a trait plus exactement à la possibilité qu'offre la mise en abyme, pour la peinture figurative, d'énoncer son " faire " sans contrecarrer le dispositif de transparence illusionniste ou contrevenir à son principe. Je montrerai ainsi comment à travers un tel procédé - qui s'est présenté par ailleurs comme procédé résolutoire de problèmes complexes de représentation et de mise en image -, c'est le rapport dialectique entre représentation et présentation, entre illusion de profondeur et planéité, qui a pu se voir habilement reconduit et problématisé de manière savante.
- 2 L'appellation de " mise en abyme ", rappelons-le brièvement, est relativement récente (elle est utilisée une première fois par André Gide, en 1893 dans son Journal)² mais elle n'en désigne pas moins un mode d'articulation particulier de l'énonciation dans l'image et dans le texte littéraire qui existe de longue date et qui a correspondu à la figure de la métalepse dans la rhétorique classique³. La mise en abyme désigne toute forme d'autoreprésentation procédant par enchâssement d'un récit dans le récit, d'un tableau dans le tableau, ce motif circonscrit d'inclusion ayant pour particularité d'interpeller le tout - que ce soit sous forme de redoublement, de prolongement, d'explicitation, de négation ou de mise en procès. " Métaphore spéculaire ", " miroir intérieur du récit ", " énoncé gigogne ", " mirror text ", " récit métadiégétique " : les appellations sont nombreuses dans la théorie littéraire et narratologique, tout comme les modes d'inclusion et leurs types d'impact sur la signification, mais le fait demeure que toujours



la mise en abyme permet de densifier le sens et d'en complexifier la circulation du fait qu'elle provoque un brouillage de l'articulation logique des deux niveaux habituellement séparés de la narration et des événements narrés, et que par là-même elle se fait transgression d'une hiérarchie.

La mise en abyme en peinture

- 3 En peinture, la mise en abyme s'est vue d'autant plus prisée qu'elle permet de mettre en boucle la structure d'énonciation par tout un jeu d'échos et de renvois entre motifs individuels et signification globale du tableau. Avec comme résultat d'engager un retour réflexif sur la genèse du tableau - sinon même sur la définition ontologique de " qu'est-ce qu'un tableau ". La mise en abyme a pour effet d'engendrer un repli sur le signifiant, c'est-à-dire d'énoncer plus ou moins discrètement que le tableau regardé, cette " fenêtre ouverte sur le monde ", est avant tout une construction et que sous l'illusion créée opère une machine éminemment performante. Les peintres ont ainsi exploité les potentialités déictiques et réflexives de la mise en abyme, sa capacité à reconduire le délicat jeu entre historia et surface réflexive. Parmi les différentes formes de mise en abyme démontrant cette capacité d'opacification du tableau et de dialectisation entre signifié et signifiant, celle exploitée par les peintres avec le plus d'évidence est certes l'inclusion dans le tableau du peintre en train de peindre le tableau : c'est le cas du Portrait de Giovanni Arnolfini et de sa femme (1434) de Van Eyck, où le peintre apparaît dans le miroir convexe placé au point de fuite ; c'est aussi le cas dans Les Ménines (1656) où Vélasquez s'incorpore à gauche de l'image en train de peindre un grand tableau (le portrait du roi et de la reine) et complexifie ce qui se présente comme une scène de pose en intégrant le roi et la reine sous la forme de leur reflet dans un miroir situé au point de fuite. Une autre forme d'insertion du peintre dans son tableau et au sein de l'acte pictural correspond à celle où le tout premier plan est occupé par la forte présence d'une main affairée à un travail minutieux et dont la position et la contraction sont similaires à celle d'un peintre tenant un pinceau : un cas particulièrement présent dans la peinture flamande (Gerard David, La vierge à la soupe au lait , vers 1520 ; Jan van Scorel, Portrait d'un jeune étudiant , 1531). Le procédé d'inclusion, réflexif sur la génétique du tableau, peut également prendre la forme d'une présence des donateurs ou des dignitaires ayant passé la commande du tableau (Masaccio, La Sainte-Trinité , c.1427 ; Fouquet, Estienne Chevalier, trésorier de Charles VII, avec saint Étienne , c.1450 ; Memling, La Vierge et l'Enfant avec des saints, Anges et donateurs , c.1468) : ceux-ci occupent alors souvent la place d'admoniteurs. Il arrive aussi, quoique de façon très rare étant donné la prouesse technique impliquée, que le procédé serve une mise en scène extrémiste du processus de la perception, en aménageant (et en légitimant logiquement) un lieu d'aporie du regard, comme c'est le cas dans Les Ambassadeurs (1533) de Holbein où, parmi les objets dédiés au don de courtoisie, le tableau dans le tableau est une anamorphose. Enfin, le peintre peut à l'inverse jouer de l'hyper-réalisme, comme dans Ceci n'est pas une pipe (1926) de Magritte, la mise en abyme permettant alors de créer une aporie entre percept et concept.
- 4 De manière générale, on le voit, le dispositif de mise en abyme densifie la signification du tableau et en complexifie le sens : les diverses réitérations et dérivations partielles créent des jeux de miroirs et de réflexion qui contrecarrent tout enchaînement linéaire des composantes du sens. Dans l'image s' abymant ainsi en elle-même, et tel que le montrent

les mises en abyme radicalisant le processus de genèse et de perception du tableau (Les Ménines et Ceci n'est pas une pipe), le sens circule comme une vis sans fin et se voit sans cesse reconduit ; même un dépistage minutieux des dynamiques spéculaires aménagées dans l'image ne peut venir à l'épuiser (c'est pourquoi tant les historiens de l'art que les philosophes reprennent régulièrement l'analyse de ces tableaux dont le sens se donne comme sans cesse " à saisir " plutôt que comme pouvant être circonscrit et arrêté).

- 5 Nous allons aborder ce point et montrer les jeux et enjeux de la mise en abyme en envisageant un cas particulier mais récurrent. En effet, la mise en abyme a été également mise en oeuvre à des fins de résolution d'un problème complexe de mise en image : je veux parler ici de la représentation de la nature, un élément fondamental du réalisme pictural, chargé d'une importante fonction symbolique, et se révélant donc par là d'un maniement complexe. On observe que dans toute la tradition représentative, la mise en abyme s'est ainsi montrée comme le procédé - permanent et exclusif - qui rendait possible la difficile représentation de la nature tant dans sa matérialité figurative que dans sa densité symbolique. Cette mise en abyme s'est effectuée en rentabilisant à l'extrême un des dispositifs propres du procédé : celui de faire se réfléchir des contraires, comme nous allons le voir, et notamment de faire interagir ce qui était défini comme des antagonismes irréductibles.

La mise en abyme comme mode de représentation de la nature en peinture

- 6 Il est nécessaire tout d'abord de revenir brièvement sur l'histoire de la représentation de la nature en peinture. Dès les débuts de la peinture narrative au Trecento - que ce soit dans les oeuvres du Maître de saint François, de Giotto, ou dans celle de Giovanni di Paolo (Saint Jean jeune partant pour le désert , c.1450 (fig. 1)) et jusqu'au 17ème siècle, en particulier dans les représentation des " saint au désert " (Titien, Saint Jérôme pénitent , 1531 (fig. 2) ; Philippe de Champaigne, Saint Jean-Baptiste , c.1657 (fig. 3)) -, on constate que la représentation de la nature s'est fondée sur l'opposition entre la Nature et l'homme, la nature se présentant comme une altérité radicale⁴.

Fig. 1



Giovanni di Paolo, Saint Jean jeune partant pour le désert, vers 1450, tempera sur bois, 30,5 x 49 cm, National Gallery, Londres

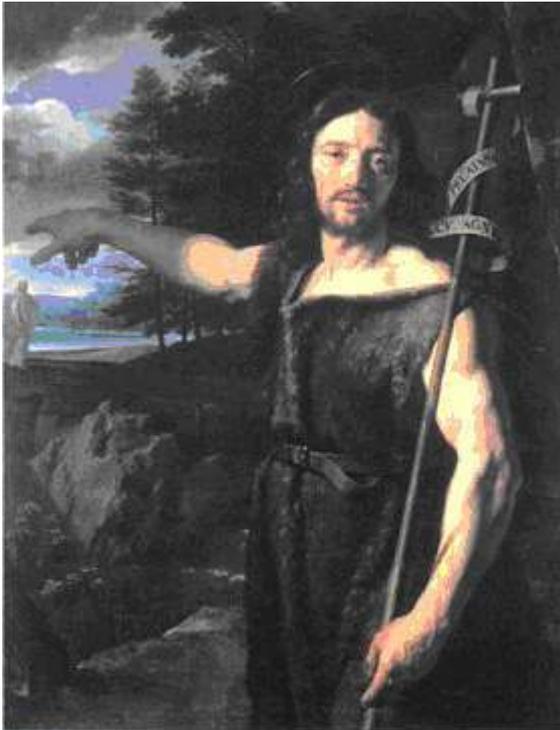
- 7 Cela a pris la forme d'une juxtaposition de deux pôles iconographiques bien distincts et considérés comme antinomiques sur le plan symbolique : celui de la nature domestique et celui de la nature sauvage. Cette bipartition reprend la conception grecque et judéo-chrétienne du partage entre polis / agros , d'une part, et eschatiai , d'autre part ; entre urbs / rus et gaste ; c'est-à-dire entre un espace humanisé (comprenant la ville et la campagne) et le grand Dehors, la grande Extériorité. On retrouvera ainsi la représentation d'une ville, figurée par ses remparts ou ses murs d'enceinte - qui font d'elle un espace humanisé, un lieu clos, un refuge - presque toujours accompagnée de sa campagne agricole immédiate. À cette représentation sera systématiquement juxtaposée et associée celle de ce qui est au-delà , c'est-à-dire les confins, source de tous les dangers, l'informe irréprésentable, le règne de la matière brute, qu'incarneront dès le début les motifs d'amas rocheux ou de montagne (signe emblématique d'une extériorité rude et hostile à l'homme depuis la Chute), et un peu plus tard, à partir du 16 e siècle, celui de la forêt sombre et profonde, en lien avec la tradition celtique et germanique (fig. 2, 3).

Fig. 2



Titien, Saint Jérôme pénitent, 1531, huile sur toile, 80 x 102 cm, Musée du Louvre, Paris
<http://www.louvre.fr>

Fig. 3



de Champaigne, Saint Jean-Baptiste, vers 1657, huile sur toile, 131 x 98 cm, Musée des Beaux-Arts, Grenoble

<http://www.museedegrenoble.fr>

- 8 Cette dualité dans la représentation de la nature a tiré profit, sur le plan structurel, d'un schème ancien d'organisation bipartite de l'image qui se manifeste dès les premiers imagiers chrétiens. Véritable mise en abyme avant la lettre, cette bipartition primitive a acquis diverses significations et a répondu à diverses fonctions mais toujours avec une visée spéculaire qui redouble, prolonge ou crée un contraire⁵. Elle a conservé cette fonction par la suite, comme le montre cette observation de Panofsky quant à la " mise en scène antithétique " et à son efficacité singulière dans la peinture flamande⁶ : sans la nommer en terme de mise en abyme au sens propre, il décrit néanmoins comment cette organisation bipolaire, outre de signifier un " bon " et un " mauvais " côté, a pu servir à signifier une chronologie, un avant /après, à symboliser par exemple l'antithèse entre judaïsme et christianisme, la Loi ancienne et la Loi nouvelle, etc.. Dans le cadre de son analyse du " bricolage " des images, Pierre Francastel a également abordé cet aspect spéculaire de la bipartition de l'image à propos du Saint Georges terrassant le dragon d'Uccello, décrivant la juxtaposition d'un " témoin des objets figuratifs séculaires " et d'un " signe neuf ", d'un " signe archaïque " et d'un " signe moderne " ⁷, sans étendre cependant son analyse aux fonctions sémantiques de renvoi et de miroir attachées à cette juxtaposition.
- 9 Si la mise en série des oeuvres faisant appel à une représentation de la nature met donc tout d'abord en évidence une construction bipartite systématique, elle révèle également que cette bipartition entre monde humanisé et Nature se soumet à une ordonnance gauche-droite tout aussi récurrente - le monde humain occupant le plus souvent la section gauche de l'image, et la nature brute la section droite. Cette topologie singulière

n'est pas sans rappeler la partition dextre-senestre médiévale, telle qu'on la retrouve notamment dans les tympans romans ayant pour thème le Jugement dernier (ceux de Conques et d'Autun en particulier). Dans l'opposition ultime du Bien et du Mal que ces tympans exposent, la droite - la droite de Dieu - (Dieu faisant toujours face, sa droite se présente en fait à gauche dans le tympan) est le côté des Elus et de la Lumière divine, celui de la béatitude éternelle ; la gauche (sinister) de Dieu (quoique présentée à droite) est le côté des damnés et de l'enfer, du chaos, de l'informe que traduisent les corps se tordant en tout sens. Dans la représentation de la nature, l'archétype structurel de la bipartition et ses ressources narratives se voit donc adjoint d'une ordonnance gauche-droite dont on peut penser qu'elle assume à sa manière les principes du bien et du mal de la théologie chrétienne et la polarité positif/négatif des rites magiques. Mais de façon générale, on ne peut manquer de remarquer que cette organisation topologique à multiples dimensions de la nature domestique et de la nature sauvage permet également la mise en place d'une opposition sur le plan plastique, et cela de façon récurrente : s'opposent en effet un volet à gauche, aux couleurs claires, tout en luminosité et en profondeur de champ (la représentation de la campagne cultivée aux pieds des remparts concrétise ce déploiement d'une "plage", d'une étendue en perspective), et un volet, à droite, aux teintes sombres, où se dressent des motifs massifs de montagne, de gros rochers et de forêt. Dans le premier volet, à gauche, s'énonce pleinement le règne de la perspective linéaire, avec ses principes d'étendue et de recul illusionnistes, de lisibilité, et ce dans une sorte d'adéquation avec la définition de ce qu'est un paysage⁸. Le deuxième volet, à droite, se présente comme son principe contraire : aucune percée en profondeur, mais bien plutôt un repli sur la verticalité et la frontalité des motifs, dans une sorte de monstration des matières qui composent cette nature brute de pierre et de feuillage dense : le pan de matière naturelle devient en quelque sorte ici pan de matière pigmentaire. À même l'opposition entre nature domestique et nature sauvage se met ainsi en place une opposition terme à terme entre architecture et nature, entre dessin et couleur, entre perspective et opacité de surface⁹. Or, toutes ces interactions plastiques, narratives et symboliques en jeu dans le tableau ne peuvent comme telles se nouer que parce qu'une dynamique spéculaire fonde et anime cette juxtaposition, et fait en sorte que chacun des termes retire de son contraire un gain d'expressivité plastique, narrative et symbolique. Ces interactions s'organisent à même les ressources et l'efficace propre de la mise en abyme - ce qui inclut, bien sûr, qu'elles puissent ouvrir directement sur une certaine forme de "procès pictural".

- ¹⁰ Pour exposer les modalités d'inscription de ce procès, je m'attarderai sur un tableau dont le sujet n'est pas religieux et qui a pour mérite de radicaliser à l'extrême la dynamique binaire, polarisée et spéculaire, de la représentation de la nature. Il s'agit du tableau de Paris Bordone, *La partie d'échec* (c.1540-1550) (fig. 4), dont Jean-Louis Schefer a fait une analyse sémiologique poussée dans son célèbre essai *Scénographie d'un tableau*¹⁰.

Fig. 4



Paris Bordone, La partie d'échecs, vers 1540-1550, huile sur toile, 112 x 181 cm, Staatliche Museen, Berlin

<http://www.smb.spk-berlin.de>

- 11 Sans fonder son analyse sur le concept en lui-même de mise en abyme, il s'attache tout au long de son propos à mettre en lumière le " système " de ce tableau - qui est d'être organisé selon une dialectique binaire rigoureuse " à l'image de la répartition rigoureuse et équipolaire du blanc et du noir sur l'échiquier " ¹¹. Le tableau est composé de deux parties égales et bien distinctes, qui énoncent clairement un rapport d'opposition : l'effet miroir positif/négatif se voit ici pleinement exploité et systématisé, radicalisé à l'extrême, puisque tous les motifs se combinent de manière à ce que chacun constitue le contraire d'un autre : " chacun est englouti dans son écho noir ", nous dit Schefer. Ainsi, le côté gauche du tableau, saturé de lumière et de blancheur, est tout en architecture et fait référence à des matériaux exclusivement lisses et polis : c'est le règne de " la perspective optique qui compose ici un ordre radical de la visibilité ". Tandis qu'à droite, au contraire, l'ombre est omniprésente, et les arbres ainsi que le sol inégal qui " constituent ici le vocabulaire économique de la nature " se font négation " meurtrière et ironique " ¹² de l'ordre architectural. À ce premier niveau d'opposition globale entre architecture et nature s'ajoutent de constantes et systématiques oppositions terme à terme : au dur, au rigide, au lisse, au poli, au brillant, au lumineux, situés à gauche, sont opposés à droite le mou et l'ondoyant, le rugueux, le mat, le terne, la pénombre ; à l'oeil (organe du regard mais aussi de conversion du monde concret en pensée abstraite, et qui se fait ici point de convergence des lignes de fuite du dallage et de l'échiquier) est opposée la main (signe du " faire " et du tactile, des arts mécaniques) ; à la perspective linéaire (à la *prospectiva artificialis*) est opposée une perspective naturelle (la *prospectiva naturalis*) ; à l'architecture urbaine parcourue de clarté, au front de colonnes lombardes, au marbre, sont opposés la nature obscure, le croulement des frondaisons, le végétal ; à un lieu de tactique (les échecs), un espace tactile ; aux deux notables debout discutant à l'extrême gauche, deux femmes à l'extrême droite, assises nonchalamment. Enfin, au déploiement de ce jeu oppositionnel se surajoute le fait que le rapport des éléments entre eux dans la partie gauche est de nature métonymique, analogique ou métaphorique - comme si le lissé des surfaces favorisait justement les glissements sémantiques (entre dallage et échiquier, entre personnages et pions) - tandis que dans la partie droite, les éléments semblent voués à un simple rôle de désignation immédiate du réel.

- 12 On aurait ainsi dans ce tableau, pour résumer l'ensemble du propos de Schefer, une composition " forte " dans la partie gauche (jeu d'échec, perspective linéaire, interrelations sémantiques et rhétoriques des éléments,) juxtaposée à son contraire, à ce " lieu d'élection de la seule qualité des matières " ¹³ que représente le morceau de nature à droite. C'est-à-dire, d'un point de vue plus général, la présentation de deux niveaux d'expression : d'un côté une expression de relations et de combinaisons , et de l'autre une expression de matières¹⁴. Ou, de façon plus générale encore, pourrait-on avancer pour prolonger l'analyse de Schefer, l'exposé des deux moyens que le peintre a à sa disposition pour construire une image, bâtir un rendu du réel, créer l'illusion.

Conclusion

- 13 Comme La partie d'échec de Bordone le montre avec clarté (et un indéniable didactisme), les jeux de réflexion contraire ont pour capacité propre de bâtir une opposition où les deux termes s'articulent de telle sorte que " l'un récupère sur l'autre un pouvoir d'expressivité antinomique ". Ce procédé s'est montré le moyen le plus efficace et le plus économique pour construire la représentation picturale de la nature justement parce qu'il permettait de rendre celle-ci dans sa matérialité, dans sa qualité de matière, et dans le même temps de reconduire divers enjeux symboliques fondamentaux. Mais de plus, et comme on commence à mieux le voir, la construction de cette représentation selon le procédé de la mise en abyme engageait la possibilité d'énoncer - en quelque sorte littéralement - les deux modalités du " faire " en peinture, les deux moyens suffisants et nécessaires à la création d'une image ayant pouvoir d'illusion : relations sémantiques, d'une part, et rendu des matières d'autre part. À même et à travers la représentation de la nature, s'est ainsi bâtie très intelligemment une forme de " procès pictural ", c'est-à-dire qu'y ont trouvé à se dialectiser les principes et dispositifs de représentation et de présentation en peinture, de transparence et d'opacité du signe pictural. Dans la juxtaposition des volets de nature domestique et de nature sauvage se configurait plus fondamentalement une opposition terme à terme, une mise en abyme permettant d'articuler une série de renvois entre architecture et nature, entre dessin et couleur, entre perspective et planéité - entre illusionnisme de profondeur et affirmation de planéité (ou surfaceness , selon la terminologie anglo-saxonne) -, entre lisibilité des formes et monstration des matières, entre dessin/ disegno /contour et couleur/texteure/pâte pigmentaire, entre linéaire et painterly (pour reprendre le couple wölfflinien), c'est-à-dire plus globalement entre perspective illusionniste et rendu matiériste du monde. Avec les valeurs de " bien " et de " mal ", de " bon " et de " mauvais " en peinture, que cette opposition a pu, à diverses époques, receler et véhiculer.
- 14 Le procédé de mise en abyme attaché à l'inscription du peintre dans son tableau, on l'a vu un peu plus tôt, a comme propriété d'énoncer le " faire " du tableau et de rappeler sa genèse : le repli sur le tableau se fait alors dans un sens ontologique (Qu'est-ce qu'un tableau ?), c'est-à-dire dans le sens d'un rappel de sa nature d'artefact (de son artéfactualité, pour reprendre un terme de l'esthétique contemporaine). La mise en abyme aménage un retour sur le tableau comme objet construit de main d'homme et répondant d'un processus intentionnel, et fait ainsi se ré-opacifier la " fenêtre ouverte ". Différemment, le repli réflexif engagé dans la représentation de la nature par l'entremise du procédé de mise en abyme joue moins sur un plan ontologique que sur celui d'une praxis : centrée sur les moyens de la peinture (perspective illusionniste et planéité, dessin

et couleur, etc...), la mise en abyme se met au service d'une révélation de Comment construit-on une image, comment bâtit-on une illusion ? plutôt que d'en appeler à Qu'est-ce qu'un tableau ? La présentation bipartite permet dans un premier temps d'exposer de manière didactique les deux " composantes " de la palette picturale, les deux principes de rendu du réel, à partir desquels tout sujet de tableau peut être élaboré, toute image illusionniste peut être rendue possible : la simplicité et la clarté de la bipartition favorise la déclinaison par le menu de l'ensemble des possibilités expressives et symboliques de chacune de ces " composantes ". Et dans un deuxième temps, qui n'est pas le moindre, c'est par le biais des ressources spéculaires propres au procédé de mise en abyme qui fonde et anime cette bipartition que sont mises en avant les nombreuses possibilités expressives et symboliques engendrées par un tel jeu de juxtaposition oppositionnelle - et que trouvent à s'inscrire et à s'énoncer la question Comment bâtir une illusion ? Ainsi que sa réponse.

NOTES

1. Je m'autorise l'emploi de ce néologisme à la suite de Jean Ricardou qui ouvre par un même jeu de mots entre abymé et abîmé son chapitre intitulé " le récit abymé " dans *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, 1990.
2. André Gide utilisa cette expression pour décrire un mode d'inclusion traditionnel en héraldique (où le centre, " l'abyme " de l'écu, reproduit en miniature l'ensemble de l'écu), dans *Journal 1889-1938*, Paris, Gallimard, 1948. Mais l'exemple le plus souvent avancé de mise en abyme est celle présente dans *Hamlet* où le roi assiste à une pièce de théâtre mettant en scène l'assassinat d'un roi par son frère.
3. La métalepse se définissait comme figuration d'un effet par sa cause ou vice versa. Cette figure jouit d'un renouveau d'intérêt dans les études contemporaines : un colloque international sur ce thème s'est tenu en 2002, *La métalepse, aujourd'hui*, organisé par le Centre de recherches sur les arts et le langage (EHESS-CNRS) en collaboration avec le Département de Littérature Comparée de l'Université de Paris III et le Groupe de Recherche en Narratologie de l'Université de Hambourg (actes publiés), et Gérard Genette vient de publier un essai sur ce thème (*La Métalepse*, Paris, Seuil, 2004).
4. La peinture a actualisé cela de manière générale en faisant de la nature " l'Autre " du système perspectiviste et de ses principes constructeurs et régulateurs, comme l'a montré Damisch dans une analyse de l'expérience brunelleschienne de la Tavoletta : " la perspective n'a à connaître que les seules choses qu'elle peut ramener à son ordre, les choses qui occupent un lieu et dont le contour peut être défini par des lignes[...] La perspective apparaît comme une structure d'exclusion, dont la cohérence se fonde sur une série de refus, et qui doit cependant faire place, comme au fond sur lequel elle s'imprime, à cela même qu'elle exclut de son ordre " Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p.170-171. Ce " fond " auquel il faut bien faire place, ce sera le ciel dans l'expérience de la Tavoletta, ou, d'une façon plus générale, le " fond " de nature, immanquablement convoqué dans les représentations réalistes d'un Dehors.
5. Cf. André Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, 1979 ; en particulier l'ensemble du chapitre VI traitant des " Dogmes représentés par des images

juxtaposées ", p.117-132. En résumé, le mode de présentation en vogue chez les premiers imagiers chrétiens est déjà celui de la mise en abyme : il y a d'abord le procédé de juxtaposition de deux images " de forme différente mais de sujet identique - synonymes, pour ainsi dire... C'est comme si l'on disait deux fois la même phrase..., une première fois en termes directs et l'autre en métaphores " (p.124-125). Ce premier type de création iconographique par juxtaposition " original, mais peu souple " est rapidement abandonné (il en restera très peu de traces après le VI^{ème} siècle, que ce soit à Byzance, en Italie ou en Gaule). La présentation d'images doubles, la " réaliste " et l'" allégorique ", va être modifiée de façon à suivre les exigences des théologiens et exégètes des liturgies qui imposent désormais d'associer des thèmes vétéro et néo-testamentaires. Ainsi, la juxtaposition de scènes, la présentation d'une histoire en deux périodes successives va-t-elle avoir pour fonction de " prouver l'unité de l'histoire sacrée depuis le commencement du monde " (p.128). C'est assurément ce qui se rapproche le plus de la définition que la rhétorique classique donna à la figure de la métalepse (la cause pour l'effet et vice versa). Ainsi dans certains cas, " on représente ensemble des sujets tirés des deux testaments, sans que l'on veuille établir de correspondance directe entre les personnes ou les événements figurés. Le sens est alors celui-ci : commencée du temps de l'Ancien Testament, l'histoire se poursuit sous la nouvelle Alliance, et l'image reflète le déroulement des événements aux deux étapes successives. Ce procédé est peut-être la forme la plus ancienne de juxtaposition " (p.124-125). Ou alors, les thèmes vétéro-testamentaires sont utilisés pour " soutenir " ceux tirés des évangiles : les scènes extraites de l'Ancien Testament ont alors " une allure descriptive, elles restent simplement narratives ", tandis que celles du Nouveau Testament " deviennent l'objet d'interprétations plus ou moins délibérées " (p.127). Ou encore, nous dit Grabar en terminant, cette juxtaposition fait référence " à un lien mystérieux et extrêmement important, établi par la Providence entre les événements des deux Testaments. Je pense en particulier au thème suivant : une prophétie, faite au cours de l'Ancien Testament, est réalisée lors des temps évangéliques " (p.128).

6. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Harvard University Press, 1971 ; trad. franç. *Les Primitifs flamands*, Paris, Hazan, coll."35/37", 1992, p. 253-254.

7. Pierre Francastel, *La figure et le lieu. L'ordre visuel au Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967, p. 92, p. 262.

8. L'adéquation entre paysage et système perspectiviste vient de ce que les deux mobilisent les deux mêmes structures de construction et de définition : la ligne d'horizon et le point de vue. " Pas de paysage sans horizon " dira Michel Collot dans *L'Horizon fabuleux*, tome 1, Paris, Librairie José Corti, 1988, p.11. Et par ailleurs, établie en terme de " territoire perceptif ", la définition du paysage mobilise la présence d'un sujet et suppose donc l'établissement d'un point de vue érigé en Instance qui domine et saisit - un " Point Moi-Ici-Maintenant " comme l'appellera Abraham Moles dans *Psychologie de l'espace*, 1978. Le paysage est donc une étendue offerte et soumise à un regard, où le sujet s'étend à la mesure de ce qu'il voit. C'est ce dont rendent compte les dictionnaires de Furetière à Littré, comme l'a montré Louis Marin dans une recension des définitions établies à la rubrique " paysage ", qui montrent bien que tout paysage implique un regard et une étendue : " "Paysage, subst. fém. : aspect d'un pays, le territoire qui s'étend jusqu'où la vue peut porter."(Furetière) ; "Partie d'un pays que la nature présente à l'oeil qui le regarde" (Robert) ; "Étendue d'un pays que l'on peut embrasser dans son ensemble" (Larousse) ; "Étendue d'un pays qu'on voit d'un seul aspect" (Littré) ; in Philippe de Champaigne ou la présence cachée, Paris, Hazan, coll."35/37", 1995, p. 34.

9. Je ne peux que mentionner un dernier élément lié à cette bipartition et mise en abyme, mais sans pouvoir l'aborder du fait que cette thématique nécessite un trop long développement. On observe qu'une médiation est aménagée dans l'image bipartite, qu'un troisième terme est proposé entre les deux volets oppositionnels, à la manière de celle présente dans les représentations de " saint au désert " où le Saint, justement, opère une médiation entre les deux

pôles de l'homme et de la nature, de l'Esprit et de la matière, sur le modèle de la médiation christique. Retenons simplement que dans toute représentation de la nature, qu'elle soit intégrée à un thème religieux ou non, la mise en abyme formelle, narrative et symbolique entre les deux volets spéculaires qui la composent, se redouble elle-même en ce punctum " réconciliateur " si l'on peut dire, et par lequel elle trouve ainsi à s'énoncer/s'annoncer en tant que telle. Je me permets de mentionner que je développe ce thème dans un livre à venir sur la tradition du paysage en peinture, aux éditions de La lettre volée, à Bruxelles (publication prévue en 2006).

10. Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Paris, Éditions du Seuil, coll. " Tel Quel ", 1969.

11. Les citations qui suivent, sauf indications contraires, sont extraites de la première partie, *Ibid.*, p. 18-26.

12. *Ibid.*, p. 78-79.

13. *Ibid.*

14. Du fait que la représentation de la nature s'effectuerait, en son principe, par une figuration qualitative, cela a pris quelque fois la forme d'une possibilité de transfert de la matière constitutive d'un objet naturel au motif peint. C'est ce qui ressort entre autres de cet extrait maintes fois cité du *Traité de peinture* de Cennino Cennini, dans lequel le peintre préconise, pour représenter un paysage de montagnes, " de prendre des grandes pierres pleines de brisures et non polies " et de les peindre " d'après nature ", selon les dimensions et l'éclairage voulus (Cennino Cennini, *Libro dell'arte*, (1437), éd. G. Milanese, Florence, 1859 ; trad. franç. *Le livre de l'art*, Paris, F. de Nobele Libraire-Éditeur, 1978, p. 67).

INDEX

Keywords : art, landscape, representation, semiology, visual language

Index chronologique : XVIe siècle, XVIIe siècle

Mots-clés : art, langage figuratif, paysage, représentation, sémiologie

Thèmes : histoire de l'art, théorie de l'art

AUTEUR

CHRISTINE DUBOIS

Docteur de l'EHESS (direction Eric Michaud). Chargée de cours en Art moderne et contemporain à l'Université du Québec à Trois-Rivières, elle mène actuellement à l'Institut national de la recherche scientifique du Québec (INRS) une recherche post-doctorale sur le milieu de l'art montréalais dans les années quatre-vingt. Elle a publié dans plusieurs revues montréalaises d'art contemporain ainsi que dans des catalogues d'exposition du Musée d'art contemporain de Montréal. christine_dubois@ucs.inrs.ca