



GEMCA : Papers in Progress

2017

Tome 4 – Numéro 1

http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_4_2017_1.pdf

Opacité d'un support et réflexivité du décor : les tapisseries peintes à Rome au XVI^e siècle

Communication dans le cadre de la journée d'étude « Louis Marin : Renaissance(s) », organisée par Guillaume Cassegrain, (Université de Grenoble-Alpes, 24 novembre 2016)

Roxanne LOOS (UCL)

Introduction

Partant du postulat que la double dimension transitive et réflexive est inhérente à toute représentation, Louis Marin souligne à plusieurs reprises la nécessité de comprendre non pas l'opposition mais bien l'articulation entre transparence et opacité. Et de préciser toutefois que :

les théories de l'art de la peinture dans leur histoire antique et moderne n'ont eu de cesse de thématiser et de formaliser, comme problème philosophique et esthétique, la transitivité de la représentation (...), en revanche, les problèmes liés à l'opacité énonciative se sont vus, comme *problèmes théoriques du procès de la représentation et de ses effets de sujets*, dissimulés et occultés par les jeux toujours fascinants des apparences, les séductions et les jouissances de la *mimésis* (...) ¹

Car, faut-il le rappeler, Marin a effectivement déplacé l'attention vers « les modes et les modalités, les moyens et les procédures de la présentation de la représentation » ² pour reprendre ses propres termes ; d'où son intérêt particulier pour des questions relatives à l'ornement, au décor et au cadre ³, ou encore au trompe-l'œil ⁴. C'est

¹ L. MARIN, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, 2^e éd. revue par Cléo Pace, Paris, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2006, p. 96.

² *Ibid.*, p. 15.

³ IDEM, « Le cadre du tableau ou les fonctions sémiotiques de la limite de la représentation », dans *Actes du VII^e congrès international d'esthétique*, 2, Bucarest,

donc à la lumière de ces études menées par Louis Marin que nous proposons de jeter un nouvel éclairage sur un mode particulier de la représentation lorsqu'elle *se présente représentant quelque chose*, et sur lequel ses travaux n'ont jamais porté, à savoir les tapisseries feintes qui habillent les intérieurs des églises et des palais italiens au XVI^e siècle. Il ne s'agit donc pas de simples tentures ornementales en trompe-l'œil, comme celles qui ornent bien souvent les registres inférieurs des parois de certaines églises depuis le moyen-âge. Composées de scènes narratives encadrées de bordures imitant de vrais tissages, les « fausses » tapisseries semblent être suspendues aux murs sur lesquels elles sont en réalité peintes à fresque. Envisagée non plus telle une « fenêtre ouverte » transparente *au-delà* du mur, mais comme un objet opaque représenté *en-deçà* du support mural, l'objectif sera de comprendre les rouages de cette feinte qui se donnent à voir notamment aux bords enroulés dévoilant l'envers du décor. Aussi, s'agira-t-il plus généralement de saisir les enjeux esthétiques et métapicturaux propres à la *re-présentation* des tapisseries, qui se veut le reflet d'une réflexion maniériste sur le feint, le riche et le support. Cela permettra en outre de montrer comment les travaux de Marin (sur le fond, le cadre et le support) aident à penser la complexité et la réflexivité de ces systèmes décoratifs.

Malgré la récurrence et l'omniprésence de ces tapisseries peintes – depuis leur apparition au début du *Cinquecento* jusqu'au grand retentissement qu'elles connaîtront tout au long de l'époque maniériste et jusqu'à l'aube de l'âge baroque – force est de constater que ce sujet ne reste que peu exploré jusqu'à présent⁵. Pour analyser

28/08 - 02/09/1972, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1977 ; « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture », *Rivista di Estetica*, n°12, 1982, p. 16-35 ; « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°24, 1988, p. 62-81.

⁴ IDEM, « Présentation ou représentation. Présentation et représentation dans le discours classique : les comble et les marges de la représentation picturale », *Discours psychanalytique*, n°4, 1985, p. 4-13 ; « Le trompe-l'œil, un comble de la peinture », dans Raymond Court (e.a. éds), *L'effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Dunod, 1988, p. 75-92 ; « Représentation et simulacre », dans *De la représentation*, recueil établi par Daniel Arasse (e.a.), Paris, Gallimard, 1994, p. 304-312.

⁵ Exception faite d'un bref article quelque peu daté, ce corpus d'œuvres n'a que peu ou pas été appréhendé comme un ensemble. Voir : U. REINHARDT, « La tapisserie

ce corpus et avoir une meilleure compréhension du phénomène dans son ensemble, il apparaît donc nécessaire de commencer par établir quelques parallèles entre l'usage des tapisseries réelles et fictives pour mieux saisir les origines de cette transposition de la tapisserie vers la peinture. Nous nous arrêteront ensuite sur la renaissance du motif des toiles suspendues sur les voûtes ou *vela*, avant d'envisager pleinement les enjeux du véritable dispositif des tapisseries peintes sur les murs, passés au crible d'une analyse de type « marinien » très éclairante à de nombreux égards, mais qui montrera aussi – nous le verrons – certaines limites.

Des tapisseries réelles aux tapisseries fictives

Ces compositions peintes ne sont effectivement pas sans rappeler la tradition qui consistait à orner les salles d'apparat et les églises de véritables tapisseries à l'occasion de certaines fêtes pour en augmenter le caractère somptuaire et spectaculaire. Les simulations de ces décors peuvent dès lors être considérées comme autant de témoins exceptionnels de l'engouement pour les décors éphémères tissés, de la façon dont ils s'inséraient dans les intérieurs et du sens qu'ils pouvaient revêtir et susciter – à comprendre à la fois en termes de signification et d'effets sensibles produits sur le spectateur. De plus, dans la plupart des cas, ces vraies tapisseries étaient suspendues au-devant des grands décors à fresque qui recouvraient les murs le reste de l'année, comme à la chapelle Sixtine, dont les tentures en trompe-l'œil peintes dans le registre inférieur étaient couvertes de véritables tapisseries à l'occasion de grandes cérémonies du calendrier ecclésiastique au XVI^e siècle. Ainsi, lorsqu'il réalisa les cartons des *Actes des Apôtres de saint Pierre et saint Paul* en 1515, Raphaël réfléchit aux rapports visuels à établir pour tisser des liens avec le décor préexistant et créer une certaine unité⁶.

feinte. Un genre de décoration du maniérisme romain du XVI^e siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, n°84, 1974, p. 285-296.

⁶ À l'unité formelle, s'ajoute aussi une structure typologique similaire au cycle de la chapelle. À ce propos, voir : J. SHEARMAN, « Les tapisseries de Raphaël », dans André Chastel, Carlo Pietrangeli et John Shearman, *Michel-Ange et la chapelle Sixtine*, Paris, Belfond, 1986, p. 89.



Fig. 1 : Raphaël (conception) et Pieter van Aelst (réalisation), Actes des apôtres Pierre et Paul, tapisseries, c. 1515-1521. Chapelle Sixtine, Vatican.

Pour ce faire, il conçut les tapisseries de telle sorte que la scène centrale soit de forme et de taille similaires aux peintures du registre supérieur réalisées à la fin du *Quattrocento*. De la même façon, les bordures tissées s'alignent avec les pilastres peints qui rythment les trois niveaux. Et cette proximité va plus loin encore si l'on observe le détail de la fine bordure rouge sombre qui encadre les scènes tissées, de la même manière qu'un cadre de porphyre fictif court autour de chacun des épisodes de la vie du Christ et de Moïses dépeints au-dessus⁷.

⁷ Pour une analyse plus détaillée voir : L. PON, « Raphael's Acts of the Apostles Tapestries for Leo X: Sight, Sound, and Space in the Sistine Chapel », *The Art Bulletin*, vol. 97, n°4, 2015, p. 392.

En outre, la proximité entre les médiums – la peinture couvrant le mur et la tapisserie couvrant la peinture – mena pour ainsi dire tout logiquement au développement des tapisseries feintes. Ce rapport – ou ce rapprochement – est non seulement attesté par les fréquentes collaborations entre les peintres et les manufactures de tapisserie, mais aussi par les fresques réalisées par ces mêmes artistes simulant à leur tour des tissus brodés. En l'occurrence, ce travail pour de « vraies » tapisseries et leur insertion dans un décor à fresque antérieur a du incontestablement jouer un rôle dans l'élaboration d'un nouveau modèle peint, qui a également pu être inspiré par le motif du voile, ou *velum*, déjà utilisé dans la peinture antique, dont on sait l'influence dans le travail du maître.

Des plafonds aux murs

Rien d'étonnant donc à ce que les premières tapisseries fictives voient le jour dans l'atelier de Raphaël, fervent admirateur des peintures antiques redécouvertes à son époque, et on ne s'étonnera pas non plus qu'elles aient été créées plus ou moins au même moment que les cartons de tapisserie pour la Sixtine. Un des premiers décors du genre⁸, réalisé par ses collaborateurs vers 1517-1518, se trouve dans la *Loggia de Psyché* de la villa Farnesina. Cette loggia d'entrée simule une pergola pour opérer la transition entre le jardin extérieur et l'architecture intérieure de la villa. Suivant les nervures, des guirlandes végétales découpent la voûte en différentes sections qui laissent découvrir un ciel bleu azur. Tendues au centre de l'armature de cette tonnelle, deux toiles représentent respectivement *Le Conseil* et *Le Banquet des dieux* réunis pour les noces d'Amour et Psyché.

⁸ On peut également mentionner la voûte de la *stanza* d'Héliodore, quelque peu antérieure (1512-1514).



Fig. 2 : Raphaël et son atelier, Le Conseil des dieux, fresques, c. 1517-1518.
Loggia de Psyché, Villa Farnesina, Rome.

Elles sont bordées – pour ne pas dire brodées – d’une lisière rehaussée de motifs guillochés, où s’entremêlent les armes d’Agostino Chigi, le riche banquier de la papauté et commanditaire de la villa auquel l’histoire d’amour est associée⁹. La bordure du *velum* sert également à signaler discrètement qu’il s’agit d’un tissu et forme tout à la fois une sorte de cadre autour des scènes. Ce dernier crée d’abord une disjonction entre l’espace de présentation (dans lequel se meut le spectateur) et l’espace représenté (dans lequel agissent les personnages mythologiques). Mais il opère également une scission au sein même de cet espace fictif en séparant la réunion des dieux des autres personnages voltigeant dans les voûtains de la pergola. Pourtant les scènes faussement tissées se déroulent elles

⁹ Sur la conception du programme iconographique en vue du mariage du mécène comme métaphore de sa propre histoire d’amour semée d’embûches, voir : A. FERRIGNO, « Agostino Chigi et le mythe de Psyché », *Cahiers d’études romanes*, n°27, 2013, p. 221-238.

aussi dans les cieux, comme l'indiquent les nuages que foulent les divinités et le bleu du ciel derrière eux, qui se confond d'ailleurs avec les percées bleues azurées du ciel au travers de la tonnelle ajourée.

L'explication de cette confusion mais néanmoins séparation des registres est en réalité toute pragmatique. Ainsi disposé au sommet de la voûte, le *velum* rend visible le dispositif représentationnel, c'est-à-dire le support, habituellement dissimulé par la transparence mimétique. De ce fait, en plus de la fonction de présentation et de monstration qui incombe au cadre auquel il s'apparente, le voile acquiert le statut de support pictural autonome. Cette solution permet en outre d'éviter subtilement les problèmes de constructions engendrées pour représenter des raccourcis perspectivistes complexes dus à une vision verticale abrupte, puisque les toiles sont ici traitées à la manière de *quadri riportati* ou d'image dans l'image. De plus, ce dispositif permet également de mettre en évidence le climax de l'histoire d'Amour et Psyché et d'introduire ainsi un niveau de narration différent : les pendentifs étant consacrés aux épisodes et aux épreuves endurées par le couple, avant que leur amour ne triomphe et qu'ils ne soient présentés auprès du *Conseil des dieux*, puis acceptés et célébrés dans la scène du banquet.



Fig. 3 : Raphaël, Jules Romain et coll., La Vision de Constantin, fresques, c. 1519-1524. Salle de Constantin, Palais du Vatican.

Le système décoratif mis en place se complexifie : il n'est plus question ici de *vela* suspendus au plafond, mais bel et bien de fausses tapisseries peintes sur les murs. Les quatre scènes principales, consacrées à la vie du premier empereur romain chrétien, sont représentées sur des tapisseries monumentales suspendues fictivement à une corniche peinte sur chacune des parois de la salle. Elles sont flanquées de structures architectoniques comprenant des niches où trônent une série de papes, au-devant desquels se dressent des figures allégoriques. Mais les parois contre lesquelles le cycle de Constantin feint d'être suspendu ne semblent pas assez larges pour lui servir de support. Alors que les *vela* de la Farnesina n'avaient pas la souplesse d'une étoffe, les bords de la tapisserie viennent ici s'enrouler contre les niches, comme si la fluidité du tissu se pliait au contact de la rigidité de la pierre, comme pour marquer en quelque sorte la continuité et surtout la supériorité de la papauté (immobile et immuable) sur la Rome impériale (mobile et meuble)¹⁰. Par ailleurs, la tapisserie ainsi révélée par ses bords affirme la dimension matérielle du support, le rendu tactile mais factice du tissu. En effet, contrairement aux traditionnelles fresques de la Renaissance, elle ne se présente plus telle une « fenêtre ouverte » transparente par laquelle regarder l'*historia*. Le textile feint s'apparente à un objet opaque au-devant du support mural fermé, réaffirmé, mais paradoxalement voilé. Ainsi dissociée – fictivement – de la paroi, la fausse tapisserie tend à perdre sa valeur transitive pour affirmer sa dimension réflexive. Car contrairement au cadre d'architecture peinte servant de bord extérieur qui ouvre sur l'*historia* en son sein, les bordures de la tapisserie ne se contentent pas de courir *autour* de la représentation : elles signalent qu'il s'agit d'un tissu *sur toute la surface* qu'elle délimite.

De plus, les bords enroulés ou manipulés par les *putti* voltigeant dans les marges (dans l'épisode de *La Donation de Constantin*) dévoilent le revers de la tapisserie, l'envers du décor et donnent ainsi à voir les rouages de cette feinte. En effet, le support-surface est ainsi rendu visible, rendant caduque la transparence comme condition de visibilité du monde comme mimésis. La tapisserie

¹⁰ C. DUMONT, *Francesco Salviati au palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Rome, Institut suisse de Rome, 1973, p. 14. Hypothèse également appuyée par Maurice Brock, « Raphaël et l'art du portrait », conférence organisée par *Transition*, Université de Liège, 01/12/2015.

feinte devient ainsi le lieu d'une méta-représentation : elle dévoile l'illusion picturale, elle révèle le fonctionnement réfléchi du dispositif qui s'avoue au seuil de la représentation. Elle se « présente représentant quelque chose ». Parlant du trompe-l'œil qui « excède ses règles et sa loi en les retournant contre elles-mêmes, par leurs moyens propres »¹¹, les propos de Louis Marin peuvent tout aussi bien s'appliquer aux tapisseries peintes, qui « dévoile[nt elles aussi] dans la représentation le secret même de la représentation (...) »¹².

Et si la duperie de l'illusionnisme est soulignée par les rebords de la tapisserie, ils constituent tout à la fois un second trompe-l'œil de façon paradoxale¹³, dans une sorte de jeu d'ambigüité qui caractérisera particulièrement le maniérisme, comme l'a noté Philippe Morel parlant d'« une accentuation voire d'un redoublement de l'illusion, celle-ci finissant par s'"auto-représenter" dans cette dynamique d'un art de l'art qui marque la période, l'imitation glissant de l'image d'une réalité naturelle immédiate à la reproduction d'un artefact renvoyant lui-même à la nature »¹⁴.

Au terme de la présentation de ces premiers exemples de la Renaissance qui marquent la naissance de ce genre de composition, nous pouvons nous demander quelles en sont les raisons ? Outre les dimensions pragmatiques ou économiques entre autres liées au moindre coût de la peinture en regard du prix exorbitant des véritables tapisseries, l'engouement pour ce procédé pictural réside plus vraisemblablement dans la manifestation d'une expression artistique plus « vivante » et dynamique, en créant par exemple des contrastes entre la rigidité de l'architecture et la fluidité du textile. Elles permettent ainsi d'introduire différents niveaux de réalité et de narration dans l'espace représenté. Mais au-delà de ces qualités formelles et des réflexions métapicturales corolaires, le principal intérêt d'imiter un décor prestigieux et onéreux réside dans sa

¹¹ L. MARIN, « Présentation ou représentation... », *op. cit.*, p. 10.

¹² IDEM, *De la représentation*, *op. cit.*, p. 310.

¹³ P. CHARPENTRAT, « Le trompe-l'œil », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n°4, 1971, p. 163.

¹⁴ Ph. MOREL, « Fonction des systèmes décoratifs et de l'ornement dans l'invenzione maniériste : réflexions autour de Francesco Salviati », dans M. Hochmann (*e.a.*), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, actes de colloque, Rome, Villa Médicis, Paris / Rome, Somogy éditions d'Art, 2008, p. 286.

capacité à devenir vecteur de sens, tel un « tissu de signes »¹⁵ – pour filer la métaphore – destiné à mettre en valeur et glorifier le sujet et le commanditaire de l'œuvre¹⁶. Car plus qu'une simple réflexion du décor sur lui-même, le tissu factice peut également se situer au carrefour d'enjeux plus symboliques (en rapport) avec le contenu et la signification du programme iconologique.

De la diffusion du motif à la variation du dispositif

Ce dispositif de présentation de la représentation sera promis à un riche avenir. Mais la trouvaille de Raphaël et de ses collaborateurs était si révolutionnaire, qu'il fallut attendre la seconde moitié du XVI^e siècle pour que le motif soit réellement repris et que l'on assiste au déploiement en puissance de toutes les potentialités déjà latentes dans les premiers exemples. Et si la tapisserie fictive continue d'exister et de proliférer dans un contexte séculaire des palais et des villas¹⁷ dans lequel il est né –, elle se développe également dans le contexte ecclésial des chapelles et des églises au cours de la seconde moitié du siècle. Les artistes vont ainsi reprendre le motif et varier le dispositif sous toutes ses coutures, depuis de larges bordures rigides jusqu'aux bords souples et de plus en plus retroussés, enroulés, retournés, décollés.

Sans s'attarder outre mesure sur cette évolution, venons-en à un des plus fameux exemples de la fin du XVI^e siècle, qui se trouve à la basilique Saint-Jean-de-Latran – point focal du patronage papal durant la Contre-Réforme. Clément VIII rénove entièrement le transept, qui est restructuré et conçu comme un espace liturgique quasi indépendant, à tel point qu'il est appelé *nave clementina*. À la

¹⁵ Expression utilisée par Victor Stoichita à propos d'un pan de tissu dans un tableau de Vermeer, V. I. STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, 2^e éd. revue et corrigée, Genève, Droz, 1999, p. 349.

¹⁶ C. DUMONT, *op. cit.*, p. 14. ; J. KLIEMANN et M. ROHLMANN, *Fresques italiennes du XVI^e siècle. De Michel-Ange aux Carrache*, t. 3, Paris, Citadelles & Mazenod, 2004, p. 21.

¹⁷ Entre autres exemples : Francesco Salviati/Taddeo Zuccari, Salle des fastes farnésiens, 1552-1556/1563, Palais Farnèse, Caprarola ; Vitruvio Alberi et Pasquale Cati, Salle des Perspectives, c. 1568, Palais Altemps, Rome ; Federico Zuccari, Cesare Nebbia et coll., c. 1572, fresques de la Villa d'Este, Tivoli ; Niccolò Circignani, Sala della Meridiana, 1579-1580, Torre dei Venti, Vatican ; Cavalier d'Arpino, Fresques du Palais des Conservateurs, 1596-1638, Rome.

demande du pape, Giuseppe Cesari, dit Cavalier d'Arpino, s'entoure d'une importante équipe de peintres¹⁸ pour orner ce nouvel espace des scènes de la *Vie de Constantin*, illustrant la fondation de la basilique.



Fig. 4 :Cavalier d'Arpino et coll., Cycle de la vie de Constantin et fondation de la basilique, fresques, 1597-1601. Église San Giovanni in Laterano, Rome.

¹⁸ Entre autre composée de Cesare Nebbia, Paris Nogari, Giovan-Battista Ricci, Niccolò Circignani, Artemisia Gentileschi et le chevalier Baglione.

Ce registre principal du cycle est également surmonté de petites tapisseries feintes présentant les apôtres et les docteurs de l'Église entre les fenêtres. On peut ainsi relever ici une certaine volonté d'identification entre la nouvelle nef clémentine et la salle du trône du palais impérial à Constantinople, dont on sait qu'elle était aussi ornée de tapisseries¹⁹.

Par ailleurs, les enjeux réflexifs et autres jeux métapicturaux de dénonciation de la fiction se font de plus en plus effrontés, comme par exemple lorsque le pied de certains protagonistes peints au centre de la tapisserie feinte débordent de l'espace représenté qui lui est normalement réservé, jusqu'à pénétrer dans celui de la bordure.

Pour qualifier ce genre « de fragments d'objets et de figures » en saillie, Louis Marin parle de « combles » de la représentation, qu'il définit comme étant « tout ce qui se jouera *sur* les limites de son dispositif en un lieu ou un moment qui n'est plus tout à fait son intérieur, son "même"; ses excès internes, l'emballlement ou l'affolement du dispositif (...) où il fonctionne (...) à *trop* forte puissance »²⁰. Et d'ajouter que « tout en restant prise *réellement* dans le dispositif de la représentation (entre plan et support), [cette chose en trompe-l'œil] apparaît l'excéder *fictivement*, mais *dans* le réel même »²¹. Ce débordement « est [donc] *dans l'espace représenté* (transitif) et *hors du plan de la représentation* : il entre dans l'espace de présentation (réflexif) »²².

¹⁹ Sur l'association des tapisseries au thème impérial, pour identifier en l'occurrence ce contexte architectural avec une sorte d'*aula regia* ou chambre de réception impériale pour le Christ, voir : J. FRIEDBERG, *The Lateran in 1600. Christian Concord in Counter-Reformation Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, note 34 ; E. PRIEDL, « Santa Susanna's Arazzi Finti. The Textile Medium and Roman Counter-Reformation Ideology », dans Tristan Weddigen (éd.), *Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature*, Emsdetten, Edition Imorde, 2011, p. 114-115.

²⁰ L. MARIN, « Présentation ou représentation... », *op. cit.*, p. 4.

²¹ *Ibid.*, p. 11. ; IDEM, *De la représentation*, *op. cit.*, p. 310.

²² IDEM, « Le trompe-l'œil... », *op. cit.*, p. 87.



Fig. 5 : Cavalier d'Arpino, Ascension, fresques, c. 1600. Église San Giovanni in Laterano, Rome.

Or, dans le cas présent, les figures ne transgressent pas la frontière entre tableau et cadre, comme dans les exemples de cas relevés par Louis Marin, mais bien l'intervalle entre tapisserie et bordure. L'ambiguïté visuelle n'en n'est ici que renforcée. Car si les tapisseries illusionnistes suggèrent une représentation en deux dimensions, un médium plat suspendu devant un mur dont la matérialité est tout autant affirmée et suggérée au revers ; les personnages franchissant la bordure suggèrent quant à eux une certaine présence dans l'espace, une troisième dimension qui leur permettrait de quitter un espace (tel une niche) pour enjoindre un autre, le nôtre, comme s'ils s'apprêtaient à envahir l'espace du spectateur. On pourrait donc les qualifier d'excès mimétiques de la représentation, la transparence allusive étant en quelque sorte poussée dans ses retranchements. Pourtant – et tel est tout le paradoxe –, l'illusion ne peut véritablement fonctionner, puisque les bords de la tapisserie nous rappellent qu'il s'agit bel et bien d'un tissu, d'une fiction. La sophistication des jeux intellectuels typiques de cette époque atteint ici son paroxysme, à la jonction entre deux

dimensions (à comprendre en termes d'espace et de fonctionnement de la représentation).

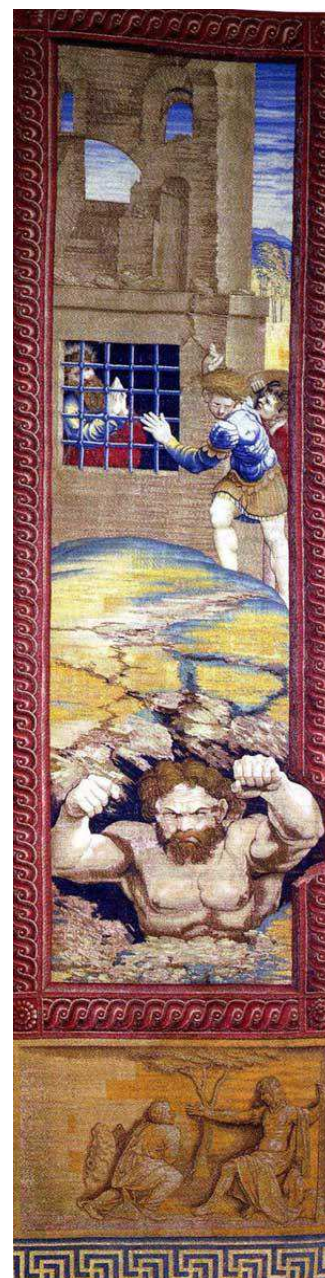
Pour clôturer cette réflexion, il n'est pas inutile de rappeler que ce procédé était en fait déjà utilisé par Raphaël dans les tapisseries de la chapelle Sixtine. Dans l'épisode de la libération de Saint Paul de prison par un tremblement de terre, la personnification de cette catastrophe naturelle au premier plan fracasse le sol d'un puissant coup jusqu'à détruire le cadre de la représentation, la bordure de la tapisserie, comme s'il semblait faire irruption jusqu'à la surface de l'image et au-delà. La boucle est ainsi bouclée entre tapisseries réelles et fictives.

Fig. 6 :Manu-facture de Pieter van Aelst, Saint Paul en prison, c. 1519, tapisserie. V&A Museum, Londres.

Conclusion

Les outils fournis par Louis Marin pour penser la représentation sont donc d'une richesse qui n'est plus à démontrer. Toutefois, ses objets théoriques étant parfois éloignés des problématiques propres à la représentation des tapisseries, celles-ci nous obligent à faire un pas de côté – à l'instar des personnages débordants – ou tout du moins à repenser les rapports entre transparence et opacité. Et bien que nous ayons essentiellement insisté sur « l'opacité du support et la réflexivité du décor » (comme le titre cette intervention), nous souhaiterions néanmoins terminer – comme nous l'avions annoncé – en rappelant la dimension transitive, la double dimension étant le propre de toute représentation. Car avant de *se présenter représentant quelque chose*, la tapisserie feinte *représente quelque chose*.

Or, l'*historia* au centre de la toile n'est plus considérée comme l'objet qui serait rendu présent au travers de ses signes par l'analogie de la



mimésis. Elle perd sa valeur transparente en regard de la visibilité et donc de l'opacité de son support faussement tissé. Et dans un même temps, c'est ce support qui peut être considéré comme transitif, en tant qu'il *représente quelque chose*, à savoir une tapisserie, comme objet même de la représentation. Dans cette optique, les bords enroulés pourraient également être compris comme un excès de transparence mimétique (le bord en trompe-l'œil excédant le plan de la représentation), tout en dévoilant et retournant – littéralement – les bords de la représentation. C'est donc dans un dernier mouvement réflexif que ces tissus enroulés dévoilent les conditions et les procédés mêmes de leur présentation, ou plus exactement de la *re-présentation* des tapisseries en peinture.

Ce jeu sophistiqué de va-et-vient de la double dimension de la représentation, met donc en évidence toute la complexité de ce système et fait apparaître les limites de cette théorie, fonctionnant peut-être elle aussi « à trop forte puissance », au « comble » de la représentation.

Pour citer cet article :

Roxanne LOOS, « Opacité d'un support et réflexivité du décor: les tapisseries peintes à Rome au XVIe siècle », *GEMCA : papers in progress*, t. 4, n° 1, 2017, p. 111-125, [En ligne].

URL : http://sites.uclouvain.be/gemca/docs/pp/GEMCA_PP_4_2017_1_LOOS.pdf

Table des matières

Dossier

Renaissance Society of America Annual Meeting Berlin 2015

MAREEL Samuel, «Words and Images of Words: The Prayer to Saint Veronica in Petrus Christus's Portrait of a Young Man ».....p. 5-14

FALQUE Ingrid, «Geert Grote and the Status and Functions of Images in Meditative Practices».....p. 15-28

GUIDERDONI Agnès, «Image Theory from Figurative Thinking in Emblematic Literature: Vauzelles, Corrozet, and Paradin».....p. 29-36

SMEESTERS Aline, «The Neo-Latin Poet Manuel Pimenta s.j. (1542-1603) and his Ekphraseis Sacrae : a Rhetoric of Violence».....p. 37-48

DE MUELENAERE Gwendoline, «Images of the Courtier in Flemish Thesis Prints (17th-18th centuries) ».....p. 49-62

DLABAČOVÁ Anna, «Books, Woodcuts, and Paintings. Meditation and Devotion through Text and Image in Antwerp, c. 1480-1500».....p. 63-79

Dossier

Travaux en cours présentés par les membres du GEMCA

EMS Gregory, «Poétique de l'emblème. Enjeux de la théorisation d'un genre nouveau par les jésuites aux XVI^e et XVII^e siècles ».....p. 83-110

LOOS Roxanne, «Opacité d'un support et réflexivité du décor: les tapisseries peintes à Rome au XVI^e siècle».....p. 111-125