

Revue annuelle de pensée
des arts plastiques

La Part de l'Œil

numéro 37 | 2023

Dossier

Suspendre le temps, continuer l'espace
La division lessingienne à l'épreuve des arts

La revue *La Part de l'Œil* a été créée en 1985 par Luc Richir et Lucien Massaert, et n'a eu de cesse, depuis sa création, d'ouvrir ses colonnes aux chercheurs avec lesquels elle partage une commune passion pour les œuvres, leurs logiques d'élaboration et le désir d'aborder ce qu'elles ont de plus irréductible.

Comité de rédaction :

Luc Bachelot	Maud Hagelstein
Corinne Bonnetain	Anaël Lejeune
Dirk Dehouck	Lucien Massaert
Éliane Escoubas	Chakè Matossian
Murielle Gagnebin	Aram Mekhitarian
Bruno Goosse	Olivier Salazar-Ferrer

Comité de lecture :

Philippe Armstrong	Jean-Claude Lebensztejn
Yve-Alain Bois	Thierry Lenain
Adriano Duarte Rodrigues	Danielle Lories
Filippo Fimiani	Pierre Rodrigo
Michel Guérin	Maria Stavrinaki
Kathia Hanza	Rudy Steinmetz
Rémi Labrusse	Tristan Trémeau

Diffusion et distribution : "Pollen Diffusion", 93260 Les Lilas, France
Contact : libraire@pollen-diffusion.com

La Part de l'Œil
Rue du Midi 144 – 1000 Bruxelles
E-mail : info@lapartdeloeil.be
Site : <http://www.lapartdeloeil.be>

T.V.A. n° BE 0441-637-337

Couverture : Yuna Mathieu-Chovet, *Unsquarred, Olga Rozanova's triangles*, 2020, tirage argentique lambda monté sur dibond, peinture murale, 95 x 128 x 1,3 cm. Détail.

Mise en page : Anne Quévy

ISBN 978-2-930174-55-6
© La Part de l'Œil, 2023

Dossier : Suspendre le temps, continuer l'espace

La division lessingienne à l'épreuve des arts

Nathalie Kremer & Susanna Caviglia	Suspendre le temps, continuer l'espace : La division lessingienne à l'épreuve des arts. Introduction	7
— Le temps des images		
Jan Blanc	<i>Stilleven</i> , ou le temps des choses dans la peinture néerlandaise du XVII ^e siècle	27
Étienne Jollet	Le fond comme suspens : le cas de Tiepolo	51
Ralph Dekoninck	Le coup de la Grâce Temps et martyr au premier âge moderne	65
— L'espace des mots		
Hérica Valladares	Comment peindre une <i>ekphrasis</i> ? <i>L'offrande à Vénus</i> de Titien et les limites de la description	83
Ludivine Le Chêne	Le suspense en suspens dans les romans de Gomberville	11
Nathalie Kremer	La toile de Pénélope Procédés littéraires d'espacement du récit dans l' <i>Odyssée</i>	135
— Parcours de l'œil		
Maud Pérez-Simon	Spatialisation des mots et des images sur les plafonds peints du Moyen Âge	149
Laurent Paya	Scénographier l'espace et le temps dans les jardins de la Renaissance : perspectives chronotopiques	173
Émilie Chedeville	Accéder à l'éternité : la chapelle de la Communion à Saint-Merry	199
— Le temps de lire		
Marta Battisti	Narrer le temps dans les représentations de l'Écriture Évangélistes, Prophètes et Sibylles dans trois décors à fresque de Fra Angelico, Filippino Lippi et Cristoforo Roncalli (XV ^e - XVII ^e siècles)	215
Nicolas-Xavier Ferrand	Monet et la juxtaposition : vers une nouvelle perception spatio-temporelle de la réalité ?	237
Agnès Guiderdoni	Le temps stratifié et le temps densifié de l'image : de l'emblème à la représentation peinte (XVI ^e - XVII ^e siècles)	263
—		
Yuna Mathieu-Chovet	Pour une abstraction purement approximative	273
Barbara Geraci	ARCHIVER LES SILENCES	285
— Varia		
Jérôme Duwa	« Qui pouvait me guider ? » Hypothèses sur cinq photographies de Cy Twombly	297
Judith Delfiner	Jay DeFeo – Circularités	307
Chakè Matossian	Jurgis Baltrušaitis et l'entrelacs. Logique de la distorsion	337
Giovanna Bartucci	Marie Madeleine et le complexe d'Œdipe Faut-il de nouveaux récits dans la psychanalyse contemporaine ?	349

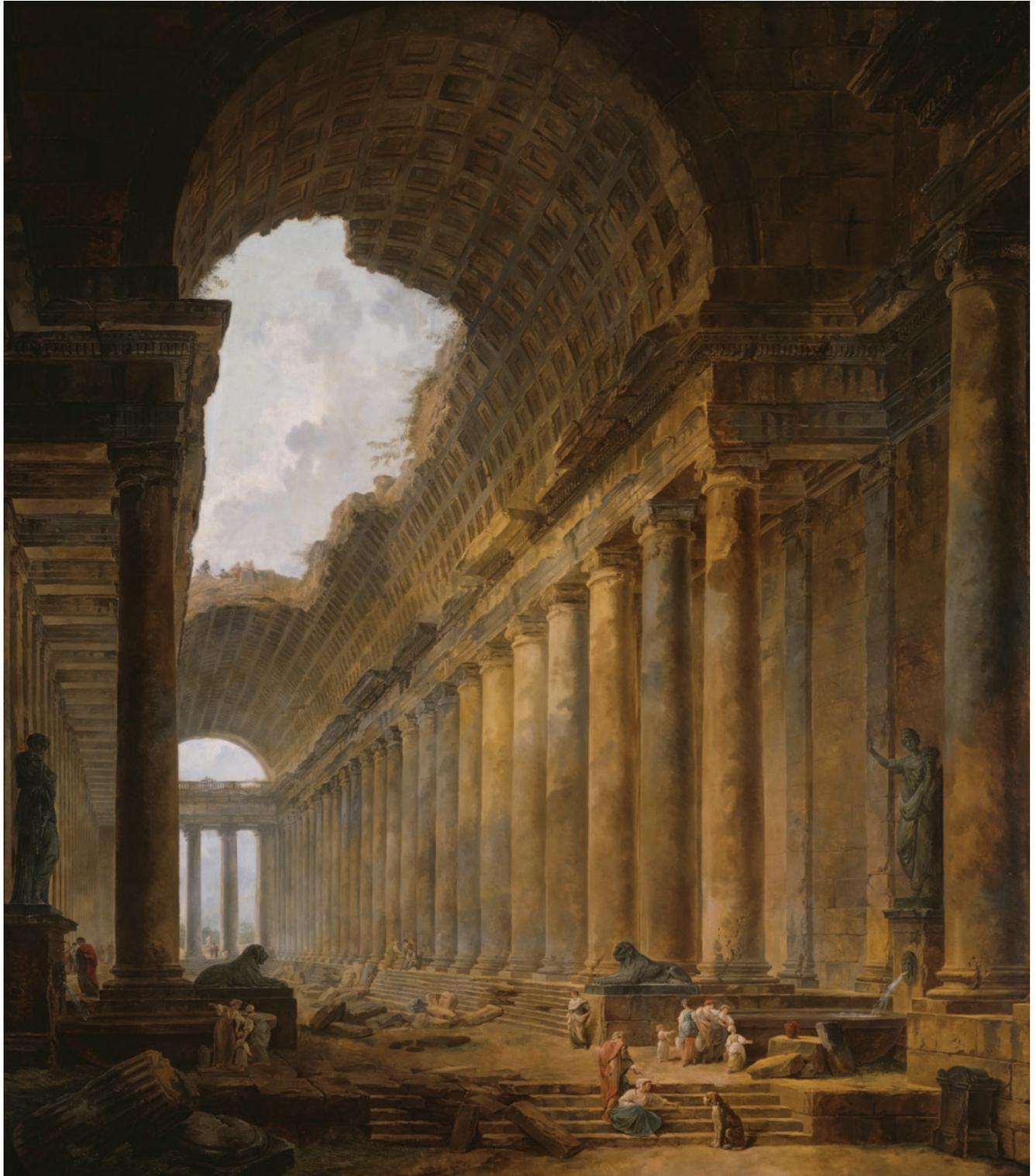


Fig. 1. Hubert Robert, *Le Vieux Temple* (1787-88), huile sur toile, 255 × 223,2 cm, Chicago, Art Institute.

Suspendre le temps, continuer l'espace : la division lessingienne à l'épreuve des arts

Introduction

Nathalie Kremer & Susanna Caviglia

« La peinture met en scène des personnages et des couleurs dans l'espace.
L'art poétique articule des sons dans le temps. »
(Lessing, *Laocoon*, 1766, Paralipomènes I)

Le partage des arts

Ce numéro de revue part d'un étonnement que ressentira quiconque s'interroge sur la spécificité des arts et donc sur leurs frontières représentationnelles – ne fût-ce que dans le but de mieux comprendre les jeux d'interférences et les pratiques d'hybridation artistique qui les caractérisent. Cet étonnement porte d'une part sur l'écart entre la théorie et la pratique des arts, et d'autre part sur l'historicité de concepts que l'on voudrait tenir pour permanents; il concerne, ainsi, la légitimité des définitions et des catégorisations de réalités artistiques mouvantes mais généralement cloisonnées. La théorie de l'art n'a pourtant peut-être jamais été, depuis l'Antiquité, qu'une histoire de partage entre les formes artistiques.

Dans la conception classique des arts, ceux-ci étaient divisés en fonction du sens auxquels ils s'adressent : la peinture était conçue pour être admirée par l'œil du spectateur, la poésie pour être appréciée par l'ouïe, tandis que la sculpture était considérée par le prisme du toucher (ce que souligne, paradoxalement, la "défense de toucher" les œuvres dans les musées qui fut instituée à la fin du XVIII^e siècle, alors que depuis la Renaissance la manipulation des objets d'art était un complément obligé de la découverte visuelle). La sensibilité du spectateur fondait ainsi le plaisir esthétique dans l'expérience des œuvres, qui étaient conçues à partir du socle unificateur de l'imitation¹.

Cette théorie classique de l'art trouve sa formulation la plus répandue dans l'adage horatien *ut pictura poesis*, qui pose un parallélisme entre une peinture définie comme "poésie muette" et une poésie définie comme "peinture parlante"². « Lisez l'histoire et le tableau,

-
1. D'Aristote à l'abbé Batteux, les arts étaient définis selon le principe de l'imitation – pour ne pas dire, comme Batteux, "réduits" à celui-ci (Abbé Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746).
 2. La formule est tirée du vers 361 de l'*Épître aux Pisons* d'Horace (rebaptisé *De Arte poetica* à la Renaissance) et signifie « la poésie est comme la peinture ». La comparaison entre poésie et peinture remonterait toutefois à Simonide de Céos au VI^e siècle avant J.-C. Voir à ce sujet l'étude ancienne, mais fondatrice, de Rensselaer W. Lee, « Ut pictura poesis ». *Humanisme et théorie de la peinture : XV^e – XVIII^e siècles*, trad. par Maurice Brock, Paris, Macula, 1991.

afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet », recommandait Poussin à Chantelou lorsqu'il lui envoya le tableau de *La Manne*³. Ce parallélisme est toutefois de plus en plus remis en question à la fin du XVII^e siècle par des théoriciens qui visent à souligner la différence artistique et donc la spécificité des arts bien plus que leur parenté. Le célèbre *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie* de Gotthold Ephraim Lessing, paru en 1766, marquera l'apogée de cette approche critique. Le théoricien s'insurge en effet contre le parallèle des arts qu'il juge infondé : « on a voulu faire de la première [la peinture] un *tableau parlant*, sans véritablement savoir ce qu'elle pouvait et devait peindre; et [...] de la seconde [la poésie] un *poème muet*, sans véritablement savoir quelles pensées elle devait peindre, et si même elle devait le faire »⁴. Pour théoriser la différence entre les arts, et en établir ainsi les limites figuratives, Lessing remplace le traditionnel critère de la sensibilité du spectateur par un critère spéculatif, fixant l'opposition entre les arts de l'espace et les arts du temps.

Deux cent cinquante ans plus tard, la conceptualisation lessingienne a toujours de quoi étonner. Tout d'abord, parce qu'elle s'est imposée durablement dans la théorie esthétique malgré ses maintes remises en question; ensuite, parce que cette conceptualisation n'a cessé d'être déjouée dans la pratique. Les spécialistes de la littérature comme les historiens de l'art l'ont souvent souligné depuis le milieu du XX^e siècle⁵, et c'est aussi ce qui a motivé le projet de ce numéro de *La Part de l'Œil*. L'ambition des études réunies ici est en effet d'interroger la pertinence, les enjeux et les effets de la catégorisation lessingienne, non pas dans le but de revenir à un *ut pictura poesis* inadéquat à la réalité des arts plastiques et littéraires, mais de questionner cette (confortable) catégorisation vis-à-vis des différents médias depuis le Moyen Âge, en montrant que plusieurs formes de temps et d'espace sont expérimentées dans l'ensemble des arts qui incitent à reconsidérer les catégories lessingiennes de la représentation – et cela déjà bien avant le développement de l'impressionnisme dans l'histoire de la peinture, ou le *Coup de dés* mallarméen en littérature⁶.

Cet objectif sous-tend deux séries de questionnements que nous entendons étudier de front. Premièrement, il s'agit d'interroger la part du temps dans les arts de l'espace et la part de l'espace dans les arts du temps, dans le but de repenser le clivage théorique et de (r)établir pleinement l'union temporelle et spatiale dans les images comme dans les textes. Il s'ensuit, deuxièmement, une reformulation de ce qu'on entend par "temps" et par "espace" dans les arts dont nous traitons. Ces "formes *a priori* de la sensibilité", selon la terminologie de Kant pour indiquer des catégories existant indépendamment de toute expérience, ont leur histoire propre dans la mesure où leur conceptualisation est déterminée par le contexte culturel, le choix du médium artistique, et la condition de réception du public. Le questionnement historique de ces catégories complexifie leur signification, qui s'avère loin d'être univoque. Ainsi, le temps n'est pas nécessairement à concevoir comme l'expérience d'une durée; ni l'espace comme un lieu donné. Ces deux questionnements nous amènent à étudier dans ce numéro la façon dont le

3. « Lettre de Poussin à Chantelou, le 28 avril 1693 », in : *Lettres de Poussin*, intr. Pierre Du Colombier, Paris, À la Cité des Livres, 1929, p. 12.

4. Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie* (1766), traduit et commenté par Frédéric Teinturier, Paris, Klincksieck, 2011, p. 215 (les italiques sont dans l'original).

5. Cf. entre autres Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte : XVIII^e – XX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 1994, rééd. 2005; Emmanuelle Héning, « Ut pictura theatrum ». *Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003; Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni et Nathalie Kremer (dir.), *Aux Limites de l'imitation. L'Ut pictura poesis à l'épreuve de la matière aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Amsterdam et New York, Rodopi, « Faux titre », 2009.

6. Le poème *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) de Mallarmé est considéré comme un geste critique exemplaire de la poésie, dans la mesure où il se pose comme texte-image autonome, affirmant par là même « contre les catégories de Lessing, sa spatialité » (Micéala Symington, *Écrire le tableau. L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang, 2006, p. 190).

temps et l'espace s'appréhendent dans les œuvres visuelles et textuelles, non pas philosophiquement à travers la raison, mais esthétiquement dans l'expérience de la création et de la réception des œuvres, en tenant compte du rapport entre représentation et matérialité.

Aux origines de l'opposition entre arts du temps et arts de l'espace

Notre réflexion part donc du parallélisme entre les arts, qui suppose leur séparation. « La peinture met en scène des personnages et des couleurs dans l'espace. L'art poétique articule des sons dans le temps », affirmait Lessing⁷. Notons que la sculpture déroge à ce strict dualisme, comme l'a argumenté Herman Parret, et cela alors que cette technique artistique est pourtant à l'origine du débat entre Lessing et Winckelmann, et qu'elle a un rôle central dans l'écriture de son traité⁸. Mais comme nous l'avons mentionné, Lessing n'est pas l'initiateur de cette conception séparatrice des arts : il puise largement dans les traités sur les beaux-arts de son siècle, notamment ceux de Moses Mendelssohn, John Harris et l'abbé Du Bos⁹, qui avaient plaidé avant lui pour une différenciation entre peinture et poésie en attribuant à chaque forme artistique sa spécificité. On trouve déjà en Italie à la fin du XVII^e siècle des mises en cause du parallélisme classique de l'image et du verbe fixé dans l'*ut pictura poesis* par la revendication d'une opposition entre le temps et l'espace. On peut lire ainsi chez Pietro Bellori, au sujet du tableau *Apollo et Daphné* de Carlo Maratti¹⁰, une comparaison entre la poésie ovidienne et son interprétation picturale où l'auteur affirme que

« ces deux arts ont la même fin, qui est de représenter les choses par l'imitation ; néanmoins leurs moyens de parvenir à la vue et à l'ouïe sont tout à fait différents. Tous les éléments de la peinture consistent en un seul moment, et dans l'unité d'action, et d'un seul mouvement ; là où la poésie, même si elle traite d'un même sujet, tire toute sa force de la variété des narrations, qui ont lieu successivement avec des mouvements et des temps différents, sans être restreinte comme la peinture à un seul mouvement, et à un seul temps. »¹¹

À partir du siècle suivant et jusqu'au-delà du XVIII^e siècle, de nombreux théoriciens anglais – de Shaftesbury et Jonathan Richardson à James Harris et Daniel Webb¹² –

7. Lessing, *Laocoon*, *op. cit.*, p. 215.

8. Herman Parret avance essentiellement deux arguments : la tridimensionalité de la sculpture, qui implique un mouvement du spectateur autour de l'œuvre dans une trajectoire temporelle, et la polysensorialité des arts plastiques, qui suscite une réception synesthésique. Cf. Herman Parret, *La Main et la Matière. Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Paris, Hermann, 2018 et « Sémiotique et esthétique », in : *La Sémiotique en interface*, dir. A. Biglari et N. Roelens, Paris, Éditions Kimé, 2018, p. 409-431.

9. Moses Mendelssohn, *Des principes des beaux-arts et des sciences* (1757) [*Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*] ; John Harris, *Discours sur la musique, la peinture et la poésie* (1744) ; Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) et Diderot, *Lettre sur les sourds et muets* (1751). Voir la « Présentation » de F. Teinturier dans Lessing, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, *op. cit.*

10. Carlo Maratti, *Apollo et Daphné*, 1681, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

11. Giovanni Pietro Bellori, « Dafné transformata in lauro, pittura del Signor Carlo Maratti » (1689), in : *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII*, Roma, 1731 (notre traduction). Le texte original : « queste due arti hanno il medesimo fine di rappresentar le cose coll'imitazione ; con tutto ciò diversi sono i loro mezzi di parvenire alla vista, ed all'udito. Tutte le parti della Pittura consistono in un momento, e dentro l'unità di un'azione, e di un moto ; ove la Poesia ancorchè tratti il medesimo soggetto ha tutta la sua forza nella varietà delle narrazioni, che avvengono successivamente con moti, e tempi diversi, senza esser ristretta come la Pittura ad un moto, e ad un tempo solo ».

12. Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgement of Hercules, according to Prodicus*, Londres, 1713 ; Jonathan Richardson, *An Essay on the Theory of Painting*, Londres, 1715 ; James Harris, *Three Treatises. The First concerning Art. The Second concerning Music, Painting and Poetry. The Third concerning Happiness*, Londres, 1744 ; Daniel Webb, *An Enquiry into the Beauties of Painting*, Londres, 1760.

s'interrogent sur la pertinence du parallélisme classique des arts. Il en va de même en France, où le discours sur l'art abonde en développements sur la différence entre œuvre plastique et œuvre littéraire, essentiellement nourris à partir d'une réflexion conduite sous l'angle du temps. Ainsi, préconisant la règle picturale d'unité de temps, de lieu et d'espace, Roger de Piles établit dans son *Cours de peinture par principe* (1708) la loi de la simultanéité comme le grand privilège de la peinture. L'abbé Du Bos, malgré sa fidélité apparente au principe de l'*ut pictura poesis*, multiplie les remarques sur la différence temporelle entre les arts sœurs, comme il ressort du passage suivant de ses *Réflexions sur la poésie et la peinture* (1719) : « Le tableau qui représente une action, ne nous fait voir qu'un instant de sa durée [...]. Au contraire, la poésie nous décrit tous les incidents remarquables de l'action qu'elle traite »¹³. En 1760, Claude-Henri Watelet reprend pour la renforcer cette distinction dans son poème *L'Art de peindre* : « Chaque art a ses moyens qui règlent son pouvoir [...]. Le peintre moins aidé, dont on exige autant, pour parvenir au cœur, n'a jamais qu'un instant »¹⁴. Le "moment" du peintre devient un topos rebattu dans les discours sur l'art qui se répètent au cours du siècle et aboutissent à la consécration du *punctum temporis* dans le partage lessingien.

Lessing ne fait donc que radicaliser une division déjà maintes fois soulignée depuis le XVI^e siècle, en la reformulant en termes de détermination sémiotique : la finalité de l'œuvre plastique, soumise au principe de simultanéité et *donc* contrainte à représenter la coexistence des corps dans l'espace, s'oppose à la finalité de l'œuvre littéraire, soumise au principe de diachronie et *donc* contrainte à la représentation d'actions successives dans le temps. L'opposition entre temps et espace s'avère en effet fructueuse pour définir les deux arts à partir de leurs moyens expressifs propres : fixité du médium visuel ; successivité des signes verbaux¹⁵. Moins progressiste qu'on ne le pense généralement, Lessing considère les arts plastiques comme un langage constitué de signes "naturels", c'est-à-dire fondés sur la reproduction mimétique de la nature, en opposition à l'œuvre littéraire, composée des signes "arbitraires" de la langue¹⁶. Si l'on a retenu la signature de Lessing sur la page de cette gigantesque opération de cloisonnement sémiotique et esthétique, c'est donc moins parce que ses thèses étaient originales pour l'époque que, comme le signale Frédéric Teinturier dans son édition du *Laocoon*, parce qu'elles ont le mérite d'être clairement et vigoureusement formulées¹⁷.

Nous examinons dans ce qui suit tout le sens et la portée de ce partage entre temps et espace dans les arts, en nous interrogeant successivement sur la part du temps dans les arts de l'espace (« Coup d'œil sur les arts de l'espace ») et sur la part de l'espace dans les arts du temps (« Les coups redoublés des arts du temps »), pour ensuite présenter de plus près la spécificité du temps et de l'espace dans ce qui ne peut jamais être expérimenté que dans un pluriel décloisonnant (« Suspendre le temps, continuer l'espace »). Nous verrons que la notion de *suspension* s'avère centrale pour repenser à nouveaux frais le partage lessingien.

13. Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [1719], éd. D. Désirat, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2015, partie 1, section 13, p. 67.

14. Claude-Henri Watelet, *L'Art de peindre, poème avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Paris, H. L. Guérin et L. F. Delatour, 1760, chant III, p. 44.

15. Voir la synthèse détaillée de Jean Petitot, *Morphologie et Esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

16. L'abbé Du Bos répète l'idée avec insistance : « les signes que la peinture emploie pour nous parler, ne sont pas des signes arbitraires et institués, tels que sont les mots dont la poésie se sert. La peinture emploie des signes naturels dont l'énergie ne dépend pas de l'éducation. [...] Je parle peut-être mal quand je dis que la peinture emploie des signes. C'est la nature elle-même que la peinture met sous nos yeux. » *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, op. cit.*, partie 1, section 40, p. 219.

17. Frédéric Teinturier, « Présentation », in : Lessing, *Laocoon, op. cit.*

Coup d'œil sur les arts de l'espace

La théorie lessingienne s'est perpétuée jusqu'au XX^e siècle¹⁸, en profitant notamment de la nouvelle impulsion que lui donnèrent les travaux de Clement Greenberg. Ainsi, dans un article de 1940 intitulé « Vers un Laocoon plus neuf »¹⁹, le théoricien soutint que les arts visuels se définissent entièrement par l'espace. Il se réclamait des expérimentations de l'art abstrait qui tendent à maximiser les potentialités expressives du médium qui leur est propre – la matérialité, la texture, la plasticité de l'œuvre – pour s'épuiser dans la pure sensation visuelle qu'ils produisent²⁰. Toutefois, au cours du siècle, plusieurs chercheurs ont remis en question cette approche "spatialisante" des arts plastiques, notamment en appelant à considérer que le temps est, au même titre que l'espace, une dimension aussi fondamentale de l'image.

D'une certaine manière, Lessing n'a lui-même jamais récusé entièrement l'aspect temporel des images, concédant d'emblée que les corps, qui sont l'objet de la peinture, « n'existent pas seulement dans l'espace, mais ils existent aussi dans le temps », de même que les actions, qui reviennent à la poésie, « ne peuvent pas exister en soi et pour soi, mais elles doivent être reliées à certains êtres », c'est-à-dire à des « corps »²¹. Toutefois, le théoricien allemand soulignait que si le temps doit intervenir dans la peinture, il ne peut le faire que « de manière allusive, par l'intermédiaire des corps » ; inversement, les corps dans la poésie ne peuvent y figurer que « de manière allusive, par l'intermédiaire d'actions ». L'opposition entre temps et espace ne peut donc logiquement s'élaborer que sur la base d'une hiérarchisation dans un rapport inversement proportionnel entre corps et actions, impliquant nécessairement la reconnaissance d'une opération "allusive", selon le mot de Lessing – faut-il comprendre dérivée, ou indirecte ? – des catégories oppositionnelles du temps et de l'espace. Comme l'a montré récemment Audrey Rieber²², c'est dans le sillage de la *Bildkritik*, qui s'est développée en Allemagne à partir des travaux de Gottfried Boehm surtout, qu'une révision profonde du canon divisionniste a lieu, avec la prise en compte du temps dans la constitution d'un sens proprement iconique de l'image.

Une typologie en est proposée par Étienne Jollet dans son article « La Temporalité dans les arts visuels »²³, où il distingue trois niveaux de discussion sur le temps. En premier lieu, une temporalité interne à l'image : celle que Lessing concède indirectement à la peinture, et qui mène essentiellement à la question épineuse du "choix du moment" par l'artiste, comme le rappellent à l'envi le théoricien allemand et ses contemporains²⁴. Ne pouvant représenter qu'un instant d'une action, le peintre doit choisir un temps fort du sujet. Ce "moment prégnant" doit contenir en soi l'indice de ce qui précède et l'annonce de ce qui va suivre : c'est un instant unique, mais constitué de la rencontre

18. Comme le remarque notamment Bernard Vouilloux, la conceptualité mise en place par le *Laocoon* continue d'animer « tant la sémiologie de la peinture que les travaux sur la description littéraire » (B. Vouilloux, *La Peinture dans le texte*, *op. cit.*, p. 52).

19. Clement Greenberg, « Vers un Laocoon plus neuf » (trad. Pascal Krajewski), *Appareil* n° 17, 2016 [consultable en ligne].

20. « La peinture moderniste ne revendique d'autre norme pour son art que celle du médium lui-même. Il s'agit d'explorer les moyens purs, c'est-à-dire propres à la peinture, en accentuant par exemple la matérialité de l'œuvre et l'opacité de son médium, dans une indifférence au sujet et à son éventuel contenu allégorique. » Ainsi s'explique le développement d'un "espace plan", à la place de la perspective, désormais refusée, ou de la tridimensionnalité de la sculpture. Cf. Audrey Rieber, « 'Car l'espace aussi est un concept temporel' (P. Klee). La logique de l'image selon Gottfried Boehm », *La Part de l'Œil* n° 32, 2018-19, p. 86 [p. 83-97].

21. Lessing, *Laocoon*, *op. cit.*, p. 215-216.

22. Audrey Rieber, « 'Car l'espace aussi est un concept temporel' (P. Klee). La logique de l'image selon Gottfried Boehm », art. cité.

23. Étienne Jollet, « La temporalité dans les arts visuels : l'exemple des Temps modernes », *Revue de l'Art* n° 178, 2012/4, p. 49-64.

24. « Dans ses compositions coexistantes, la peinture ne peut utiliser qu'un seul et unique instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus marquant qui, à lui seul, rendra l'instant précédent et l'instant suivant le plus compréhensible. » (Lessing, *Laocoon*, *op. cit.*, p. 216)

d'un temps passé et d'un temps futur. « 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 frémir »²⁵, explique ainsi Diderot dans ses *Pensées détachées*. Cet instant unique semble conforter l'assimilation lessingienne de la représentation plastique à un art de l'espace, plus exactement, à un art investissant l'espace pour y exposer les éléments – corps et action – du *punctum* comme instant prégnant, censé susciter l'émotion maximale chez le spectateur.

À côté de la temporalité interne à l'image intervient aussi une forme de temporalité que Jollet appelle “historique”, correspondant à l'inscription de l'œuvre à la fois dans le passé et le présent collectif. Dans ce dernier cas, les questions d'anachronie, fort débattues ces dernières années²⁶, apparaissent indissociables d'une forme de présentification de l'histoire qui rompt l'homogénéité spatiale et la linéarité temporelle pour instaurer d'autres “régimes d'historicité” dans l'œuvre, comme l'a analysé François Hartog²⁷. Il faut souligner ici le double paradoxe constitutif des arts visuels, en tant que représentations dans une durée permanente d'un instant indivis, dont la réception est elle-même perpétuellement soumise à une révision temporelle, individuelle et/ou collective.

Enfin, une troisième forme de temporalité dite “externe” désigne l'expérience du temps du spectateur face à l'œuvre plastique, qui prend en compte l'acte de contemplation. Comme le rappelle W. T. J. Mitchell, cet acte comprend toujours une dimension spatiale et temporelle particulière : d'une part, la représentation implique une distance entre le sujet représenté et le spectateur par le fait même que le signe visuel opère une médiation ; d'autre part, un rapprochement entre les deux est possible à travers l'empathie que peut produire le traitement artistique de l'œuvre, générant un sentiment d'immédiateté (*immediacy*) par la “présentification” spatiale et temporelle du sujet²⁸. Or ce sentiment même d'immédiateté est inséparable d'une durée contemplative, qui inscrit l'art visuel dans le temps autant que dans l'espace. Le postulat le plus tenace dans la division lessingienne des arts est en effet peut-être celui qui concerne le prétendu caractère instantané de la perception visuelle, comme si les images n'étaient jamais appréhendées que d'un seul “coup d'œil”, par et dans un premier regard. Cette conception du coup d'œil fait son apparition dans le discours théorique sur l'art à la Renaissance dans le contexte du développement de la théorie de la perspective. Le terme italien *occhiata* revient ainsi régulièrement pour caractériser le jugement spontané du spectateur avant même la prise en considération des détails de l'œuvre peinte. Roger de Piles²⁹ d'abord, comme l'abbé Du Bos ensuite, et bien d'autres après eux, reprendront l'idée pour insister sur l'énorme potentiel émotionnel de cette approche

25. Denis Diderot, *Pensées détachées*, in : *Œuvres*, t. IV, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 1025, article « De la composition, et du choix des sujets ». La question du “moment” du peintre est l'une des obsessions de Diderot dans sa pensée de la peinture : « 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. »

26. Pour une mise au point historiographique, voir Guido Rebecchini, « Temporalité de l'œuvre d'art et anachronisme », *Perspective* n° 3, 2010/2011, p. 461-68.

27. François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003. Georges Didi-Huberman va jusqu'à affirmer qu'« [i]l n'y a d'histoire qu'anachronique », dans la mesure où celle-ci doit prendre en compte ce qu'il appelle l'« image-symptôme », celle qui vient introduire une rupture et un déplacement au sein de « la représentation normale », pour ouvrir à un « éventail » de temps hétérogènes. Voir l'« Ouverture » de Didi-Huberman à son livre *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 9-55.

28. En s'appuyant sur l'exemple du *Sacrifice d'Isaac* de Caravage (1603, Florence, Galerie des Offices), Mitchell affirme que cet événement lointain est représenté de façon à provoquer un sentiment d'immédiateté (*immediacy*) autant chez le spectateur de 1603 que chez celui d'aujourd'hui : « And yet Caravaggio's treatment of it is calculated to emphasize its immediacy, its vivid presentness to a viewer in 2012 as well as in 1603. » W. J. T. Mitchell, « Foreword », in : *Beholding Violence in Medieval and Early Modern Europe*, éd. Allie Terry-Fritsch et Erin Felicia Labbie, Burlington, Ashgate, 2012, p. xvi.

29. Roger de Piles, *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, Paris, 1755.

de l'œuvre plastique, dont on « voit l'ensemble du même coup d'œil »³⁰. Le désir de célébrer la puissance de la peinture par la réduction de sa temporalité constitue le point aveugle de la théorie esthétique classique où, comme l'a souligné Vouilloux, « tout se passe comme si la temporalité perceptive était résorbée par l'analyse dans l'intemporalité spatiale du tableau »³¹.

Cette conception du “coup d'œil” comme modalité de réception de la peinture serait en outre, d'après René Démoris, à la source d'un déclin, voire d'un rejet des sujets allégoriques qu'on observe au XVIII^e siècle. Les sujets allégoriques semblent en effet de moins en moins déchiffrables pour un spectateur non informé, ce qui a pour conséquence de nuire à l'effet émotionnel immédiat qui est recherché par le peintre³². C'est la rivalité “narrative” entre les deux arts sœurs qui se joue ici, en se nouant au XVIII^e siècle sur la question de la temporalité dans la réception de l'œuvre : l'opacité de l'allégorie semble donner raison à l'apanage du narratif en poésie, reléguant le descriptif au domaine de la peinture³³. Car à l'inverse de l'effet de saisissement que la peinture doit provoquer au premier regard chez le spectateur, la poésie est louée par Du Bos pour son impact émotif plus puissant sur le lecteur, parce que plus graduel, à travers la progression narrative : le déroulement de l'action amène le lecteur à travers plusieurs scènes ou tableaux successifs vers l'émotion extrême, là où la peinture ne peut représenter qu'un temps isolé de l'action :

« Le poète nous présente successivement, pour ainsi dire, cinquante tableaux qui nous conduisent comme par degrés à cette émotion extrême, qui fait couler nos larmes. Quarante scènes qui sont dans une tragédie doivent donc nous toucher plus qu'une seule scène peinte dans un tableau ne saurait faire. Un tableau ne représente même qu'un instant d'une scène. *Ainsi un poème entier nous émeut plus qu'un tableau, bien qu'un tableau nous émeuve plus qu'une scène qui représenterait le même événement si cette scène était détachée des autres*, et si elle était lue sans que nous n'eussions rien vu de ce qui l'a précédée. »³⁴

À l'immédiateté de la peinture qui doit frapper l'œil d'un seul “coup”, la poésie oppose son pouvoir de temporalité intensifiant, les mots opérant selon un effet “à coups redoublés”, selon la formule de Martin Rueff pour caractériser la force essentielle du narratif dans la conception littéraire du XVIII^e siècle³⁵.

Nous sommes aujourd'hui largement revenus de cette définition de l'expérience visuelle en termes d'instantanéité du regard, pour reconnaître que le temps d'observation du spectateur englobe une pluralité de temporalités, correspondant à celles de l'expérience vécue. En effet, non seulement la durée de l'expérience s'ajoute au regard premier, mais souvent même le transforme. Cela concerne toute forme d'image, non seulement picturale ou sculpturale, mais aussi un paysage par exemple, ou un bâtiment, dès lors qu'on l'examine et que l'œil s'y attarde. Gérard Genette l'a bien souligné dans *L'Œuvre de l'art II* : l'attention du spectateur évolue au fil du temps de la contemplation. « De

30. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, op. cit., 1, s. 32, p. 159.

31. Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte*, op. cit., p. 58 (en italiques dans le texte).

32. René Démoris, « La peinture et le ‘temps du voir’ au siècle des Lumières », in : *L'Ordre du descriptif*, éd. par Jean Bessière, Paris, PUF, 1988, p. 47-61. En ligne : <https://www.fabula.org/colloques/document634.php>. L'abbé Du Bos écrit : « Les peintres mêmes diront qu'il est en eux un sentiment subit qui devance tout examen, et que l'excellent tableau qu'ils n'ont jamais vu, fait sur eux une impression soudaine qui les met en état de pouvoir, avant aucune discussion, juger de son mérite en général : cette première appréhension leur suffit même pour nommer le noble artisan du tableau » (Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* op. cit., 1770, t. II, p. 344, cité par R. Démoris, *ibid.*, p. 47).

33. La critique par Lessing de la “manie de la description” dans la poésie tout comme de la “manie de l'allégorie” (*Laocoon*, op. cit., p. 215) en peinture s'explique par cette volonté de départager le narratif du descriptif, soit le séquentiel du spatial.

34. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, op. cit., I, s. 40, p. 223 (nous soulignons).

35. Martin Rueff, *À coups redoublés. Anthropologie des passions et doctrine de l'expression chez Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Éditions Mimésis, « L'esprit des signes », 2018, p. 69 et suiv.

toute évidence, au bout d'une heure d'exploration, l'objet attentionnel que j'ai peu à peu construit à partir, ou à propos, de la cathédrale d'Amiens, et qui est alors l'objet de mon appréciation, n'est plus identique à celui de mon premier contact et de ma première appréciation »³⁶. Plus exactement, un rapport indissociable entre le temps et l'espace émerge dans l'expérience esthétique, dans la mesure où l'œuvre comme objet plastique est nécessairement inscrite dans un espace, qui sera temporairement habité, exploré, côtoyé par le spectateur, dans la durée plus ou moins prolongée d'une visite, d'une observation attentive, ou d'un long stationnement. C'est donc l'être-dans-l'espace du spectateur-visiteur qui déterminera le parcours du regard et la construction du sens de l'œuvre regardée. L'œil du spectateur se rapproche ici au plus près de celui de l'artiste, qui perçoit moins l'œuvre du dehors qu'il y pénètre, pour se mouvoir en elle, adoptant un regard qu'on peut qualifier de spatialisant par et à travers le temps de sa contemplation.

Cette prise en compte de la temporalité de la contemplation, qui complexifie considérablement la question de l'espace auquel sont théoriquement associés les arts plastiques, pose des problèmes qui sont aujourd'hui débattus en sémiotique ou dans les neurosciences : quel est le trajet de l'œil qui regarde l'image³⁷? Y a-t-il une structure interne à l'image qui oblige à un ordre dans le cheminement du regard – *i.e.*, est-ce la logique de proximité qui domine, ou suit-on la naturelle prédisposition qui découle de la lecture? Notre regard tend en effet à se déplacer sur l'image comme sur une page écrite, de gauche à droite dans la culture occidentale. Les expérimentations de l'art moderne initiées en France par les Impressionnistes mettront en question cette approche "vectorielle" des images, en abolissant la place centrale de l'observateur que la théorie de la perspective linéaire avait établie à la Renaissance. Ces questions émergent toutes de l'indissociabilité entre temps et espace dans notre expérience de l'art, comme l'a souligné Mitchell : « l'acte de regarder est une sorte de voyage miraculeux dans le temps et l'espace »³⁸, nous obligeant à étudier les questions théoriques sur l'art en rapport à la situation contextuelle, donc spatiale, dans laquelle apparaissent les œuvres.

Les coups redoublés des arts du temps

Dans « Le Langage à l'infini »³⁹, Michel Foucault présente les formes de ce qu'il appelle la "réduplication du langage" par les mises en abyme d'un récit, lorsqu'il se reproduit lui-même dans et à travers la narration. Dans les cas de réduplication du langage, écrit Foucault, il faut reconnaître « la possibilité pour le langage (chaîne monocorde) de se tenir debout comme une œuvre »⁴⁰. La formule est pour le moins intrigante : comment le langage peut-il « se tenir debout », comme s'il pouvait s'étirer verticalement dans l'espace à l'instar d'une œuvre sculptée, alors même qu'il est constitué de signes successifs? Foucault reste assez sibyllin, mais étudie cette particularité puissante du langage dans trois exemples de mises en abyme. Dans ce procédé apparaît selon lui une dimension spatialisante à l'intérieur du langage, dans la mesure où le mécanisme de dyna-

36. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art II*, Paris, Seuil, 1997, p. 236. Voir aussi J.-M. Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2015, p. 59 : l'expérience esthétique comprend toujours au départ une identification immédiate ou non du sujet via un « schème cognitif d'anticipation », mais « cette catégorisation générale ne met pas fin à mon inspection, ni n'en constitue la finalité », explique Schaeffer, « Je vais au contraire continuer à parcourir le tableau, en privilégiant ce que R. W. Hepburn a appelé la 'complexité contextuelle'. » Schaeffer s'appuie sur R. W. Hepburn, « Aesthetic Appreciation of Nature », *British Journal of Aesthetics*, vol. 3, 1963, p. 195-209.

37. Le livre *Les Langages de l'image. De la peinture aux Big visual data* de Maria Giulia Dondero (Paris, Hermann, 2020) étudie de près cette question.

38. W. J. T. Mitchell, « Foreword », in : *Beholding Violence, op. cit.*, p. xvi : « the act of beholding is a kind of miraculous space- and time-travel ».

39. M. Foucault, « Le langage à l'infini », *Tel Quel* n° 15, 1963, p. 44-53, repris dans : *Dits et Écrits I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 250-264.

40. *Ibid.*, p. 253.

misme expansif des mots, c'est-à-dire du déroulement des signes verbaux, ne fait qu'y instaurer une circularité, au sens d'un retour de la pensée au niveau du signifié.

Une telle approche structurale du langage permet de l'aborder dans sa dimension conceptuelle, en étudiant le déploiement du signifié en rupture avec le caractère linéaire et progressif de la chaîne sonore ou écrite, que Lessing s'était efforcé de faire coïncider. La théorie poétique et narratologique en est restée héritière jusqu'à nos jours, comme il ressort de façon exemplaire de l'opposition qui a durablement été établie entre la narration et la description, pour distinguer les moments d'action (narration) ou de pauses (description) dans les récits. Cette opposition repose en effet directement sur l'aplanissement entre la successivité du signe verbal et la successivité des événements représentés – soit entre le *moyen* de la représentation et *l'objet* représenté – et l'impératif bannissant le discours descriptif de l'art littéraire. Le caractère sémiotique verbal de l'art littéraire fonde en effet pour Lessing le caractère obligatoirement dynamique de l'objet de représentation : « Des signes qui reproduisent le réel, et qui se trouvent dans un rapport de succession *ne peuvent exprimer que* des objets eux-mêmes successifs ou dont les parties constitutives sont successives. De tels objets se nomment des *actions*. Par conséquent, les actions sont le véritable objet de la poésie »⁴¹. En adoptant le point de vue de Lessing, la poétique du récit a perdu de vue, comme le souligne Genette, qu'« aucun verbe n'est tout à fait exempt de résonance descriptive »⁴² – et cela en vertu du caractère sémiotique même du langage. Pointant donc la fonction descriptive du langage, le narratologue souligne que la différence entre narration et description consiste en ceci « que la narration restitue, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace »⁴³.

Un problème majeur de cet héritage lessingien dans la poétique du récit réside dans le fait que l'on s'est efforcé de rassembler sous la même étiquette de "narration" deux choses différentes : d'une part, le moyen verbal de représentation d'un événement (*i.e.* le médium, en l'occurrence langagier, utilisé pour "raconter", dont les signes obéissent à un ordre successif) ; et d'autre part, l'objet de la représentation (l'événement représenté dans l'histoire, qui doit être une action se déroulant dans le temps). La tradition critique n'en a pas été dupe⁴⁴, mais l'impératif fut tel que les affirmations de la distinction entre le support signifiant et l'événement signifié semblent relever d'incessantes (re)prises de conscience au cours de l'histoire littéraire. « [L]a fameuse linéarité du signifiant linguistique » semble en effet « plus facile à nier en théorie qu'à évacuer en fait », comme le faisait remarquer Genette⁴⁵. En effet, reconnaître la fonction descriptive du langage, c'est aller à l'encontre de la théorisation lessingienne de l'art littéraire, qui veut plier celui-ci au narratif, sous le couvert de la successivité temporelle du discours.

Peut-on raconter sans décrire ? Rappelons que les Anciens ne connaissaient pas la distinction entre narration et description⁴⁶ : la séparation entre actions et objets pour

41. Lessing, *Laocoon*, *op. cit.*, « Paralipomènes », p. 215, nous soulignons. Cette injonction normative, qui fonde toute la théorie des arts de Lessing, est répétée à maintes reprises, parfois de manière plus explicitement coercitive, comme dans le passage suivant : « Des signes reproduisant le réel et qui sont agencés entre eux selon un rapport temporel de succession *ne peuvent* eux aussi exprimer *que* des objets qui sont successifs ou dont les différentes parties sont elles-mêmes agencées sur ce mode. De tels objets se nomment des actions. Par conséquent, les actions sont le véritable objet de la poésie. » (*ibid.*, p. 225-226, nous soulignons).

42. Genette, « Frontières du récit », art. cité, p. 162. Cette remarque de Genette sur le caractère descriptif du narratif relève d'une approche aristotélicienne de la représentation, selon laquelle le récit est (à la différence du théâtre) une forme de représentation indirecte – parce que médiée par le langage – des événements d'une histoire, et cela même lorsqu'il produit une illusion mimétique (cf. aussi son *Discours du récit*, in : *Figures III*, *op. cit.*, p. 184-186).

43. Genette, « Frontières du récit », art. cité, p. 164.

44. Cf. Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

45. *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 789.

46. Cf. Perrine Galland-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 9.

départager le narratif du descriptif est une construction historique qui, d'après Henri Lafon, s'est précisément élaborée dans la théorie poétique au cours du XVIII^e siècle⁴⁷. Lafon réfère en particulier à l'article « Narration » que Marmontel rédigea pour le *Supplément* de 1777 à l'*Encyclopédie*, où le poéticien écrit que « [l]a narration est l'exposé des faits, comme la description est l'exposé des choses; et celle-ci est comprise dans celle-là toutes les fois que la description des choses contribue à rendre les faits plus vraisemblables, plus intéressants, plus sensibles »⁴⁸. Lafon remarque à ce sujet : « Il est vrai que les "choses" peuvent être "un combat, une contagion"..., que nous aurions plutôt tendance à mettre du côté du narratif. » Par ailleurs, dans l'article « Descriptif », le même Marmontel soutenait qu'« en racontant, il est naturel que le poète décrive. Le lieu, le temps, les circonstances qui accompagnent l'action et les accidents qui s'y mêlent, sont autant de sujets de descriptions »⁴⁹. Plus qu'un enchevêtrement entre descriptif et narratif (« l'action et les accidents qui s'y mêlent... »), Marmontel suggère que le narratif ne peut être que descriptif (« en racontant il est naturel que le poète décrive »).

Dans la pratique littéraire, on remarque d'ailleurs moins une exclusion mutuelle entre ces deux catégories du discours que leur intrication constante. Car les descriptions peuvent (et doivent même, pour Lessing) être narrativisées – on le sait depuis l'exemple d'Homère, décrivant le bouclier d'Achille au chant XVIII de l'*Iliade* durant le temps même de sa fabrication –; mais surtout, les narrations n'existent jamais que de façon descriptive, dans la mesure où une action ne peut être narrée et n'avoir de sens qu'à la lumière de la toile de fond des circonstances où elle advient. Ainsi, dans son article sur les « Traversées de l'espace descriptif », R. Debray-Genette soutient à propos de la narration balzacienne qu'il n'y a « pas d'hiatus entre le cours du récit, son éthique et son esthétique; entre l'énumération descriptive qui reste encore de règle [chez Balzac] et sa progression vers le cœur de l'action »⁵⁰. N'est-ce pas aussi le fond de la pensée de Greimas lorsqu'il tente de « rendre compte de l'organisation profonde du texte considéré comme un tout de signification », en faisant de la description une structure narrative reconnaissable? « La description a beau être décomposable en "tableaux" et obéir à une sorte de logique spatio-temporelle de la représentation (selon laquelle l'œil du narrateur explorerait successivement tel ou tel espace), la raison d'être de cette figuration apparaît aussitôt », écrit le sémioticien : elle dévoile pour lui « l'organisation sémiotique narrative en général » du discours⁵¹. Plus radicalement, dans son étude sur la description dans les *Salons* de Diderot, Stéphane Lojkine affirme que le descriptif n'est « pas un genre du récit, c'est-à-dire une des parties ou une des modalités de celui-ci », mais qu'elle est « expression totale », qui « vaut récit »⁵² – et qu'en ce sens donc, si la description est *nécessaire* à la narration, c'est qu'elle lui est *inhérente*.

47. Henri Lafon, « Sur la description dans le roman au XVIII^e siècle », *Poétique* n° 51, 1982, p. 305 (nous référons à la même page pour la citation suivante de Lafon).

48. Jean-François Marmontel, « Narration », in : *Éléments de littérature, op. cit.*, p. 755.

49. Marmontel, « Descriptif », *ibid.*, p. 387. Notons la suite de la citation, où l'*ut pictura poesis* légitime l'assimilation entre narration et description : « et comme le poète est peintre, son récit n'est lui-même qu'une description variée. L'action de l'épopée n'est qu'un vaste tableau. »

50. Raymonde Debray-Genette, « Traversées de l'espace descriptif », *Poétique* n° 51, 1982, p. 331. Cette étude nous semble complémentaire à celle que nous conduisons ici, dans la mesure où elle s'attache à démontrer le caractère temporel du descriptif (« Fondées sur des effets spatiaux, ces descriptions, chez Balzac comme chez Stendhal, ne visent pas cependant à donner le sentiment de l'espace, mais plutôt celui de la temporalité », p. 333), soit la fonction structurante de celui-ci dans le récit.

51. A. J. Greimas, *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983, p. 154 et p. 169. Pour Ph. Hamon, c'est ce qui explique pourquoi la rhétorique et la poétique ont toujours cultivé une méfiance à l'égard du descriptif, qui par essence ne finit pas : « la description serait peut-être cet endroit du texte où la puissance générative du langage se montrerait sous son aspect le plus évident et le plus incontrôlable. Ce qui expliquerait peut-être pourquoi [...] le descriptif semble bien n'avoir qu'un droit de cité fort mesuré au sein du discours sur la littérature. » (Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 17 et p. 36)

52. Stéphane Lojkine, « Le problème de la description dans les *Salons* de Diderot », *Diderot Studies* n° 30, 2007, p. 54 [p. 53-72].

Les mises en abyme et les descriptions ne sont pas les seules formes du récit où celui-ci s'affranchit ostensiblement de la linéarité du signe verbal : mentionnons encore, en troisième lieu, la technique de la digression où s'observe un déploiement du récit à travers une démultiplication de trajets racontés dans l'espace – conceptuel – de l'histoire. Il est d'autant plus curieux de constater que, là où la digression ouvre à un doublement de l'histoire, et donc à l'espace diégétique du récit, la notion est inappropriée à la peinture et donc absente des traités théoriques sur l'image. Comme l'a étudié Daniel Arasse, la matière picturale serait en effet « hétérogène à l'ordre du discours »⁵³, et donc jamais – ou toujours uniquement – digressive. Au sein de l'art littéraire en revanche, et plus exactement de l'une de ses manifestations historiques les plus dominantes tel que le roman, l'écriture peut-elle être non-digressive ? La question mérite d'être posée, notamment en clin d'œil à la boutade provocatrice de Genette quand il osa affirmer que l'essentiel de la *Recherche* de Proust pouvait se réduire à la seule phrase : « Marcel devient écrivain », ou plutôt, « Marcel finit par devenir écrivain »⁵⁴, en ne considérant tout le « reste » que comme digression.

Pour qui veut sauver ce « reste » des œuvres littéraires, se pose le problème de sa délimitation par rapport à l'ensemble⁵⁵. Si la distinction entre les histoires principale et secondaire s'avère loin d'être simple, l'exercice se complique davantage lorsqu'on a affaire à une ramification de l'histoire principale à travers ses différentes versions. C'est par exemple le cas dans le célèbre roman-mémoires de Marivaux, *La Vie de Marianne* (1733-1741), où il s'avère difficile de définir l'intrigue selon un schéma temporel linéaire pour des raisons qui ne tiennent pas uniquement à l'inachèvement du roman, mais aussi et surtout à une forme de réécriture incessante de l'histoire en son sein même, précisément parce que l'héroïne narratrice est à la recherche de la vérité sur l'énigme de son identité⁵⁶. Le récit de sa vie est continuellement entravé par son récit même, qu'elle raconte dans des versions différentes aux autres personnages rencontrés successivement. Il s'instaure ainsi une démultiplication du récit par la répétition d'une histoire dans des versions concurrentes. Ce récit démultiplié de la vie de Marianne est en outre traversé par maints écarts digressifs et commentaires autoréflexifs de la narratrice, qui se plaît à rapporter les plus minutieuses pensées et émotions passées, cultivant ainsi habilement un art de « non-avancée narrative », lequel éloigne le lecteur de la fin de l'histoire au fur et à mesure qu'on prétend l'y amener. Il s'ensuit un effet d'immobilité au niveau du signifié⁵⁷, qu'on peut définir comme une « suspension prolongée » d'une histoire qui s'étoffe, se complexifie, se ramifie sans fin (dans le double sens de ce mot, puisque le roman est inachevé, et que cet inachèvement s'inscrit dans sa matière même, inépuisable)⁵⁸.

53. Daniel Arasse, « *Ut retorica pictura?* Digression oratoire et transgression de peinture », *Textuel* n° 28, 1994, p. 138 [p. 133-140]. Il est intéressant de noter que, dans la tentative que fait Arasse de transposer le concept en peinture, il propose de l'assimiler à « la manifestation excessive de l'axe d'énonciation (pictural) au détriment du sujet de l'énoncé », ce qui conduit à un « processus par lequel la matière picturale (qui, pour être support d'énoncé, doit devenir 'transparente') peut, affleurant sur le plan de la représentation, se présenter elle-même, devenir opaque et faire ainsi perdre le thème, le sujet de la représentation. » (p. 134-135).

54. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 280 : « Légitimement choquée par le caractère hyper-réducteur de ce résumé, Evelyne Birge-Vitz propose cette correction : 'Marcel finit par devenir écrivain' ; cette fois, me semble-t-il, tout y est. » Voir aussi Pierre Bayard, *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, 1996, p. 13.

55. Cf. Christine Montalbetti et Nathalie Piégay-Gros, *La Digression dans le récit*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994 ; Randa Sabry, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Paris, EHESS, 1992 ; Randa Sabry, « La digression dans la rhétorique antique », *Poétique* n° 79, 1989, p. 259-276 ; *La Digression*, *Textuel* n° 28, 1994, numéro dir. par Nathalie Piégay-Gros.

56. Selon la belle formule de Jan Herman, le récit de Marianne est « la constante répétition de l'énigme de sa naissance » (Jan Herman, *Le Récit génétique au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, p. 99).

57. Pour une analyse plus détaillée, voir Nathalie Kremer, « Avançons. L'immobilité du récit dans *La Vie de Marianne* », in : *Nouvelles lectures de La Vie de Marianne. Une « dangereuse petite fille »*, éd. par Florence Magnot-Ogilvy, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 215-233.

58. Selon la formule d'Annick Jugan, « D'un bout à l'autre du roman ses présentations se reprennent et la changent du tout au tout, constamment des versions s'essayent et s'annulent et

Si l'art littéraire opère donc à coups redoublés, ce n'est pas uniquement par le développement successif dans le temps des éléments de l'histoire racontée, qui produisent un intérêt grandissant sur le lecteur, et donc une immersion de plus en plus profonde dans l'écriture; c'est aussi par les redoublements de l'histoire en fils concurrentiels dans l'espace verbal d'un récit qui se répète comme à travers une série de miroirs déformants⁵⁹. Les exemples similaires à celui de *La Vie de Marianne* ne manquent pas dans le domaine de la prose narrative, qui mettent à mal la définition de l'art littéraire sous l'apanage du temps⁶⁰.

Ces réflexions sur l'art verbal font écho à celles amorcées par Herman Parret dans *Le Sublime du quotidien*⁶¹ à propos de la musique, cette forme paradigmatique des arts du temps dont le philosophe a montré qu'elle est néanmoins foncièrement spatialisante dans et à travers son déploiement temporel⁶². L'aspect temporel de la musique, comme du texte littéraire, ne concerne en effet que les composantes écrites (partition ou livret), mais ce n'est qu'un "effet de surface", lié au médium, c'est-à-dire au signe opérant. À un niveau plus fondamental, comme l'énonce Parret, « la structure sémio-narrative d'une œuvre musicale, littéraire ou plastique est tensive, et c'est dans cette tensivité, qui marque de façon absolument privilégiée le texte musical, que le temps et l'espace se rejoignent »⁶³.

Suspendre le temps, continuer l'espace

Nous arrivons ainsi au deuxième questionnement que le présent numéro de *La Part de l'Œil* entend poser. La distinction entre les catégories "temps" et "espace" est une opération à la fois conceptuelle et théorique; dans l'expérience de l'art, ancrée dans l'existence humaine, on pourra plus fructueusement les penser comme des espaces-temps en tension. Le pluriel doit ici se concevoir comme un processus ouvrant à une rencontre de différentes temporalités et spatialité représentées, expérimentées, ou possibles. Car

l'histoire n'en finit pas de fuir à l'infini de tous ses possibles. » (Annick Jugan, *Les Variations du récit dans La Vie de Marianne de Marivaux*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 126)

59. L'image est proposée par Jean Weisgerber dans *Les Masques fragiles : esthétique et formes de la littérature rococo*, Lausanne, 1991, p. 168-169.
60. Cf. *La Partie et le Tout. La composition du roman, de l'âge baroque au tournant des Lumières (actes des colloques de Paris, Bruxelles et Venise, automne 2008)*, éd. par Marc Escola, Jan Herman, Lucia Olmacini, Paul Pelckmans et Jean-Paul Sermain, Louvain-Paris-Walpole, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2011. *Les Mille et une Nuits* formeraient le paradigme par excellence de la structure littéraire dite spatialisante : cf. N. Kremer, « La fin infinie. Stratégies de durée narrative dans *Les Mille et une Nuits* », in : *Fabula – Colloques en ligne : Les Fins intermédiaires dans les fictions narratives des XVII^e et XVIII^e siècles*, vol. dir. par Marc Escola, Nathalie Kremer et François Rosset, mai 2019, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5932.php>. Nous soutenons d'ailleurs, avec bien d'autres spécialistes de la littérature, que l'opposition entre roman dit réaliste et roman expérimental ou nouveau roman n'a pas valeur de partage, l'arbitraire étant toujours opératoire au sein même du geste de composition, et qu'à ce titre, l'exemple de la *Vie de Marianne* allégué ici est représentatif du fonctionnement de toute fiction littéraire, qu'on peut observer autant dans les récits de Balzac que de Nathalie Sarraute ou de Perec. Cf. Nathalie Kremer, « L'espace du récit », *Poétique*, n° 192, 2022, p. 83-96.
61. Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Paris/Amsterdam/Philadelphie, Hadès-Benjamins, 1988.
62. *Ibid.*, p. 235. D'une part, argumente Parret, « l'ouïe est spatialisante, phénoménologiquement » parlant. D'autre part, s'appuyant sur les analyses de la musique de Roland Barthes dans *L'Obvie et l'obtus*, il affirme que la musique se rapproche de la peinture par son itérativité, qui la caractérise bien plus que la durée : « la musique spatialise la durée par l'accent ou par les 'coups', transformant ainsi le texte musical en image. » (p. 238-239) R. Barthes : « La suite des *intermezzi* [chez Schumann] n'a pas pour fonction de faire parler des contrastes mais plutôt d'accomplir une écriture rayonnante, qui se retrouve alors bien plus proche de l'espace peint que de la chaîne parlée. La musique, en somme, à ce niveau, est une image, non un langage [...] Le texte musical ne suit pas (par contraste ou par amplification), il explose : c'est *bing-bang* continu. » (Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques* III, Paris, Seuil, 1982, p. 266-266).
63. Parret, *Le Sublime du quotidien, op. cit.*, p. 252.

si l'espace de la peinture concerne le rapport entre la surface plane du tableau et le lieu représenté, ce rapport ne s'appréhende entièrement que dans l'acte de contemplation comme une expérience vécue de l'œuvre. Et cette expérience dans sa durée, sous forme d'immersion, correspond à une suspension du lieu et du temps réels grâce à laquelle le spectateur peut entrer dans d'autres espaces-temps – ceux de l'univers diégétique de l'œuvre et ceux qu'il imagine à partir d'elle. Les questions relatives à la temporalité interne de l'œuvre, que nous avons évoquées dans la section précédente, ne sont alors pas dissociables des effets de temps et de lieux possibles que suscite l'immersion dans l'univers spatio-temporel représenté.

Notons que, lorsque cette immersion devient un objet de représentation à part entière, elle n'est pas sans remettre en cause la conception spatialisante de la peinture. En effet, on voit à partir des années 1730 les peintres représenter des figures arrêtées dans des états de contemplation (de soi-même, d'un objet, ou réciproque). Ce glissement de temporalité est particulièrement évident dans des genres comme la peinture d'histoire, qui était censée rendre un instant de la progression logique et temporelle d'une action⁶⁴. Au lieu d'immobiliser les figures dans ce que Lessing appelle "le moment prégnant" de la narration, traditionnellement à un *punctum* dans le temps représenté, ces tableaux mettent en scène une durée, qui peut elle-même se prolonger à l'infini dans la conscience du spectateur. En prolongeant l'espace unique de la peinture dans l'espace en mouvement du spectateur, les peintres repensent les limites temporelles imposées par l'espace pictural. Cette continuation de l'espace pictural dans l'espace réel n'avait pas lieu dans une optique narrative, mais était en revanche dictée par une reconfiguration de la scène représentée dans son rapport au spectateur. Dans ce contexte, l'art est moins envisagé comme une forme de représentation que comme un moyen d'action permettant d'abstraire le spectateur de l'espace et du temps réels pour le faire exister au-delà. C'est là une expérience sans *deixis*, pour ainsi dire, où spatialité et temporalité ne sont plus des indicateurs d'une réalité précise, mais deviennent des modalités des possibles⁶⁵.

Sur le plan littéraire, on observe que cet art verbal qui s'élabore dans la successivité des signes ne cesse de se raconter dans l'espace des temps suspendus des histoires relatives – lorsqu'un personnage interrompt le cours d'une aventure pour en décrire une autre, ou qu'un narrateur décide de laisser un épisode en suspens, "le temps" de mener le lecteur "ailleurs", dans un autre espace-temps diégétique. Le paradoxe principal ici consiste en ceci que la linéarité du texte nous introduit à une forme d'épaisseur du récit par la démultiplication des fils de l'intrigue. Il se crée ainsi dans la lecture un effet de "tension narrative", comme l'a bien montré Raphaël Baroni⁶⁶, et dont Terence Cave a étudié les "pré-histoires" chez Vida ou chez Jacques Amyot⁶⁷, lorsqu'ils évoquent les techniques de distorsion temporelle des récits qui maintiennent la fin éloignée tout en gardant éveillée la curiosité du lecteur : « toujours l'entendement demeure suspendu »⁶⁸, écrit Amyot dans la préface de sa traduction des *Ethiopiennes* d'Héliodore en 1547. Un espace imaginaire infini prend place ainsi dans cette suspension du temps du récit, dans laquelle la littérature n'a pas fini de puiser ses ressources.

Un célèbre tableau d'Hubert Robert, *Le Vieux Temple* (fig. 1)⁶⁹, illustre parfaitement la rencontre entre temps et espace dans la puissance de la suspension, en nous donnant littéralement à *voir* leur conjonction dans l'image représentée. Le passage du temps est visible dans l'architecture noircie et éboulée du temple en ruine, tandis que la trouée

64. Susanna Caviglia, *History, painting, and the seriousness of pleasure in the age of Louis XV*, Liverpool, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2020.

65. Voir Amir Biglari et Marion Colas-Blaise (dir.), *Les Déictiques à l'épreuve des discours et des pratiques*, Paris, Classiques-Garnier, 2021.

66. Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.

67. Terence Cave, *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999.

68. Jacques Amyot, *L'Histoire aethiopique de Heliodorus*, « Proësmes du traducteur », fol. A iiii roman, cité par T. Cave, *op. cit.* p. 133. Ce roman est nouveau pour « un public conditionné par la lecture de romans chevaleresques », précise T. Cave (p. 133).

69. Hubert Robert, *Le Vieux Temple* (1787-88), Chicago, Art Institute.

de lumière dans sa voute à berceau introduit, telle une déchirure dans la toile, un espace visible au sein même de cette expression temporelle. La présence de nombreux personnages au premier plan du tableau transforme le monument du passé en bâtiment existant dans le présent, donnant ainsi à voir la superposition de plusieurs temporalités dans un même espace. Enfin, la trouée de lumière dans la ruine ancienne correspond aussi à la visualisation du rapport temps-espace selon différentes modalités. On peut y voir, de manière figurative ou mimétique, le travail du temps qui a fait s'effondrer le temple ancien, ainsi donné à voir comme un espace traversé par une durée – une durée entendue à la fois comme temps linéaire humain, et comme temps cyclique de la nature. En revanche, si l'on considère cette partie du *Vieux Temple* de façon non-figurative, on voit dans la progression de tons bruns de la voute et gris du ciel un dégradé de clair-obscur qui renvoie la toile à sa planéité aussi bien qu'à la palette du peintre et, par conséquent, au travail dans le temps de la création artistique. C'est ainsi tout un voyage dans l'espace-toile du tableau qu'entreprend l'œil du spectateur durant le temps de la contemplation.

À l'époque d'Hubert Robert, un des plus célèbres voyageurs dans les images fut bien sûr Diderot. Le philosophe consacre plusieurs pages des *Salons*, surtout en 1767, à Robert et à la poétique du sublime que ses ruines peintes fondent en tant que conglomérat du temps-qui-passe et de l'espace-qui-demeure. Diderot nous introduit directement à ce thème lorsqu'il écrit, à propos de l'expérience des ruines induite par les tableaux de Robert : « Je marche entre deux éternités »⁷⁰. Indiquant par ces mots l'expérience paradoxale d'une avancée et d'un suspens, d'un temps-espace arrêté, « la marche » de Diderot semble répondre très précisément à l'effet produit par la déchirure du fond d'air dans la voute en ruines du *Vieux Temple*⁷¹. En *marchant* imaginativement dans l'espace de ces ruines peintes, Diderot se trouve simultanément dans la temporalité passée, présente et future d'un « temps qui dure », lui-même éprouvé comme atemporel⁷². En ce sens, il est à la fois en mouvement et en suspens, pris « entre » deux éternités placées

70. Denis Diderot, *Salon de 1767*, in : *Ceuvres esthétiques*, t. IV, éd. L. Versini, coll. « Bouquins », art. « Hubert Robert », n° 106 : « Grande galerie éclairée du fond » : « Tout s'anéantit, tout périt, tout passe, il n'y a que le monde qui reste, il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux, ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent ? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière ; et je ne veux pas mourir ! »

71. Selon les termes de Lorenz Dittman, dont les travaux ont été répandus en France par Étienne Jollet, le « fond temporel » ou *Zeitgrund* et le « fond (spatial) de l'image » ou *Bildgrund*, se rejoignent et se confondent dans la brèche du temple de Robert que Diderot rend dans sa marche verbale, et « qui se situe donc [pour Jollet] hors d'un repérage spatial et d'un repérage temporel ». É. Jollet, « La temporalité dans les arts visuels : l'exemple des Temps modernes », art. cité, p. 51 : « le *Zeitgrund* rejoint ainsi le *Bildgrund*, le « fond de l'image » qui est dépourvu de motif et qui se situe donc hors d'un repérage spatial et d'un repérage temporel. » Lorenz Dittmann, « Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst. Ein Beitrag zur Erörterung des kunshistorischen Raum- und Zeitbegriffs », in : *Stadt und Landschaft – Raum und Zeit, Festschrift für Erich Kühn*, dir. Alfred C. Boettger et alii, Cologne, 1969, p. 43-55 ; « Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei », *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen, 1977, p. 93-109 ; « Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes », *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19, Göttingen, 1980, p. 135-140 ; « Probleme der Bildrhythmik », *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XXIX/2, 1984, p. 192-213.

72. L'expérience de Diderot trouve un écho dans celle de Goethe qui, en cherchant à définir le propre de la peinture, forge le concept d'« instant d'éternité » (*ewiger Augenblick*), c'est-à-dire créateur d'un in-fini et d'un a-temporel. Grâce à la représentation d'un « moment transitoire » unique à la peinture, l'intervalle temporel est comprimé en un « instantané d'éternité » et devient, dans les termes de Goethe, un « éclair immobilisé », une « vague pétrifiée », où le temps et l'espace s'équivalent, arrêtés dans un état de permanence. Dans ces moments d'« éternité instantané », espace et temps deviennent interchangeable. Cf. Johann Wolfgang Goethe, « Sur Laocoon », in : *Écrits sur l'art*, trad. fr. de J.-M. Schaeffer, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p. 164-178 ; sp. p. 166.

de part et d'autre d'une trajectoire spatiale tracée par sa déambulation. La marche de Diderot indique ainsi un état de suspension, qui renvoie à un mouvement temporel existant comme pure potentialité, comme un moment fondamental de l'être-en-tension dans lequel fusionnent l'avant et l'après, mais aussi l'avancée et le recul, la pause et le mouvement. La suspension du temps se confond en ce sens avec un espace continué, c'est-à-dire à la fois limité et infini, visible et hors-champ, réel et fictif, traversé par les heures et rempli d'une durée interrompue.

Le temps suspensif expérimenté comme une éternité par Diderot devant les œuvres de Robert trouve une inflexion complémentaire chez Maurice Merleau-Ponty dans son étude de l'œuvre et de la démarche artistique d'Auguste Rodin⁷³. Le philosophe affirme que le mouvement y est « quelque chose qui se prémédite entre les jambes, le tronc, la tête, en quelque foyer virtuel, et il n'éclate qu'ensuite en changement de lieu ». Pour produire un effet de temps, il faut donc « enjamber » l'espace, car « ces prises sur l'espace sont aussi des prises sur la durée »⁷⁴. Merleau-Ponty s'appuie aussi sur l'exemple du *Derby d'Epsom* de Theodore Géricault⁷⁵, où les chevaux semblent courir sur la toile – alors qu'ils sont représentés dans une posture qui rend le galop impossible dans la réalité. Mais le tableau a ceci d'intéressant qu'il montre le mouvement même du temps, dans la mesure où « les chevaux ont en eux le “quitter ici, aller là”⁷⁶, parce qu'ils ont un pied dans chaque instant »⁷⁷. Cette idée apparaît comme le revers de la “marche entre deux éternités” de Diderot. Au temps de Diderot étiré entre deux durées qui n'ont ni commencement ni fin, Merleau-Ponty oppose le temps contracté d'un présent qui n'est déjà plus et qui sera déjà, comme un laps de temps qui n'existe que dans son emprise sur l'espace. Dans les deux cas, nous avons affaire à la représentation d'une “suspension” d'un temps qui implique une amplification spatiale, un espace “continué”.

Que le temps soit expérimenté comme permanence éternelle ou fugacité transitoire, il ne peut être pensé que par rapport à l'espace dans lequel il existe, de même que l'espace s'expérimente nécessairement dans le temps. C'est ce que soutient en fait Martin Heidegger dans son essai sur « L'art et l'espace », lorsqu'il affirme que toute œuvre d'art plastique s'élabore « sur le mode d'établir [*Stiften*] des lieux », un « établir qui cherche les lieux en risquant leur ouverture »⁷⁸. La création comme ouverture du lieu, comme « porte-à-l'œuvre des lieux » qui sont en permanent devenir, qu'est-elle donc sinon cette suspension-continuation d'un temps intriqué dans l'espace dont ont témoigné tant de spectateurs-promeneurs à la suite de Diderot ? En effet, ce que Heidegger indique comme un “devenir” dans “l'ouverture” de l'espace de l'œuvre, n'est autre que l'avant et l'après du “moment” arrêté par le peintre sur la toile, par le sculpteur dans la matière physique ou par l'écrivain dans la parenthèse de la pause digressive du récit. Si la suspension du temps n'est possible que dans l'espace continué, la conjonction des deux catégories est à la source d'un effet intensif maximal, dynamique, en tension.

Présentation du numéro

La notion de “suspension” proposée dans le titre de ce numéro nous semble ainsi pouvoir fonctionner comme la clé de voûte du double questionnement que nous souhaitons mener ici, tant pour déjouer l'approche trop univoque du temps et de l'espace dans les différents arts que pour repenser le partage des arts autrement qu'en termes d'opposition. Il s'agit en effet de considérer le temps et l'espace dans leur ex-tension

73. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2001, p. 77 *sq.*

74. *Ibid.*

75. Théodore Géricault, *Le Derby d'Epsom*, 1821, Paris, Musée du Louvre.

76. Auguste Rodin, *L'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Bernard Grasset, Paris, 1911.

77. *Ibid.*

78. Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace*, St. Gallen, Erker-Verlag, 1969, p. 25.

possible : dans l'œuvre en tension et dans la tension de l'œuvre, qu'elle soit plastique ou littéraire, comme accès au possible de ce qui est fixé dans et par la matière. Les études réunies ici montrent toutes à leur façon que la production artistique – qu'elle soit visuelle, architecturale ou verbale – consiste en l'expérience d'une possibilité ou d'une puissance du sens qui se manifeste comme une irruption de l'invisible dans le visible, ou de l'implicite dans l'explicite, dans laquelle temps et espace sont indissociables.

Cette tensivité de l'œuvre a plusieurs facettes, selon la forme ou selon le thème artistique qu'on étudie : immobilité de l'*ekphrasis*, présentification de l'histoire, tranquillité des "vies immobiles" ou *stillevens*, invisibilité de l'air dans le fond des tableaux, moment de "grâce" du *kairos*, énigme allégorique, distorsion narrative ou logique de l'interruption. Ce sont toutes des questions que les études rassemblées ici explorent en profondeur. Elles montrent que, si le temps et l'espace ne sont pas toujours des catégories perceptibles en tant que telles, ils fonctionnent toutefois comme des agents indispensables dans l'expérience esthétique de l'art, où le temps de l'histoire représentée peut s'arrêter, et demeurer en tension dans l'ouverture d'un espace, celui du récit en devenir ; et où l'espace de la toile peut concentrer un éventail de temporalités représentées, suggérées et possibles.

Différentes formes artistiques sont étudiées ici par douze spécialistes, sans cloisonnement historique. Nous avons préféré écarter un classement des contributions sur une base chronologique, sans pour autant opter pour une distinction fondée sur les niveaux de rapport entre temps et espace en suivant la typologie proposée par Jollet⁷⁹. Nous avons plutôt privilégié les différentes formes d'interaction entre temps et espace dans les œuvres, en prenant en compte aussi leur expérience par le spectateur. Le sens des œuvres ne peut en effet jaillir que de leur relation avec le spectateur, dans la façon dont elles s'offrent comme objets à voir, à toucher, à contourner, à méditer, et même, très souvent, à ré-imaginer. En prenant le contrepied de la division lessingienne, nous étudions ainsi « Le temps des images » d'une part, et « L'espace des mots » d'autre part, pour glisser ensuite vers les rapports qui se tissent entre « voir et lire » dans le temps et dans l'espace des œuvres, dans ce que l'on peut appeler un « Parcours de l'œil » et un « Temps de lire ».

– 1. Le temps des images

La première partie de ce numéro de *La Part de l'Œil* porte sur le temps des images, non seulement considéré comme une temporalité historique inscrite dans l'espace de la représentation, mais aussi comme une temporalité suspendue entre passé, présent et futur. Comme le montre Jan Blanc, le temps suspendu de la peinture n'est pas "vide" ou "mort", ce que suggère fâcheusement le terme de "natures mortes", qui sont plutôt au contraire des "*stillevens*" ou *vies* tranquilles⁸⁰. Ces "choses tranquilles" – fleurs, fruits objets, êtres inanimés – sont fixées dans l'espace du tableau durant un instant éternel. L'oxymore permet ici de désigner la double dimension de captation de l'instant dans l'image : celle-ci consiste en effet en une "prise sur le vif" des choses tranquilles dans le présent de leur existence éphémère. À travers cette représentation de « choses » sur la toile, le temps suspendu devient un espace continué.

S'intéressant à la peinture d'histoire au XVIII^e siècle, Étienne Jollet montre comment, sur les surfaces immobiles des toiles peintes, se perçoit dans le geste "suspendu" en l'air des personnages l'articulation même de plusieurs temporalités sur l'espace de la toile. La perle suspendue en l'air entre les doigts de Cléopâtre sur le point de la laisser tomber dans une coupe de vin, la main d'Alexandre posée sur la garde de son épée au moment où il comprend l'amour qui est né entre Apelle et Campaspe, sont ces moments de suspension qui loin de nous amener à qualifier d'immobiles les toiles peintes, nous

79. Jollet, « La temporalité dans les arts visuels », art. cité.

80. Voir aussi Jan Blanc, *Stilleven : peindre les choses au XVII^e siècle*, Editions 1 : 1, coll. « Ars », 2020.

les font percevoir comme des espaces de mouvements possibles, de moments en tension où plusieurs déroulements temporels coexistent en potentialité.

C'est ensuite la jonction entre temps dans l'image et espace de la représentation visuelle que Ralph Dekoninck nous amène à considérer dans son étude sur les figurations de martyres au tournant de la Renaissance et de l'âge moderne. L'auteur montre que le moment de pathos extrême que représentent les martyres de saints projette le spectateur dans un au-delà temporel qui confine à une expérience d'un temps divin, ressenti comme éternel, qui soustrait le spectateur non seulement à celui, réel, de la contemplation, mais encore à celui, représenté, de la vie du saint. Dekoninck montre en outre que l'usage que l'on fait des images en complète le sens, comme dans les panneaux peints en triptyques qu'on peut ouvrir ou refermer, et qui par leur possible superposition invitent ainsi à déceler différentes couches de temporalités et de significations.

– 2. L'espace des mots

Dans son étude de *L'offrande à Vénus* de Titien, Hérica Valladares étudie comment l'écriture ekphrastique peut se traduire dans des techniques picturales particulières, où la simultanéité de l'image visuelle se transforme en une séquentialité qui échappe toutefois à un ordre prédéterminé. L'écriture descriptive de Philostrate, qui se déploie de façon consécutive dans le temps, invite ainsi à une organisation spatiale des éléments décrits, que Titien dispose sur la toile en offrant à la vue un parcours de lecture autonome par rapport à la source verbale. Il est significatif que, pour fonder sa division entre les arts, Lessing doive exclure tout un pan de la littérature : la pratique descriptive. L'*ekphrasis*, mais aussi les moments de description, de pauses, dans les récits dits narratifs, sont pour lui incompatibles avec le dynamisme de l'art verbal. Mais le récit ne consiste-t-il pas en un savant dosage entre action et description, et les mots du récit ne sont-ils pas en fin de compte autre chose qu'une description des actions mêmes ?

C'est ce que Ludivine Le Chêne montre dans son analyse narratologique des romans de Gomberville, où l'usage de la digression comme des pauses narratives met à mal la "réduction" de la littérature à un art du temps. Sur la ligne temporelle de l'histoire, nous voyons en effet le récit interrompre sans cesse – donc immobiliser – l'action, pour en explorer les dessous (circonstances, motivations sous-jacentes...) comme les possibles suites, qui fondent les effets tensifs du récit.

Ce sont aussi ces "dessous" du récit, ces moments d'immobilisation de l'histoire dans la continuité même de la narration, que Nathalie Kremer propose de concevoir comme une "toile", une structure mentale qu'on appelle le récit proprement dit, lequel permet le déploiement de plusieurs histoires parallèles dans une même temporalité, et de plusieurs dimensions digressives à l'intérieur de celles-ci. La métaphore traditionnelle du "fil" d'une intrigue doit ainsi être comprise au pluriel, et dans un entrelacement perpétuel de ces fils multiples, qui définit la toile comme tissage : tressage de fils, avancées et retours, démultiplications. Kremer étudie quelques procédés littéraires de ce tissage de la toile du récit à travers l'exemple canonique de l'*Odyssée*, dont la toile de Pénélope est métaphorique.

– 3. Parcours de l'œil

Dans son analyse d'un corpus encore très peu étudié, Maud Pérez-Simon revient sur les usages de la spatialisation dans la contemplation des images peintes au Moyen Âge sur les plafonds des demeures privées. Cette utilisation répandue des images sur les plafonds prépare et contredit à la fois la promotion du "coup d'œil" sur l'image qui s'élabore à la Renaissance. En effet, si nombre d'images couvrent les couloirs, galeries ou passages extérieurs des maisons, *i.e.* des lieux de déplacements d'un point à l'autre dans les demeures où les peintures ne sont vues qu'en mouvement, certains appartiennent à des lieux où on s'installe, on s'allonge et on les observe plus longuement, comme par exemple le salon ou la chambre à coucher. Mais quelle que soit la durée de la

contemplation, Pérez-Simon montre que les images ne sont jamais dissociables du lieu dans lequel elles sont peintes, celui-ci étant avant tout un “espace de perception” qui non seulement guide le parcours de l’œil, mais construit aussi le sens de la représentation – un sens qui s’organise et se complète uniquement dans et par le mouvement du spectateur, car les images révèlent souvent leurs envers lorsqu’on avance, on se retourne, on revient sur nos pas.

Il en va de même dans la composition des jardins à la Renaissance, explorés par Laurent Paya. Définis par l’auteur comme des “chronotopes” naturels, les jardins sont des lieux où le temps est matérialisé dans un espace théâtralisé. Les jardins sont bien sûr des lieux de repos, des endroits où l’on cherche le plaisir, le bonheur dans la rêverie, mais ils supposent aussi que l’on s’y promène, que l’on y cherche peut-être le bocage ou la treille près de laquelle on va s’asseoir, et d’où l’on repartira ensuite. Ainsi l’expérience du temps est conditionnée par l’espace, qu’il soit intérieur ou extérieur, mimétique ou naturel. La marche dans le temps des images – qu’elles soient celles qui ornent les murs et les plafonds, ou bien celles qu’on découvre progressivement dans la nature – est la condition même de la contemplation, toujours dynamique, inscrite dans le mouvement du spectateur, dont le regard se prolonge à travers le déplacement d’un “tableau” à un autre, d’un détail à un autre. Ce vagabondage de l’œil connaît ainsi des moments de suspens, qu’ils soient des ellipses du regard (par ces motifs, ou même ces scènes entières, que l’on n’aura pas vues) ou des pauses méditatives (par l’entremise de ces détails longuement scrutés). L’expérience de l’art se structure ainsi à partir d’une forme d’élasticité d’un temps qui s’étire et qui s’arrête, qui évolue ou qui stagne, en fonction de l’espace qu’on traverse ou qu’on s’arrête à contempler.

Que l’architecture suppose donc toujours un regard évolutif, au sein duquel la suspension réceptive ne forme qu’une étape dans le temps inéluctablement en durée du spectateur, s’applique bien sûr à toute typologie d’aménagement urbain et d’édifices. Émilie Chedeville explore ainsi les effets de distribution spatiale dans l’église Saint-Merry à Paris, où une réduplication des seuils à l’entrée de la chapelle de Communion crée un effet de continuité spatiale jusqu’au tableau d’autel. L’effet recherché est naturellement d’ordre spirituel : par ce prolongement spatial, le fidèle entre dans le temps éternel du divin, vers lequel il est élevé. Nous voyons ici une fois de plus qu’il faut moins opposer contemplation fixe et regard évolutif que les comprendre ensemble, toute approche de l’art visuel passant par le déplacement.

– 4. Le temps de lire

Musées, palais, jardins, églises... : les espaces d’aménagement des images ne manquent pas pour co-construire les effets de sens en consolidant, transformant, voire inversant l’entendement premier de ce qui se présente à voir. Mais certaines images appellent non seulement à être vues, mais aussi et surtout à être lues, invitant le spectateur à déchiffrer le jeu des couleurs et des lignes dont elles se composent en même temps qu’à lire les inscriptions en leur marge. L’analyse par Marta Battisti de trois décors à fresque dépeints par Fra Angelico, Filippino Lippi et Cristoforo Roncalli, nous introduit à cette expérience des images comme productions visuelles qui doivent être littéralement lues par l’œil. Elle montre à son tour qu’espace et temps ne sont pas opposés mais œuvrent ensemble dans la construction d’un sens, qui ne peut s’accomplir que de cette manière. Alors que certaines images se fondent sur un rapport d’exclusion et d’autres d’inclusion du spectateur de et dans l’univers représenté, son expérience sera toujours celle d’un “temps suspendu” et d’un “espace continué”.

Certaines images ne comportent pas d’inscriptions, ni ne représentent des histoires dans le sens narratif du terme. Les nymphéas peints par Monet et destinés à l’Orangerie sont un exemple éloquent de la transformation d’un espace-temps déterminé en espace-temps universel lorsqu’il s’agit de représenter la réalité dans la multiplicité de ses perceptions possibles. C’est ce que montre Nicolas-Xavier Ferrand dans son analyse de la méthode sérielle chez le peintre impressionniste. La représentation du “moment idéal”

qui rassemblerait différents instants possibles, cède en effet à la représentation des expériences multiples face à une même réalité qui se révèle ainsi d'une variété infinie. À travers l'accumulation de temps et d'espaces, le spectateur ne peut appréhender l'ensemble que par déplacements successifs et selon des parcours ouverts et multiples. Dans ce contexte, l'expérience personnelle du spectateur se prolonge indéfiniment dans le temps jusqu'à son identification avec le cycle de l'univers, donc avec une éternité dont la conception est fondée sur l'universalité perceptive de l'espace et du temps.

L'article d'Agnès Guiderdoni, enfin, interroge de front la conception ponctuelle du temps de l'image que Lessing a canonisée pour montrer que, bien avant le XVIII^e siècle, les images déploient volontiers des régimes temporels dynamiques. À partir de l'exemple de la littérature emblématique de la première modernité, elle montre comment les images se lisent à travers un régime temporel "stratifié" qui se déroule, pour ainsi dire, en tant que "durée". En s'appuyant sur les réflexions de Louis Marin, Guiderdoni introduit une autre temporalité dans l'image, qu'elle appelle "dilatée" ou "densifiée", qui apparaît sous des formes variées dans les images, entre temps suspendu et temps infini. Ces différentes temporalités se dérobent toutes à une théorisation du *punctum temporis* dans l'image, tout en et générant, sur le plan de la réception, des durées temporelles variées de contemplation des œuvres par les spectateurs.

Nathalie Kremer & Susanna Caviglia⁸¹

81. Ce numéro de revue est issu d'une série d'échanges que nous avons initiés de manière informelle à Lausanne en 2015, et que nous avons maintes fois repris aussi avec d'autres spécialistes de littérature et des arts visuels. Un colloque aurait dû conférer à ces échanges un premier espace de discussion scientifique : il avait été organisé à Paris d'abord en décembre 2019, puis en juin 2020, mais a été reporté puis annulé suite aux grèves de transport contre la réforme des retraites en France la première fois, et suite à l'éclatement de la pandémie du Covid-19 la seconde fois. Le choix de publier un numéro de revue à la place a été inspiré par le désir de ne pas abandonner ce projet de réflexion sur la question lessingienne qui nous tient à cœur, en livrant une publication scientifique de qualité. Que les contributeurs au numéro ainsi que les membres du comité de rédaction de la revue *La Part de l'Œil*, qui a bien voulu accueillir avec enthousiasme le projet, soient ici chaleureusement remerciés par leur confiance et leur travail.