

Françoise Samson
Φρανσουάζ Σανσόν

Trompe l'œil Οφθαλμαπάτη

« Alors prise dans le faisceau du rétroprojecteur, [...] Paula s'est fondue dans l'image, préhistorique et pariétale. »

Tels sont les derniers mots du livre de Maylis de Kerangal, *Un monde à portée de main*¹. C'est sur ce texte que je m'appuierai pour tenter de m'éclairer sur ce difficile destin de la pulsion qu'est la sublimation.

« La sublimation », dit Lacan dans la dernière séance du *Désir et son interprétation*, « est ce par quoi peuvent s'équivaloir le désir et la lettre² ».

Un monde à portée de main, c'est l'art du trompe-l'œil – celui que Paula découvre en entrant dans l'Institut de peinture de la rue du Métal à Bruxelles, mais surtout celui que Maylis de Kerangal dessine dans son écriture, une sorte de trompe-l'œil dans le trompe-l'œil.

L'Institut est « une maison de conte » dont « la façade semble avoir été prélevée dans le tableau d'un maître flamand ». « Alors, exactement comme si elle entraînait dans un conte, exactement comme si elle était elle-même un personnage de conte, Paula tire la chevillette, [Le grand méchant loup du Petit chaperon rouge dixit], la porte s'ouvre, et la jeune-fille [...] disparaît dans le décor³. » (je souligne⁴). En l'occurrence, du marbre, des panneaux de bois, des colonnes cannelées, une fenêtre ouverte sur un cerisier en fleur, avec mésange et ciel délicat. Paula y met la main, « mais au lieu du froid glacial de la pierre, c'est le grain de la peinture qu'elle éprouve [...] c'est bien une image. » Elle poursuit son investigation tactile « comme si elle jouait à faire disparaître puis à faire revenir l'illusion initiale » jusqu'à la fenêtre « prête à se pencher au dehors, certaine qu'un autre monde se tient là, juste derrière, à portée de main et partout son tâtonnement lui renvoie de la peinture. Pourtant, une fois parvenue devant la mésange arrêtée sur sa branche, elle s'immobilise, allonge le bras dans l'aube rose, ouvre la main

¹ M. de Kerangal, *Un monde à portée de main*, Paris, Gallimard, 2018, p. 285.

² J. Lacan, *Le désir et son interprétation*, Paris, La Martinière, 2013, p. 571.

³ M. de Kerangal, *op. cit.*, p. 33.

⁴ Les termes en italique, ici et infra, sont soulignés par moi.

afin de glisser ses doigts entre les plumes de l'oiseau, et tend l'oreille dans le feuillage⁵. » L'attrait (érotisant) de l'oiseau fait reparaître l'illusion, Paula attend qu'il se mette à chanter.

Elle vérifie alors sur son portable – c'est une jeune fille moderne, et d'ailleurs le monde moderne technique, politique et social est la toile de fond du roman – l'heure du rendez-vous avec la directrice de l'Institut, la grande « dame au col roulé noir⁶ », qui est le quatrième personnage important du roman. C'est un personnage sans nom, c'est « la dame au col roulé noir. » Un personnage sans nom dans un roman a une place particulière, c'est une fonction. Serait-ce cet Autre absolu dont parle Lacan à la fin du séminaire *La relation d'objet*, « [...] cet inconscient fermé, cette femme impénétrable, ou bien, derrière celle-ci, la figure de la mort, qui est le dernier Autre absolu⁷. » Serait-elle ce quatrième terme qu'il évoque, où retrouver « [...] à partir du moment où la relation à quatre s'incarne – le thème de la mort⁸ ».

Cette heure du rendez-vous, écrite là sous ses yeux, « [...] lui paraît subitement aussi cryptée que le code secret d'un coffre-fort, quatre chiffres impénétrables et solitaires, déconnectés de la temporalité terrestre ». Temps de l'inconscient ? « Paula éprouve un léger vertige, [...] le dedans et le dehors se mélangent, elle ne sait plus où attraper le présent. » La voix de bronze de la dame au col roulé noir énonce : « [...] le trompe-l'œil est la rencontre d'une peinture et d'un regard, il est conçu pour un point de vue particulier et se définit par l'effet qu'il est censé produire. » Puis : « [...] on pénètre ici dans la matière même de la nature, on explore sa forme pour capter sa structure. [...] il s'agit là d'un patient travail d'appropriation. » « Paula se trouble, comme si la scène était surréelle, comme si elle était entrée sur le plateau d'un théâtre pour y prendre la place qui l'attendait, y endosser son rôle⁹. » À l'issue de cette première rencontre, Paula éblouie « plisse les yeux [...] comme chaque fois qu'elle sort d'une salle de cinéma et se retrouve dans la vraie vie¹⁰ », et songe : « Il y a davantage dans ce monde, davantage de manières de le voir et de le raconter. » Derrière voir et raconter, entendons écrire.

⁵ *Ibid.*, pp. 33-35.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ J. Lacan, *La relation d'objet*, Seuil, Paris, 1994, p. 431.

⁸ *Ibid.*

⁹ M. de Kerangal, *Un monde à portée de main*, op. cit., pp. 36-37.

¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

Éblouie, elle l'est encore quand elle pénètre le premier jour dans l'atelier, armée de ses outils, les pinceaux aux noms sensuels, dont le pinceau-fétiche offert par sa mère, un pinceau à laque en poils d'ours d'Alaska : « [...] ce sont là des outils créés pour refaire le monde », se dit-elle. Elle y apprend une langue inconnue, celle de l'atelier, qu'elle note dans un petit carnet qui devient attelle et boussole : « [...] à mesure que le monde glisse, se double, se reproduit, à mesure que la fabrique de l'illusion s'accomplit, c'est dans le langage que Paula situe ses points d'appui, ses points de contact avec la réalité. » Dans le même temps elle « fait connaissance avec ce corps où elle est née – il était temps. Ce qui la surprend, tout de même, ce sont ses yeux, douloureux dès le premier soir¹¹ [...] »

Elle apprend à voir et voir « [...] c'est engager une pure action, créer une image sur une feuille de papier, une image semblable à celle que le regard a construite dans le cerveau¹² ». Il ne s'agit pas de reproduire la réalité, de la copier. « [...] pensez à peindre avec vos glaciers intérieurs, avec vos propres volcans, avec vos sous-bois, [...] vos villas à l'abandon, avec vos hauts, vos très hauts plateaux », dit la voix de la dame au col roulé noir.

À ce moment précis du texte survient comme une incongruité, un décrochage par rapport à la forme assez classique d'un récit de roman : Paula, fait ci ou ça, entrecoupé cependant de phrases-paroles à la première personne des différents personnages. Tout à coup donc surgit cette phrase : « on distingue Paula dans l'assistance, les yeux luisants ». Ce « on » qui distingue Paula, qui est-ce ? L'auteur, le lecteur ? L'auteur qui donne à voir les yeux luisants de Paula, des yeux luisants d'un désir à l'Autre ? Point de lumière pour captiver le lecteur, presque à son insu tant cette incongruité dans le récit est discrète ? Ce « on » ne fait-il pas surgir soudain un regard sur un regard, en somme un regard sur le récit de ce qui se passe dans le récit ? Cette sorte d'incongruité, cette trouvaille d'écriture, apparaît à plusieurs reprises dans le roman, sous la forme d'un « on » discret et furtif, une sorte d'anamorphose dans le foisonnement luxuriant et vif de l'écriture – vif comme le temps d'un regard ou le geste leste d'un pinceau, d'où pleut un tourbillon de couleurs, de lignes et de formes. Un « on » qui vient rappeler au lecteur qu'il n'est que le lecteur et non l'un ou l'autre des personnages du récit. Parfois, c'est un « je » incongru qui vient briser l'illusion créée par le récit : une voisine, rue de Paradis – le lieu de son enfance –, vient demander à Paula de peindre un ciel dans la chambre de son bébé. Elle « [...] investit

¹¹ *Ibid.*, pp. 48-49.

¹² *Ibid.*, pp. 54-55.

immédiatement cette demande comme s'il s'agissait de réaliser le plafond de la Chapelle Sixtine, transportée par ce sujet premier et pourtant si commun – *et j'aurais* tant aimé être dans sa tête à l'instant où les ciels de la peinture ont afflué dans son cerveau, tous, simultanément¹³ [...] », suit alors une longue tirade sur tant et tant de ciels possibles.

Une autre fois c'est un « nous » tout aussi incongru : « Ils [les parents de Paula] s'éloignent d'un pas tranquille, [...] et bientôt quelques-uns parmi nous les voient lever une main, faire signe à Paula¹⁴ [...] ». Le regard a une fois de plus changé de place.

Cela peut aussi être un infinitif : « S'avancer dans la pénombre, se repérer aux sons, aux courants d'air, longer le revers des armatures métalliques, puis se diriger vers la zone éclairée et *surprendre* Paula presque frêle devant la paroi¹⁵. »

Bref, il court, il court ce furet du désir aimanté par le regard et porté par la lettre, on le croyait là, il est déjà ailleurs, insaisissable. On croyait voir avec les yeux des personnages et dans ce dernier exemple, brusquement, l'auteur transforme le lecteur en voyeur.

Revenons maintenant à cette phrase évoquée un peu plus haut : voici ce qui dans la phrase suit « [...] on distingue Paula dans l'assistance les yeux luisants [...], alors que ceci, au même moment, s'entrouvre en elle : l'idée que le trompe-l'œil [...] c'est une aventure sensible qui vient agiter la pensée, interroger la nature de l'illusion, et peut-être même [...] l'essence de la peinture¹⁶ ». Ainsi on a là, en présence dans la même phrase, le regard du lecteur, le donné-à-voir par l'auteur et l'ouverture de la pensée du personnage sur le trompe-l'œil et la peinture. Et cette triple présence, c'est l'écriture qui le permet.

La voix, accompagnée d'un regard froid d'oiseau solitaire, poursuit : « Le trompe-l'œil doit faire voir alors même qu'il occulte, et cela implique deux moments distincts et successifs : un temps où l'œil se trompe, un temps où l'œil se détrompe ; si le dévoilement de l'*impostura* n'a pas lieu [...] cela tue le plaisir, cela casse le travail¹⁷. » C'est ce dévoilement, dit-elle ensuite,

¹³ *Ibid.*, p. 135.

¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

¹⁵ *Ibid.*, p. 233.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 54-55.

¹⁷ *Ibid.*, p. 56.

qui permet de saisir « [...] l'intelligence de son regard [du peintre], et la beauté de son tableau ».

Autrement dit, dit par l'auteur du roman via la voix de la dame sans nom, dans la peinture la fonction de leurre est indispensable au plaisir, à la satisfaction du créateur et du spectateur, et cette fonction de leurre implique deux temps.

« Qu'est-ce qui nous séduit et nous satisfait dans le trompe-l'œil ? Quand est-ce qu'il nous captive et nous met en jubilation ? Au moment où, par un simple déplacement de notre regard, nous pouvons nous apercevoir que la représentation ne bouge pas avec lui et qu'il n'y a là qu'un trompe-l'œil. Car il apparaît à ce moment-là comme autre chose que ce qu'il se donnait, ou plutôt il se donne maintenant comme étant cet autre chose. [...] Cet autre chose, c'est le petit a, autour de quoi tourne un combat dont le trompe-l'œil est l'âme », nous dit Lacan dans le Séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Il ajoute « un petit a avec lequel, c'est vrai au dernier terme, c'est le peintre en tant que créateur qui dialogue¹⁸ ».

On l'aura compris, l'objet, avec lequel l'auteur de ce roman dialogue, c'est le regard et la voix, les deux habillages de l'objet a qui sont plus spécialement ceux du désir à et de l'Autre (même si Lacan, en fin de compte, fait équivaloir les quatre modes d'habillage). Mais c'est surtout le regard qui est prévalent dans ce texte. Il y a un nombre incalculable d'occurrences de l'œil, de regards sur telle ou telle chose, de regards échangés, de souvenirs de choses vues dans l'enfance, le film cinématographique est très présent aussi. Et ce dialogue avec l'objet est impulsé par la pulsion qui, me semble-t-il, s'ébat dans le luxe époustouflant du vocabulaire choisi par l'auteur, dans sa façon gourmande et drôle d'accoler des mots qui d'ordinaire n'ont rien à faire ensemble, créant surprise et jubilation chez le lecteur, dans la vivacité du récit qui est la vivacité même de la vie : un exubérant manifeste, oserais-je le dire, que l'art est plus fort que la destructivité des humains, dont l'auteur n'ignore rien – l'évocation de la récente tragédie de *Charlie Hebdo* en témoigne. Une sorte de joyeux pied-de-nez à la mort.

Dès la première page, Paula nous est présentée se regardant dans un miroir, avec une caractéristique essentielle : elle a les yeux vairons et « un strabisme divergent, léger mais toujours plus prononcé à la tombée du

¹⁸ J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973, pp. 102-103.

jour¹⁹ ». « Une coquetterie dans l'œil, elle a un œil qui dit merde à l'autre²⁰. » Et passé l'enfance et les moqueries des autres « elle se persuade que cet œil exotérique – un mot qui la gonfle d'importance et qu'elle adore prononcer – lui permet d'avoir toujours un œil qui regarde ailleurs quand l'autre vise dans l'axe et que, oui, c'est là quelque chose de désirable, c'est une sorte de pouvoir magique et surtout c'est un charme- le sien ».

Un charme en effet, auquel Jonas, le colocataire de Paula à Bruxelles et élève lui aussi de la dame au col roulé noir, est fort sensible. Il le lui fait savoir en lui offrant un portrait d'elle intitulé « Les deux Paula » : un œil vert, celui qui dérive, un œil noir, celui qui sonde. « [...] je me demande bien, lui dit-il, comment on voit le monde quand on a les yeux qui ne regardent pas dans la même direction », et Paula, amusée, réplique : « [...] tu te demandes dans quel œil tu dois me regarder²¹ ? ». « [...] l'amour silencieux court entre eux depuis longtemps déjà », est-il écrit dans la dernière page du roman.

L'amour, bien entendu, c'est aussi, un des fils qui parcourent le roman et concerne les deux quatuors formés par les personnages : 1) Paula, Kate, Jonas et la dame sans nom et 2) Paula, Guillaume son père, Marie sa mère et Jonas.

Le sexuel est présent. Cet amour n'est platonique qu'entre Jonas et la dame sans nom²². Sans vraiment m'attarder sur ce thème de l'amour, je note simplement cette phrase : « Peindre vraiment, aimer vraiment, s'aimer vraiment, c'était la même chose. » C'est une pensée, dite lumineuse, attribuée à Paula, quand Jonas lui annonce qu'il vient la rejoindre à Paris et qu'il l'invite à peindre vraiment.

Notons aussi l'impact de la colère du père de Paula quand celle-ci le contredit et n'accorde pas foi à sa parole : il gueule « présent » comme du temps du service militaire à l'appel de son nom et sa voix fait trembler le décor et fait des rides à la surface du café au lait. Cette colère, inattendue de sa part, « a dynamité des blocs du passé²³ » et Paula découvre « le sous-sol de son père, sa part instable et magmatique ». Paula a le sentiment « d'avoir entrevu un long poisson noir à travers un trou d'esquimo découpé dans la banquise ». Cette entrevue va précipiter sa décision. Elle hésitait à accepter

¹⁹ M. de Kerangal, *op. cit.*, p. 11.

²⁰ *Ibid.*, p. 181.

²¹ M. de Kerangal, *Un monde à portée de main*, *op. cit.*, pp. 85-86

²² *Ibid.*, p. 124.

²³ *Ibid.*, p. 231.

un chantier recommandé par Jonas : participer à la réalisation d'un fac-similé, un trompe-l'œil en somme, de la grotte de Lascaux.

La voix de son père, portant le Nom-du-Père, lui donne la certitude que ce chantier est bien pour elle, comme le lui avait murmuré Jonas. Et la fin du roman, on le verra, indique que ce moment aura été décisif tant pour l'amour que la sublimation.

À quoi ça sert de copier, d'imiter, lui a demandé un jour de découragement Kate, l'autre femme du premier quatuor, élève aussi de la dame sans nom. Kate, la chevaline au désir vorace, qui en bougeant ses muscles sait faire onduler les grands poissons tatoués sur ses bras – vision fascinante pour Paula – a une vie sexuelle décomplexée et nage les yeux dans les yeux avec une baleine. Paula répond : ça sert à imaginer.

Ainsi le chapitre intitulé « imbricata » – c'est le nom d'une grande tortue d'espèce rare, qui tient ce nom de l'imbrication de ses écailles – voit le premier quatuor aux prises avec l'apprentissage du trompe-l'œil. Imbriqués ils le sont, les uns dans les autres et dans cette aventure passionnante et exigeante du cheminement vers la peinture où ils sont embarqués. L'auteur les a imbriqués dans un réseau de signifiants comme dans une toile d'araignée : Karst est le nom propre de Paula, et le karst, c'est la roche des grottes, elle habite rue de Paradis et Jonas peint comme première œuvre originale un jardin d'Eden, le prénom Jonas renvoie à la baleine, etc.

Paula a choisi pour son panneau de fin d'études « l'écaille de tortue », un choix risqué et difficile. Alors des souvenirs d'enfance reviennent à la surface, le souvenir de cette tortue, où un jour la fillette de cinq ans rampe au côté de la tortue dans la terre du jardin « lui murmurant des encouragements et des mots doux, jusqu'à ce qu'elle tombe dans l'œil noir et lacrymal de la bête, fillette de la fin du vingtième siècle prise dans ce regard comme dans une faille spatio-temporelle bien trop profonde pour elle, car soudain c'en était fini de la tortue des comptines et de la fable, celle des dessins animés de sept heures du matin, toutes s'effaçaient devant celle-là, devant ce monstre, un monstre en petit mais bien réel, surgi de l'ombre d'un caillou comme d'un repli du temps afin d'entrer en contact avec elle²⁴ ».

Peindre (écrire) serait s'égaliser au réel et quand le peintre entre « dans l'espace situé exactement entre la main et la toile, entre l'extrémité du pinceau et la surface du panneau, et peut-être est-ce dans cet écart-là que le geste prend forme et que se joue la peinture²⁵ ». L'auteur note à plusieurs

²⁴ *Ibid.*, p. 104.

²⁵ *Ibid.*, p. 105.

reprises que ce geste se fait en apnée, c'est une plongée qui « condense en un seul geste la somme des récits et la somme des images²⁶ [...] ».

Paula, donc, part pour Lascaux faire ce fac-similé ultime, la grotte, la vraie est interdite aux visiteurs, mais Paula entend bien transgresser et y aller ne serait-ce que trois minutes. D'elle on ne voit que l'emplacement, mais elle rayonne, « d'autant plus désirable qu'elle est invisible ». Avant d'y entrer, si l'on peut dire, on va voir comment Paula, accompagnée de Jonas qui vient de la rejoindre, se débrouille pour entrer dans une autre, peu connue, plus ou moins interdite aussi par une grille et une porte dont elle a obtenu la clé, dans le vallon de Gorge-d'Enfer. Que voient-ils ? Un poisson vieux de vingt-mille ans long de plus d'un mètre, Jonas a craqué une allumette et le poisson a remué et il a dit : « Paula, voici ton trésor, [...] Le poisson d'or dans le filet du pêcheur²⁷ ». En somme, l'auteur, dans l'éclair d'un temps retrouvé, fait que ses personnages rappellent à la vie ce poisson vieux de vingt-mille ans. Du long poisson noir au long poisson d'or (« un mâle donc, vigoureux ») en passant par le poisson tatoué : le Phallus se faufile entre les lignes.

Alors c'est là que Paula, seule dans le hangar où se prépare « le fac-similé ultime », peut entrer dans la grotte : elle projette avec un rétroprojecteur une image en 3D du cerf noir qu'elle doit peindre, il est là, élégant et graphique, si réel qu'elle sursaute. Elle « fixe son œil, la tache noire de l'iris habilement cernée d'une réserve blanche [...] » Et là voilà, devenue femme préhistorique, qui entre dans la grotte, emmitouflée de lourdes fourrures, avec une lame de silex pour gratter les poudres de couleur qu'elle met dans une écaille de tortue en guise de palette, un jeune homme apparaît à côté d'elle, « l'amour silencieux court entre eux depuis longtemps », ils se regardent. « Alors prise dans le faisceau du rétroprojecteur [...] elle-même creusée de rivières souterraines, de galeries obscures et de chambres ornées, Paula s'est fondue dans l'image, préhistorique et pariétale²⁸. »

Paula n'est plus que moi imaginaire. Elle est le regard de cet autre imaginaire, et c'est avec le geste de l'autre imaginaire qu'elle peint.

Je dois dire ici ma surprise émerveillée – le trompe-l'œil a bien fonctionné – quand j'ai lu la première fois la fin de ce roman. Je me demandais en effet, depuis le début du dernier chapitre, intitulé « Dans le

²⁶ *Ibid.*, p. 111.

²⁷ *Ibid.*, p. 280-81.

²⁸ *Ibid.*, p. 284-285.

rayonnement fossile », comment, sur quelle ponctuation, l'auteur allait bien pouvoir finir ce texte.

Eh bien, le meilleur était pour la fin, une fin que le Lacan de la fin du séminaire *La relation d'objet* aurait probablement appréciée, lui qui écrivit : « Il y a en effet pour l'être une possibilité fondamentale d'oubli dans le moi imaginaire²⁹. »

Le « faisceau du rétroprojecteur », ce temps retrouvé par l'écriture, cette sorte de palimpseste final, serait-ce le lieu où le désir et la lettre viendraient à s'équivaloir ?

²⁹ J. Lacan, *La relation d'objet*, op. cit., p. 435.