



Fig. 1. Hans Bol, *Emblemata evangelica...*, Anvers, Jean Sadeler, 1585.
Pl. 9, Jésus et les Pharisiens (Matt. 12,1-8).

Le temps stratifié et le temps densifié de l'image : de l'emblème à la représentation peinte (XVI^e – XVII^e siècle)¹

Agnès Guiderdoni

D'après le principe établi par Lessing dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le temps appartient à la poésie, à la musique, aux arts de la durée, et l'espace aux arts plastiques – peinture, gravure, sculpture. Si ce principe a fait consensus depuis lors, il est régulièrement interrogé, dans la pratique comme dans la théorie, comme en témoigne notamment le présent numéro de *La Part de l'Œil*. Je voudrais contribuer à ces mises en question en abordant la question du temps *dans* l'image à une période antérieure à la diffusion du *Laocoon*, et en présentant deux régimes temporels qui l'animent, ~~et~~ ceci dans le but de dérouter la conception spatiale habituelle du signe plastique qui n'est pas qu'affaire de surface, de forme, ou d'étendue.

Ces deux régimes temporels de la spatialité de l'image correspondent à deux mouvements, voire deux dynamiques, qui se répondent et s'opposent tout à la fois : le temps stratifié, ou "feuilleté", par un sens extérieur à l'image, et le temps dilaté, ou "densifié", par les formes internes de l'image – deux régimes qui donnent sa profondeur ou son épaisseur à l'image en tant qu'objet du regard.

Ainsi la première partie de ma réflexion sera consacrée au temps tel qu'il se déploie en tant que lecture exégétique, dans la littérature emblématique durant la première modernité. C'est, entre autres, à l'encontre de cet "usage" herméneutique du temps dans l'image que la tradition lessingienne se développera dès la fin du XVII^e siècle, bien avant Lessing donc², laquelle privilégiera une conception *ponctuelle* du temps de l'image. C'est toute la complexité de cette dernière, de ce temps réduit à un instant, qui fera l'objet de la deuxième partie de cet article, à partir des réflexions de Louis Marin.

-
1. Je voudrais dire ici ma gratitude et ma reconnaissance à Nathalie Kremer pour sa patience et sa générosité qui ont "sauvé" cet article, et permis ainsi qu'il soit publié dans ce volume. Mes remerciements vont également à Ralph pour sa lecture et ses suggestions avisées.
 2. Voir à ce sujet l'introduction de ce numéro par Nathalie Kremer et Susanna Caviglia.

– Exégèse visuelle ou le temps stratifié de l'image emblématique

S'il est un domaine qui brouille la distinction entre les textes et les images, et qui ne semble pas pouvoir être défini selon les propriétés avancées par Lessing, c'est bien celui de la littérature emblématique qui s'épanouit dans toute l'Europe entre le début du XVI^e et le milieu du XVIII^e siècle. Ici les images doivent bien être lues, déployant une temporalité qui n'est pas toujours narrative d'ailleurs, tandis que les textes, a minima, *font* image, et, au plus intense du brouillage, deviennent eux-mêmes images, fût-ce sous forme de calligrammes, d'inscriptions, de cartouches, etc. La littérature emblématique met en question les définitions attribuées traditionnellement aux textes et aux images ainsi que les cloisons censées les séparer. Il semble en effet que la limite entre texte et image fonctionne ici moins comme une frontière que comme un seuil³, c'est-à-dire comme un lieu à travers lequel de troublants échanges de propriétés ont lieu, pouvant mener jusqu'à une inversion des polarités. J'observerai ici de plus près les interférences qui se jouent au niveau du temps et de l'espace dans cette osmose entre le texte et l'image, qui caractérise particulièrement cette littérature. Plus exactement, je m'attacherai à l'insertion du temps dans l'image par le canal de l'exégèse et de la typologie biblique. En effet, le caractère typologique du texte biblique ou de tout autre élément de doctrine chrétienne, appelle avec évidence un croisement entre l'espace de la scène représentée et le temps dans lequel cette scène s'inscrit nécessairement. Notons que l'on peut étendre cette lecture à l'emblématique profane, dans la mesure où le modèle herméneutique en vigueur alors pour ces iconotextes produit la plupart du temps une interprétation qui suit les différents sens proposés traditionnellement par l'exégèse biblique (littéral ou historique, moral ou tropologique, allégorique, anagogique ou eschatologique).

Le livre d'emblèmes, apparu en 1531 grâce à la publication de l'*Emblematum liber* du juriste milanais André Alciat⁴, connut un très grand succès dans toute l'Europe, succès qui s'étendit pour certains pays jusqu'au XVIII^e siècle. Au plus simple, l'emblème se présente comme la combinaison signifiante d'une image symbolique (la *pictura*) accompagnée d'un *motto* et d'un texte bref (la *subscriptio*) (fig. 2), utilisant les répertoires de l'iconographie antique et médiévale. Conçu au départ comme un exercice de rhétorique humaniste, les collections désordonnées d'emblèmes s'organisent bientôt autour de messages précis et concrets : leçons morales, leçons de politique, répertoire alchimique, leçon de science naturelle moralisée, etc. Dès les années 1560-1570, catholiques et protestants commencent à exploiter la veine emblématique à des fins théologiques, apologétiques, catéchétiques et dévotionnelles⁵. La reprise de la forme emblématique dans un cadre dévotionnel est particulièrement riche dans la perspective d'une

3. Voir *Cadre, seuil, limite : la question de la frontière dans la théorie de l'art*, Bruxelles, Thierry Lenain et Rudy Steinmetz (éds), Bruxelles, La Lettre volée, 2010, et spécialement l'introduction sur « le paradoxe de la limite » (pp. 7-10) ; sur le cadre et les seuils dans la littérature emblématique, on renverra à Daniel S. Russell, "Emblems, Frames, and Other Marginalia. Defining the Emblematic", in *Emblematica* 17 (2009), pp. 1-40 ; Agnès Guiderdoni, « Stratégies d'encadrement et exégèse visuelle dans la littérature emblématique », in *À force de signes. Travailler avec Louis Marin*, Alain Cantillon, Pierre Antoine Fabre et Bertrand Rougé (éds), Paris, éditions de l'EHESS, 2018 ; Ralph Dekoninck et Agnès Guiderdoni, "Framing Devices and Exegetical Strategies in Northern Illustrated Spiritual Literature", in *Imago Exegetica: Visual Images as Exegetical Instruments, 1400-1700*, James Clifton, Walter S. Melion, and Michel Weemans (éds), Leiden, Brill, 2014, "Intersections series", pp. 579-608.

4. *Viri clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsulti. Mediol. ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum liber*, Augsburg, Heinrich Steyner, 1531.

5. C'est en 1567 pour les protestants et 1571 pour les catholiques, que paraissent les deux premiers recueils dont l'organisation vise à transmettre explicitement un message spirituel : pour les catholiques, Arias Benito Montano, *Humanae salutis monumenta*, Anvers, Plantin, 1571, et pour les protestants, Georgette de Montenay, *Emblemes, ou Devises Chrestiennes*, Lyon, Jean Marcorelle, 1567.

étude de la temporalité dans les rapports texte/image, dans la mesure où le recueil d’emblèmes qui sert à la méditation puis à la contemplation propose un cheminement pour aller de l’âme à Dieu, de l’humain au divin, du changement à l’éternité en image et en texte. La configuration emblématique ainsi obtenue semble intrinsèquement contradictoire, à moins que l’emblème ne tente de résoudre ce que Paul Ricœur appelle « l’aporie de la temporalité à laquelle répond de diverses manières l’opération narrative, [qui] consiste précisément dans la difficulté qu’il y a à tenir les deux bouts de la chaîne : le temps de l’âme et le temps du monde »⁶. Deux régimes temporels sont mis en œuvre dans l’emblématique sacrée dont on peut imaginer que la temporalité s’articule autour de deux axes : l’axe vertical de l’intemporalité du message et l’axe horizontal de son actualisation dans le processus de lecture méditative propre au genre. Étant donné son origine rhétorique (tant dans sa forme initiale que dans ses évolutions ultérieures), l’emblématique utilise ce “choc” temporel pour renforcer sa visée persuasive et la mise en mouvement des affects. Par ailleurs, si l’on regarde de plus près l’articulation du texte et de l’image, on note qu’elle repose sur un lien métaphorique spécifique qui tend en réalité vers la littéralisation de l’image. Dans l’emblème, la *pictura* représente à la lettre la *subscriptio*, et ceci est encore plus apparent dans l’emblématique sacrée où le texte souscrit est fréquemment une citation biblique. La gravure transpose plastiquement le sens littéral de la citation (fig. 3). La littéralisation de la figure permet un travail spécifique sur la temporalité de la méditation en plaçant “hors contexte” l’objet médité (la lecture littéraire produit un effet de rupture), et en ouvrant ainsi sur une autre temporalité, soit celle de l’âme, soit celle du divin⁷.

Il existe également des représentations exégétiques que l’on inclut dans le domaine emblématique en raison à la fois de leur similarité formelle avec l’emblème et de leur réélaboration visuelle de la *figura* textuelle. Telles sont les emblématisations de la Bible, qui ne se présentent pas toujours comme des recueils d’emblèmes à strictement parler mais dans lesquels le travail sur le temps est évidemment essentiel pour tenter de mettre en image le processus typologique tel qu’il se déploie dans l’histoire et dans le texte sacrés⁸. C’est par exemple le cas des planches des *Emblemata evangelica* de Hans Bol, publiés à Anvers en 1585⁹, qui consistent en douze planches correspondant



Fig. 2. Andrea Alciati, *Emblemata libellus*, Paris, Chrestien Wechel, 1534. Emblème « In silentium », p. 7.

6. Paul Ricœur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1983, p. 24.

7. Pour une analyse détaillée de ces questions dans les recueils d’emblème, voir Agnès Guiderdoni, « L’emblématique sacrée à l’épreuve du temps », in *Interfaces 19-20* (2001-2002), vol. 1, pp. 118-152.

8. Pour une étude plus approfondie de ces questions, je me permets de renvoyer à Agnès Guiderdoni, « L’emblématisation de la Bible au XVI^e siècle : De l’illustration à l’herméneutique », in Paul Arblaster, Ingrid Bertrand, Véronique Bragard, Dirk Delabastita (éds), *Sparks And Lustrous Words Literary Walks, Cultural Pilgrimages – Essays in Honour of Guido Latré*, Presses Universitaires de Louvain, 2019, pp. 3-15 ; et Id., « Le genre des *Imagines* : chassé-croisé historiographique entre proto-emblème, emblème et figures de la Bible », in « *Je révisé les images...* ». *Genèse, structure et postérité des Evangelicae historiae imagines de Jerónimo Nadal*, Ralph Dekoninck, Pierre-Antoine Fabre et Walter Melion (éds), Paris/Rome, Ecole française de Rome, à paraître en 2023.

9. Le titre complet en est : *Emblemata evangelica ad XII signa coelesta sive totidem anni menses accomodata: quibus christus homines, qui astris, ad distinguenda tantum tempora initio a Deo (ut est Gen.1) conditis, idolatricum cultum prestiterant : per has ipsas creaturas ad unius omnium Creatoris cultum revocat, & regnum coeleste mystice ob oculos ponit*. Les planches ont été dessinées par Hans Bol, gravées par Adriaen Collaert et éditées chez Jean Sadeler.

XXXV.

Anima mea liquefacta est, ut dilectus locutus est. *Cant. 5.*



Anima mea liquefacta est, ut dilectus locutus est. *Cant. 5.*

35.

TÈ semel vt cursim tantum, mea vita, viderem,
 Quot iuga, quot sylua, quot loca visa mihi!
 Vt semel audirem tantum, mea vita, loquentem,
 Ah! quot inaccessis rura petita viis!
 Horrida, torrida, spinea, scruposa, deuia lustra,
 Saxa q̃ montanis vix adeunda feris.
 Nec tamen, ecce, tui data spes fuit vlla videndi,
 Vix q̃, vel alloqui spes fuit vlla tui.
 O quoties dixi! que te, mea vita, latebra,
 Que caua, que terra, que nigra lustra tegunt?
 Sed neque lustra meum, neque rus solata dolorem,
 Respondit lacrymis sylua nec vlla meis.
 Fors semel ignoros, me duxerat error in agros,
 Solus vbi ante oculos campus, & error erant.
 Metior hic oculis Caelos, clamoribus agros,
 Sed neque vox Caelis, nec data vox ab agris.
 Inde deerranti vallis se monstrat opaca;
 Vociferor, nullus fit mihi valle sonus.
 Ecce caua densum, procul haud à valle, viretum
 Adiacet, aestiuo textilis vmbra gregi:
 Hic erit, hic forsitan, dixi, mea vita, latebit;
 Heu dolor! vt vidi, nulla latebra fuit.

V

Ergo

Fig. 3. Herman Hugo, *Pia Desideria*, Anvers, Hendrick Aertssens, 1624, grav. Boetius a Bolswert. Emblème 35, « Anima mea liquefacta est, ut dilectus locutus est ».

aux douze mois de l'année. Chaque planche combine des représentations tirées du Nouveau Testament – de nombreuses paraboles – et des scènes profanes, accompagnées des signes du zodiaque, représentés dans un petit médaillon dans le haut des planches, le tout illustrant les différents mois de l'année (voir fig. 1). Les scènes de la vie quotidienne, comme le travail aux champs, sont déplacées à l'arrière et sont donc dominées par les scènes religieuses. Dans une majorité de planches, plusieurs étapes d'une histoire sont représentées simultanément dans une même composition. Le titre complet donne quelques indices pour comprendre cet assemblage : « Emblèmes évangéliques adaptés aux douze signes célestes ou aux douze mois de l'année, par lesquelles le Christ rappelle les hommes qui avaient rendu un culte idolâtre aux astres (lesquels n'ont été fondés à l'origine par Dieu que pour la distinction des temps, comme on le lit en Genèse 1), par lesquelles, donc, le Christ rappelle les hommes, à travers ses créatures mêmes, au culte de l'unique Créateur de toutes choses, et par lesquelles il leur met devant les yeux, de façon mystique, le royaume céleste ». Il semble que l'on ait à faire à un lointain parent du livre d'heures dans sa manière d'une part d'inscrire le temps du lecteur-spectateur dans le temps eschatologique du salut, dans l'histoire conçue par Dieu pour les hommes, et d'autre part dans sa manière de scander le temps de ce même lecteur-spectateur, à la fois au fur et à mesure de l'année (les douze mois) mais également, grâce aux différents éléments de la composition à l'intérieur de chaque gravure, dans le moment défini, ponctuel et itératif, d'un exercice de piété – prière ou méditation. On retrouve ici les deux temporalités à l'œuvre de manière

croisée dans ce type de représentations : une verticalité qui manifeste le plan de Dieu, eschatologique, de toute éternité, et une horizontalité, qui actualise cette providence dans chaque planche et dans sa “lecture”, que celle-ci se fasse en suivant les différents épisodes bibliques successifs qui y sont représentés, c’est-à-dire en récupérant une forme de narrativité, ou qu’elle se fasse en méditant sur les motifs profanes représentés comme autant d’occasion de “sanctifier” sa vie quotidienne¹⁰.

Ainsi, pour les iconotextes de cette période, la formule de Lessing n’est pas opératoire, en tout cas pas dans les termes dans lesquels il la pose ou plutôt l’oppose à l’*ut pictura poesis*. Le régime des relations entre texte et image change certainement au XVIII^e siècle, mais pas seulement, ou pas exclusivement en raison de l’autonomisation des arts, qui conduit à leur différenciation nette. Si la formule horatienne revient à l’envi, presque *ad nauseam*, dans les préfaces et autres pièces liminaires des recueils d’emblèmes et recueils d’*ekphrasis*, elle occulte, par sa nature devenue topique, un élément essentiel à l’œuvre dans ces corpus, à savoir le caractère d’abord et même exclusivement allégorique de la relation. C’est d’ailleurs ce que dénonce Lessing dès son avant-propos, en soulignant que l’équivalence posée par les critiques entre peinture et poésie a égaré certains artistes :

« Elle a ainsi donné naissance en poésie à la manie de la description et en peinture à la manie de l’allégorie : on a voulu faire de celle-là un tableau parlant, sans savoir au juste ce que la poésie pouvait ou devait peindre et on a voulu faire de celle-ci un poème muet, sans s’être demandé dans quelle mesure la peinture pouvait exprimer des notions générales sans courir le risque de s’éloigner de sa vocation première et de devenir un mode d’écriture arbitraire¹¹. »

Or c’est précisément ce que sont ces images allégoriques, symboliques, emblématiques – ou du moins ce qu’elles tendent à devenir au fur et à mesure que l’on s’éloigne de la source médiévale : une forme d’écriture arbitraire, non motivée (ou ne l’étant que très lointainement), et qui, de ce fait, sont de plus en plus difficiles à comprendre, et l’existence même, à justifier auprès des lecteurs et des spectateurs. On rappellera ici les récriminations de l’abbé Du Bos contre les peintures allégoriques, devenues indéchiffrables pour les spectateurs de son temps :

« Au lieu de s’attacher à l’imitation des passions, ils [les bons peintres] se sont plu à donner l’effort à une imagination capricieuse et à forger des chimères, dont l’allégorie mystérieuse est une énigme plus obscure que ne le furent jamais celles du Sphinx. [...] Ce sens est placé si haut que personne n’y saurait atteindre¹². »

Ce qu’il écrit en 1719 fait irrésistiblement écho à l’interrogation, en 1694, du jésuite Claude-François Ménéstrier : « [...] si je vois un Tableau de Moïse exposé sur les eaux, de Job couché sur un fumier, d’une Vierge qui tient un Enfant Jésus, de la Transfiguration, [...] comment puis-je reconnoître que c’est une Énigme, n’y aiant rien d’énigmatique & qui ne soit propre à représenter une histoire, un mystere sacré, une fable, ou un événement de l’Histoire, comme nous avons accoutûmé de les représenter ? »¹³

10. L’idée de “méditation occasionnelle” se développe surtout en Angleterre et dans les anciens Pays-Bas à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle. Elle est théorisée en 1607 par Joseph Hall (*The Arte of Divine Meditation*..., London, Samuel Macham) ou en quelque sorte “pratiquée” par Jacob Cats (*Sinne- en minnebeelden*, 1627).

11. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, traduit et commenté par Frédéric Teinturier, Paris, Klincksieck, 2011, pp. 6-7.

12. Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, préface Dominique Désirat, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2015, p. 124. Du Bos consacre une bonne partie de cette section 24 de la première partie à une critique virulente de l’allégorie en peinture.

13. Claude-François Ménéstrier, *La Philosophie des images énigmatiques*, Lyon, Hilaire Baritel, 1694, p. 160.

– interrogation certainement inconcevable un siècle plus tôt, lorsque le texte biblique mais également le texte fabuleux étaient encore conçus suivant un régime exégétique communément compris qui seul peut lui donner un sens.

Ce qui est en cause ici, c'est donc le déchiffrement *a priori* symbolique et allégorique, ce que n'est plus le régime envisagé par Du Bos, ni déjà plus tout à fait celui dans lequel Ménéstrier s'inscrit, et moins encore celui suivant lequel Lessing juge des domaines de la peinture et de la poésie. Suivant que l'on est dans l'un ou l'autre régime, l'*ut pictura poesis* se comprend de manière différente. Quand la peinture se présente comme un signe à interpréter, dont la nature est de révéler d'emblée des sens cachés, de transmettre des messages moraux, religieux, occultes, politiques, etc., il y a forcément du temps dans cette image, puisqu'en effet, les signes dont elle est constituée forment une sorte d'écriture : elle suppose une forme de lecture. Parallèlement, si la poésie est allégorique et possède aussi cette fonction de révélation, de voilement et dévoilement, alors elle fait image, par nature, et se déploie dans un espace figural, dans une épaisseur du texte. Dans ces termes, l'*ut pictura poesis* n'est pas du tout de même nature, et ne renvoie pas aux mêmes modalités que celles évoquées ou plutôt critiquées et dénoncées par Du Bos et Lessing, et d'autres autour d'eux, comme Diderot pour ne citer qu'eux.

Certainement, les transformations que connaît l'exégèse biblique, qui entraîne un statut différent de ce type de texte, sous-tendent le changement d'un régime à l'autre. L'essor de l'exégèse historique contribue à enlever au texte biblique son statut exceptionnel de parole révélée et met ainsi au premier plan le récit historique, c'est-à-dire l'imitation des actions humaines et la narration de ses passions. C'est ainsi que Ménéstrier peut se demander comment on peut savoir qu'il y a quelque chose à comprendre "à plus haut sens" dans la peinture d'un récit biblique : ce récit qui auparavant était *a priori* par nature mystérieux, au sens fort de "mystique", ne l'est plus. Il ne reste alors plus que le temps de l'histoire dans ses lignes, et la mise en espace de cette histoire dans sa peinture, conformément à ce que Lessing appelle le choix de "l'instant unique", le moment arrêté et le plus propice, non pas au message moral ou mystique, mais à l'expression du sentiment et à ce qui peut susciter le plus d'émotion chez le spectateur.

Si l'abbé Batteux entend encore souligner la parenté entre les arts d'imitation à l'encontre de leur – pourtant incontournable – spécificité dans *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746), l'*ut pictura poesis* se fragilise déjà en amont, chez l'abbé Du Bos par exemple, lequel se plaît à insister sur le fait que le peintre n'a qu'un instant à mettre en scène dans un seul tableau, par opposition aux poètes qui peuvent présenter toute une série de tableaux (de scènes) dans le temps. Il appuie son argumentation en prenant l'exemple d'Iphigénie :

« [...] une tragédie renferme une infinité de tableaux. Le peintre qui fait un tableau du sacrifice d'Iphigénie, ne nous représente sur la toile qu'un instant de l'action. La tragédie de Racine met sous nos yeux plusieurs instants de cette action, et ces différents incidents se rendent réciproquement les uns les autres plus pathétiques. [...] Un tableau ne représente même qu'un instant d'une scène. [...] Le tableau ne livre qu'un assaut à notre âme, au lieu qu'un poème l'attaque durant longtemps avec des armes toujours nouvelles. Le poème est longtemps à ébranler l'âme avant que de la conduire à l'émotion qui la fait pleurer. Racine pour nous faire frémir d'horreur lorsqu'Iphigénie sera conduite à l'autel fatal, nous la peint vertueuse, aimable et chérie d'un amant qu'elle aime. Ce poète nous fait passer par différents degrés d'émotion, et pour nous rendre plus sen-

sibles au malheur de la victime, il nous laisse imaginer durant un temps qu'elle soit échappée au couteau du sacrificateur¹⁴. »

On retrouve aussi chez Diderot cette obsession de l'instant unique, "l'instant prégnant" que doit choisir le peintre, avec le même exemple d'Iphigénie :

« J'ai dit que l'artiste n'avait qu'un instant ; mais cet instant peut subsister avec des traces de l'instant qui a précédé, et des annonces de celui qui suivra. On n'égorge pas encore Iphigénie ; mais je vois approcher le victimaire avec le large bassin qui doit recevoir son sang, et cet accessoire me fait frémir¹⁵. »

Lessing et ~~bien~~ d'autres théoriciens avant lui déjà attribuent une position forte à la poésie, ou plus exactement au poétique – position de supériorité par rapport aux arts plastiques, arts visuels, arts de l'espace, en fonction de la force émotive d'une action qui est déroulée dans sa succession temporelle. Il s'agit toutefois d'une position polémique, qui répond à un contexte donné précis. On doit donc s'interroger sur la pertinence de cette partition pour les iconotextes des siècles précédents et en particulier ceux qui s'inscrivent dans le principe d'un *ut pictura poesis* "revendiqué" au XVI^e et au XVII^e siècle. En effet, l'*ut pictura poesis* du XVIII^e siècle ne recouvre ~~peut-être~~ pas tout à fait la même chose que celui du tout début de la période moderne. Il convient à tout le moins de le complexifier un peu et de ne pas l'envisager comme un nivellement ou un étalonnage des arts sur le même principe qu'aurait énoncé Horace – qui ne l'a pas énoncé d'ailleurs comme tel, comme on le sait.

Si en amont du *Laocoon*, la littérature emblématique montre comment les images étaient indissociables d'un temps "stratifié", un temps étiré dans la durée, et se définissaient même comme telles, nous pouvons également considérer, en aval, la façon dont la réduction de la durée à l'instant par Lessing et ses contemporains n'a rien enlevé à la complexité du temps, dont il revient sans doute à Louis Marin d'avoir le premier montré toute la malléabilité.

– L'instant dilaté du voir

La présence du temps dans l'image était l'une des obsessions de Louis Marin. C'est en effet une question qu'il a travaillée explicitement et qu'on retrouve comme un fil conducteur dans une série d'articles qui s'étend de 1970 à 1990¹⁶. Ses archives en portent également la trace puisque par exemple, dans les notes qu'il a prises sur l'allégorie du *Traité des tropes* de Du Marsais, c'est en tout premier lieu ce qu'il relève dans le texte de Du Marsais, la propriété temporelle de l'allégorie définie par un régime temporel : « problème du temps : "continu" "d'abord / ensuite" »¹⁷.

14. Du Bos, *Réflexions*, op. cit., p. 223.

15. Diderot, *Pensées détachées*, in : *Œuvres*, t. IV, éd. L. Versini, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1996, p. 1025 (article « De la composition, et du choix des sujets »).

16. « La description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin », *Communications* 15 (1970), pp. 186-208 ; « Les fins de l'interprétation, ou les traversées du regard dans le sublime d'une tempête », in *Les Fins de l'homme : à partir du travail de Jacques Derrida*, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (éds), Paris, Galilée, 1981, pp. 317-344 ; « La description du tableau et le sublime en peinture », *Communications* (34) 1981, pp. 61-84 ; « La description du tableau et le sublime en peinture : sur un paysage de Poussin », *Versus : quaderni di studi semiotici* 29 (1981), pp. 59-76 ; « Le sublime classique : les "tempêtes" dans quelques paysages de Poussin », in *Lire le paysage, lire les paysages*, Saint-Étienne, CIEREC, 1984, « Travaux, n° 42 », pp. 201-220 ; « Visibilité et lisibilité de l'histoire : à propos des dessins de la colonne Trajane », in *Caesar Triumphans : rotoli disegnati e xilografie cinquecentesche da una collezione privata parigina*, Florence, Institut français, 1984, pp. 33-44 ; « Mimesis et description », *Word & Image : A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 4 (1988), Theo D'Haen, J. D. Hunt et S. A. Vargas (éds), pp. 25-36 ; « Déposition du temps dans la représentation peinte », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 41 (1990). *L'épreuve du temps*, pp. 55-68.

17. « Écrire l'image, Université de Florence », 1988. Boîte 248MAR/53/4 (archives conservées à l'IMEC).

Ce qui est remarquable dans la manière dont Marin traite de ce temps, c'est qu'il ne fait pas pour autant de l'image une narration. Il n'en fait pas non plus une image à lire comme c'était le cas de l'image emblématique. Ainsi, dans « Déposition du temps dans la représentation peinte » qu'il écrit en 1990 à l'invitation de J. B. Pontalis pour un numéro de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* consacré à *L'épreuve du temps*, il conçoit bien ce temps comme *punctum temporis*, résultat du choix du peintre que ne renierait pas Lessing, qui isole l'instant précis de l'histoire le plus propre à fasciner le regard et qui semble la suspendre. Mais chez Marin, ou plutôt tel que le conçoit Marin, cet instant n'en travaille pas moins *dynamiquement* la représentation (peinte) comme espace, dans son étendue et dans sa profondeur :

« La représentation de peinture ou le dépôt du temps dans l'œuvre, de l'artefact dans l'espace – l'espace étendu de la toile et l'espace dense et épais des couches de peinture – [...] est la gardienne de ces traces [...]. La représentation de peinture tente d'enlever au temps sa souveraine puissance de destruction en le conservant à sa surface, à elle, et dans son épaisseur, *invisible* [...] »¹⁸

L'instantanéité même se *dépose* dans l'image et s'y dilate à sa surface et à l'intérieur. C'est même à cette dilatation du temps dans l'espace de l'image que tient la dynamique propre de ces images, leur *virtus* – pour reprendre un vocabulaire cher à Marin – leur puissance affective et effective, c'est-à-dire leur puissance de sidération, celle-là même qui va jusqu'à l'effroi de l'image que Pascal Quignard aura décrite.

Or, on voit comment, chez Marin, le temps de contemplation de l'image, le temps du voir du spectateur, est inséparable de la façon dont le *punctum temporis* représenté est infléchi dans l'espace de la toile. On remarque donc une forme de plasticité du temps représenté, quoique réduit à « un seul instant », laquelle génère des temporalités réceptives très diverses. L'article, en effet, aborde plusieurs images sous l'angle d'un régime de l'instant spécifique, selon la manière dont cet instant se dilate dans la peinture. Ces différents régimes rythment l'article par des sous-titres frappants. La fresque de *La décapitation de saint Blaise* à Berzé-la-Ville (XII^e siècle) ferait dire au spectateur « Je n'ai pas eu le temps de voir... » (p. 56), en raison de la syncope visuelle par laquelle le moment de la mort du saint est en quelque sorte montrée « non-représentée ». *La décapitation d'Holopherne par Judith* et *Le sacrifice d'Isaac* du Caravage sont placés sous le régime du « Je n'en finis pas de regarder... » (p. 58), en vertu du geste suspendu respectivement de Judith et d'Abraham. C'est « le temps de la Méduse que la peinture de Caravage met à l'épreuve de la représentation de peinture, [c'est] celui de l'instantané, de l'immédiat et de l'imminent, du "soudain", dont l'effet serait celui de la stupefaction par sidération [...] » (p. 60).

Le Grand paysage de tempête avec Pyrame et Thisbé de Poussin suscite un « J'en ai presque trop vu... » (p. 60), sous l'effet pathétique et sublime des « trois tempêtes, météorique, animale et humaine » (p. 62) qui sont figurées simultanément dans le tableau, « de trois instants portés à leur haute intensité » (p. 62). Vient ensuite le temps de la contemplation dans le *Temps calme* de Poussin : « J'ai tout le temps de regarder... », que Marin met en relation directe avec la description des jardins de Saint-Cloud faite par Félibien dans ses *Entretiens* : « Le discours descriptif l'énoncera par une succession calme de "il y a..." cependant que la surface miroitante du lac assure à cet ordre des co-présences [les lieux du tableau] la dimension réflexive où le regard théorique trouve sa figure comme représentation. » (p. 65). Ce rythme étal des lieux dans le tableau correspond à « une même durée [qui] partout règne au moment de son accomplissement », autrement dit à un « présent immobile » (p. 66) Enfin, le spectateur de *L'Orage* de Poussin

18. « Déposition du temps dans la représentation peinte », art. cité, p. 55.

– troisième modalité du paysage – demande : « Laisse-moi faire retraite du regard... ». « Le “maintenant” du temps calme est devenu le “tout à coup” de l’orage, un impensable, un irréprésentable puisque surgissement pur de l’événement – accident pur sans commencement ni fin. » (p. 66), c’est-à-dire autant de manifestations du sublime. Par où resurgit le sublime, comme une affaire de temps dans l’image.

Finalement, c’est l’image qui décide du temps du spectateur. Tantôt le temps du voir est bref, ou même insaisissable, tantôt il tend à l’infini, lorsque le *punctum temporis* se donne à voir comme un temps suspendu, un temps en attente de l’inéluctable, un temps en tension. L’inéluctable n’est pas toujours inscrit dans l’attente qu’on voit, qu’on éprouve : c’est aussi l’ouverture à tous les possibles que les images peuvent susciter, lorsqu’elles donnent à voir un instantané qui correspond à un temps inchoatif, qui n’en finit pas de ne pas pouvoir se fermer, ou à un duratif, qui n’en finit pas d’être un perpétuel présent. C’est ainsi que l’on retrouve les termes d’une forme méditative, voire contemplative pour un régime alors hors du temps. Introduire du temps dans l’image semble signifier le plus souvent qu’on y déroule un récit, qu’on fait accéder l’image à la narration : elle raconte une histoire. Or c’est précisément ce qui est remarquable dans les deux régimes temporels évoqués : s’il y a récit, il a lieu indépendamment du régime temporel spécifique déployé dans l’image. En d’autres termes, le temps ne s’occupe pas – du moins pas directement – de l’*historia* de l’image, il déploie la *figura* mise en œuvre dans l’image.

Agnès Guiderdoni