



HAL
open science

Le trompe-l'œil en surface ou en profondeur : les Préludes (2012) photographiques de Yolanda Domínguez

Pascale Peyraga

► To cite this version:

Pascale Peyraga. Le trompe-l'œil en surface ou en profondeur : les Préludes (2012) photographiques de Yolanda Domínguez. *Líneas : Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques*, 2012, Trompe-l'œil, simulacres et vérité(s) dans le monde hispanique 2. hal-01287563

HAL Id: hal-01287563

<https://hal.science/hal-01287563>

Submitted on 1 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

«Le trompe-l'œil en surface ou en profondeur : les *Préludes* (2012) photographiques de Yolanda Domínguez», *Líneas* [En ligne], Numéros en texte intégral, 2 / décembre 2012 - *Trompe-l'oeil et vérité*, mis à jour le : 21/02/2013, URL : <http://revues.univ-pau.fr/lineas/781>.

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

The trompe l'œil on the surface or in depth: Yolanda Domínguez's photographic *Preludes* (2012)

Pascale PEYRAGA

UNIV PAU & PAYS ADOUR, LLCAA, EA1925, 64000 PAU, France

Résumé : 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 leurre 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 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.

Resumen: 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 engañifas 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 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.

Mots-clefs : trompe-l'œil, photographie, Yolanda Domínguez, phénoménologie
Palabras claves: trampantojo, fotografía, Yolanda Domínguez, fenomenología
Key words : trompe l'œil, photography, Yolanda Domínguez, phenomenology

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 *mimèsis* et trompe-l'œil, représentation et simulacre, il effectue une distinction d'ordre phénoménologique : l'image transparente ou allusive de la *mimèsis* 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 pseudo-objectivité, 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.

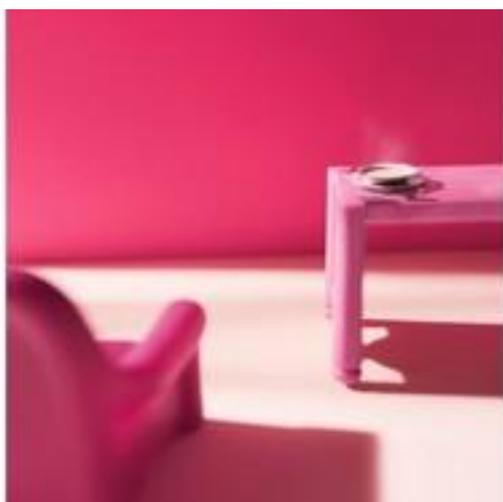
² Pierre Charpentrat, « Le trompe-l'œil », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 4, 1971, p. 160-168.

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*

A 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

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 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 EFTI 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), *Hôtesses, 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 cet espace stéréotypé, voire caricatural, à des fins de dénonciation sociale.

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 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 doit 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, lézardent 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 leurre 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

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 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-nguez?picture=1499> (consulté le 05 septembre 2012).

⁹ André Beetscheen, « Détournement par l'évidence », in : 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.

représentations mentales ou sociales, tendant vers la subversion des ordres et des rapports sociaux.

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

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.

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.

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.

¹⁴ Le premier redimensionnement est constitutif des lieux représentés, Yolanda Domínguez ayant 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

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

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 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,
Encres pigmentées sur papier RC couleurs,
80 x 80 cm. ©Yolanda Domínguez



Yolanda Domínguez, *Prélude #7*, 2012,
Encres pigmentées 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

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.

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.

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 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

²⁰ Jean Ray, « La terreur rose », *Les derniers contes de Canterbury* (1943), Verviers (Belgique) : Gérard et Co, 1963, p. 152.

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 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 leures 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 vibrante.²²

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

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.

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.

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 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

²⁵ André Beetscheen, *op. cit.*, p. 28.

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 poupée photographiée, qui est « représentation d'une représentation », ou par le dédoublement des fenêtres du *Prélude #8*²⁶. 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 fautive, 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 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 trompe-l'œil s'impose avec force au terme du dispositif subversif. Les *Préludes* produisent un effet d'emballement 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'entre-deux 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.
- BEETSCHÉEN, André, « Détournement par l'évidence », in : 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.
- CHRETIEN, 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.
- MAURIES, 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.