

DÉPOSITION DU TEMPS DANS LA REPRÉSENTATION PEINTE

DÉPÔT s. m. 1) *ce qu'on a donné en garde pour être rendu ou employé à la volonté du déposant.*
2) *Action de mettre une chose en un lieu...*

DÉPOSER v. 1) *Laisser aller au fond les parties épaisses d'un liquide.*
2) *Abdiquer, se démettre. Dépouiller une personne d'une magistrature, d'une dignité élevée.*

DÉPOSITION s. f. *Se dit aussi de l'enterrement d'un corps, de sa mise au tombeau.*

La représentation de peinture ou le dépôt du temps de l'œuvre, de l'artefact dans l'espace – l'espace étendu de la toile et l'espace dense et épais des couches de peinture –, la représentation peinte est la gardienne de ces traces, et le lieu du tableau, le recueil de ces dépôts. 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* : les traces du temps ou les restes d'un travail avec lesquels un tout accompli se compose. Le temps, suppôt (invisible) du visible (l'œuvre). Ainsi la représentation ensevelit-elle ou essaye-t-elle d'ensevelir le temps dans le tombeau de l'œuvre. Ainsi tente-t-elle d'être le corps sensible du temps ou son épreuve, au point d'y laisser deviner les paradoxes et les apories de la constitution du moi dans le regard.

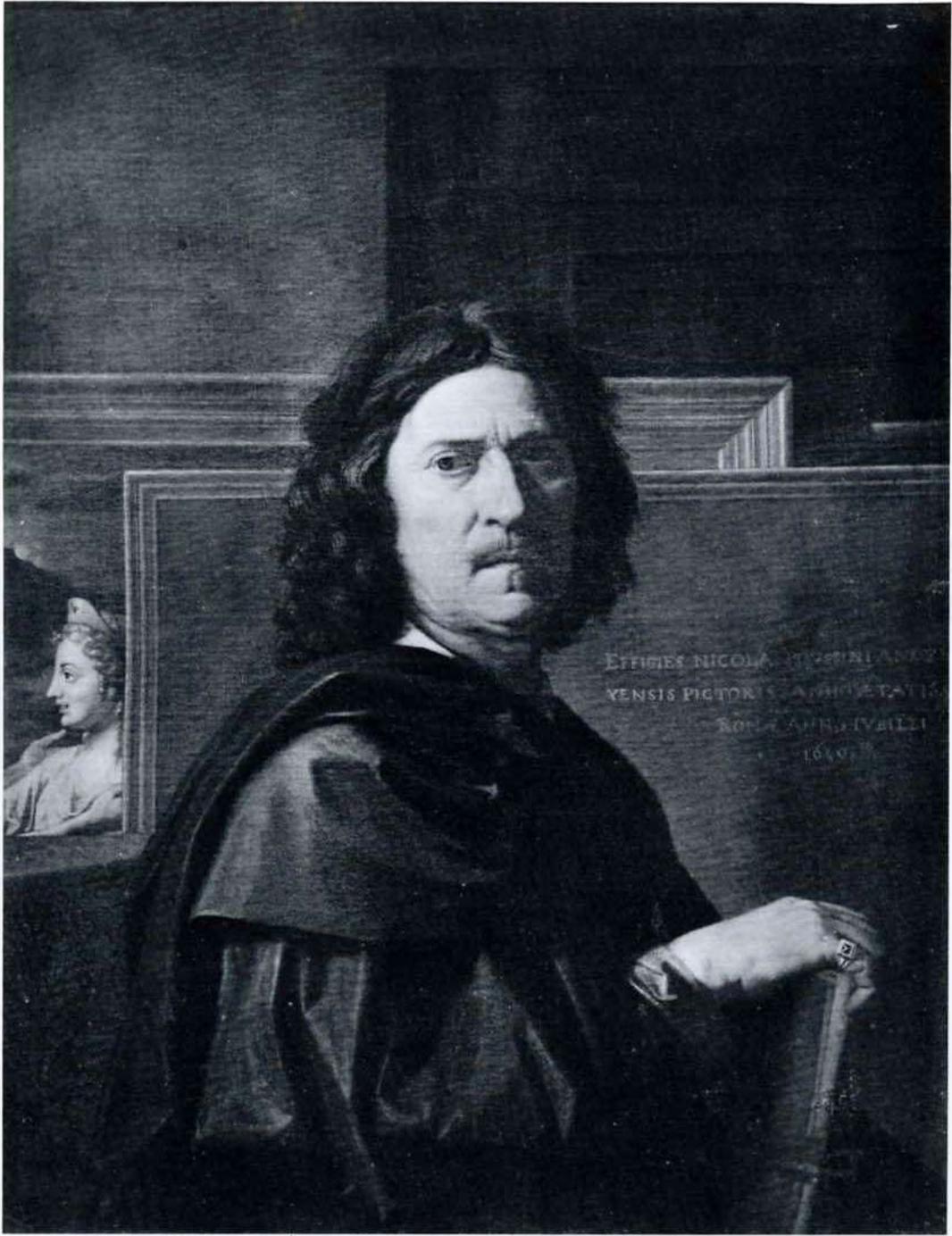
Laisse-moi le temps de voir...

Devant l'autoportrait de Poussin au Louvre, laisser le regard parcourir les surfaces et non plus l'entraîner dans les profondeurs; lui donner la chance de passer de l'autre côté sur le verso, au revers, sans jamais cependant quitter ce côté-ci. La figure du peintre sur la toile où le peintre l'a saisie immobilise le temps de

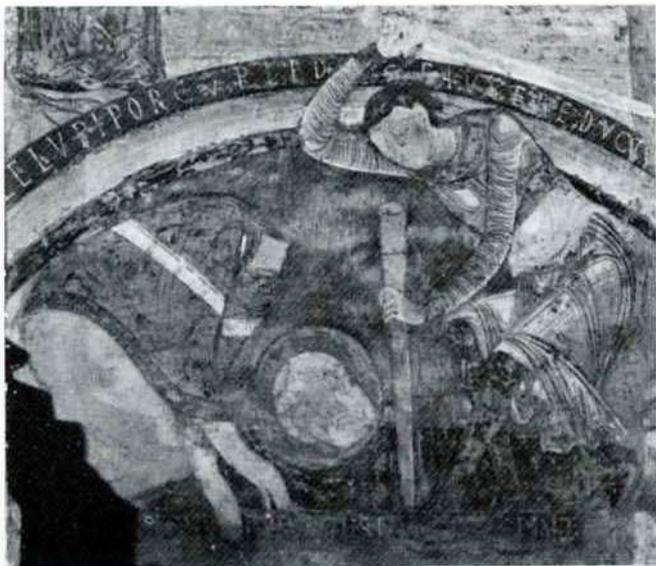
l'existence dans le « monument » de peinture – le tombeau – qui le recueille et le métamorphose en une essence qu'elle donne à voir. Déposition du temps dans la représentation de peinture, comme on dit la déposition du Christ au tombeau. Essence singulière, *to ti en einai*, comme la nomme Aristote, le « ce que c'était que d'être » à Rome, en 1650, l'année du jubilé. Le temps insiste dans le nom de l'essence sous la forme de cet imparfait que la mort accomplit en vérité définitive : l'histoire tragique dans la contingence de son temps imprévisible trouve sa transfiguration en destin achevé dans la figure de l'autoportrait, simulation de mort. Mais derrière le monument de la figure, un fond fait de surfaces glissant les unes sur les autres vers les bords, en état de fuite ou de flux, une tension interne au champ de la peinture. Car ce que ces surfaces représentent, ce sont des châssis retournés, une toile préparée et non peinte et entre les uns et les autres glissant vers la gauche, un tableau dont on n'aperçoit qu'une partie. Au fond, au plus lointain du fond, des tableaux qui montrent ce qui d'eux-mêmes ne se montre pas, leur revers, leur dos. À la surface de ce fond, servant de fond à la figure du « peintre », une toile qui exhibe ce qui ne se voit pas du tableau, le dessous des apparences feintes et peintes. La peinture célébrée dans la gloire de l'autoportrait du peintre, de sa figure monumentale est montrée dans son dos et donnée à voir, immontrable et invisible, dans l'atelier du peintre, comme cet atelier même, le travail du peintre dont le temps sédimente les couches une à une depuis le support tendu sur son châssis, jusqu'à la noble figure qui se montre dans la légende de sa mort peinte, à travers les enduits, les pâtes et les pigments, le temps ici déposé de l'art de peinture jusqu'à sa fin, le « sujet », ici le sujet peintre et son regard saisi dans le miroir de son tableau, à la pointe de son œil. Un regard tendu à l'extrême comme si Nicolas Poussin, en 1650, demandait au tableau où il se peint, qu'il lui laisse le temps de voir, là à gauche, lui, « moi » dont il n'aperçoit que deux mains étreignant une femme dans la peinture que j'entr'aperçois à gauche et qui n'arrive à montrer que cette figure féminine entre le bord de l'autoportrait que je regarde et la toile préparée et non peinte dressée derrière la figure du peintre. Laisse-moi le temps de me voir, moi, attirant vers moi pour la faire mienne cette femme au diadème qui est – je l'apprendrai plus tard – la Théorie de la peinture.

Je n'ai pas eu le temps de voir...

Un peintre roman – anonyme – a représenté le martyr de saint Blaise dans l'église de Berzé la Ville. Le saint a été *décapité*, sa tête a roulé sur le sol, le corps agenouillé s'effondre sur les mains et les avant-bras. En face de lui, le bourreau prenant appui sur le fourreau de son épée, la lève au-dessus de sa tête *pour assener* le coup mortel, de toute sa force tendue : dans le lieu de la scène narrative, dans l'espace que représente la fresque sont ainsi disjoints les deux moments de la



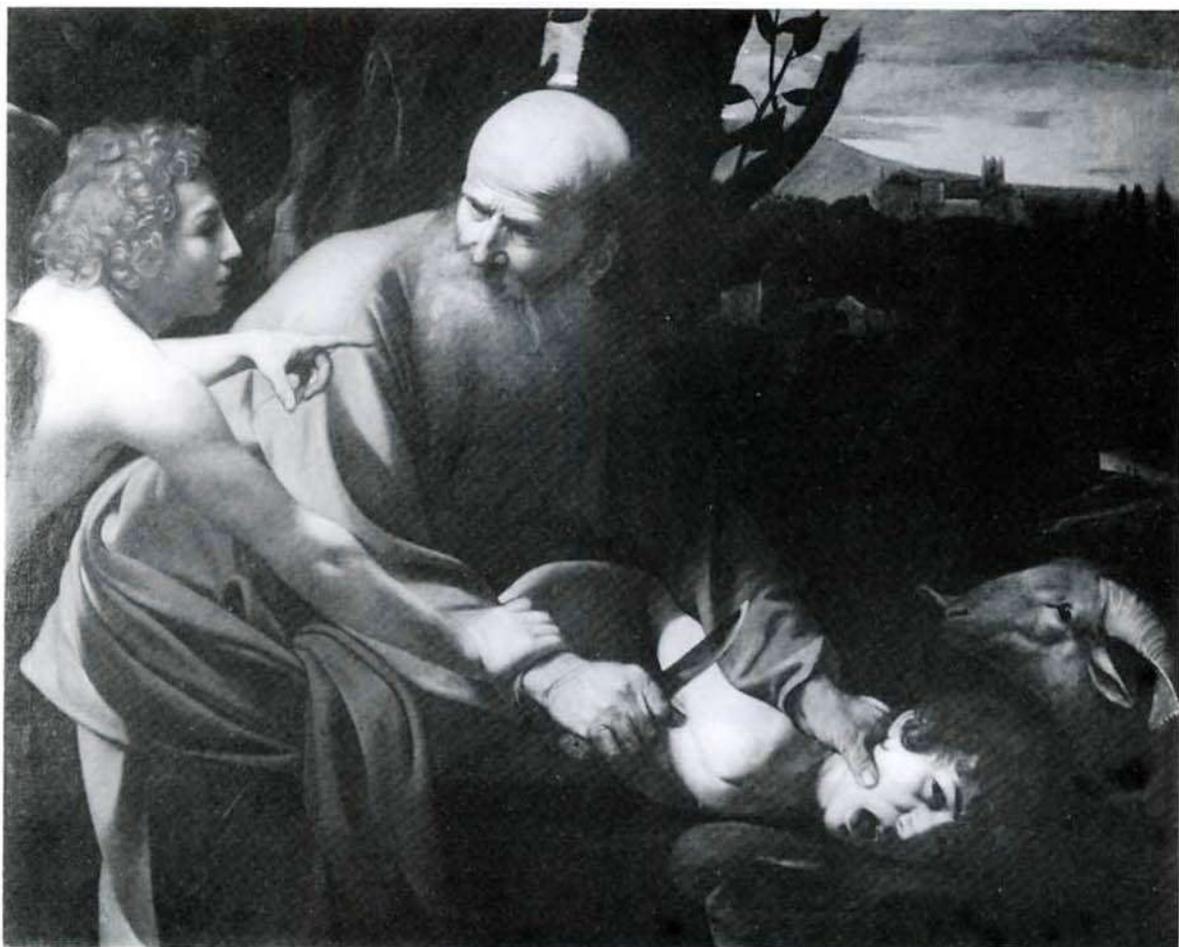
1. Nicolas Poussin, *Portrait de l'artiste*. Paris, Musée du Louvre. Ph. Giraudon.



2



3



4

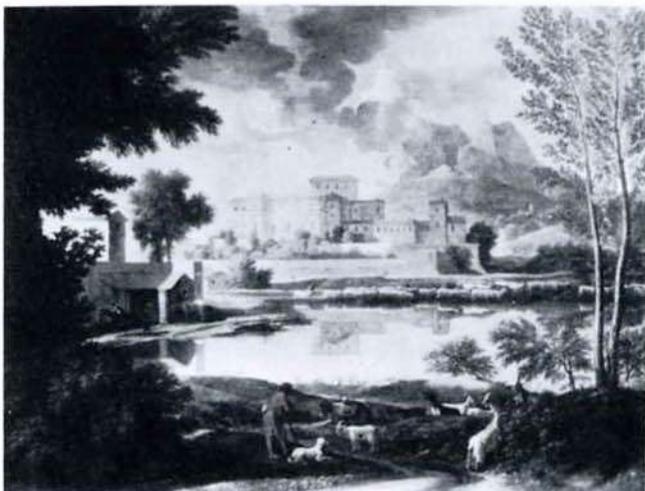
2. *Martyre de Saint Blaise*. Berzé la Ville, chapelle des Moines de Cluny.
Ph. Éditions Combier, Mâcon.

3. Le Caravage, *Judith et Holopherne*.
Rome, Palais Barberini, Galleria Nazionale d'arte antica. Ph. Scala.

4. Le Caravage, *Le sacrifice d'Isaac*. Florence, Galleria degli Uffizi. Ph. Giraudon.



5. Nicolas Poussin, *Pyrame et Thisbé*.
Francfort, Städelsches Kunstinstitut.
Ph. Archives de l'auteur.



6. Nicolas Poussin, *Le temps calme*.
Collection particulière.
Ph. Archives de l'auteur.



7. Nicolas Poussin, *L'Orage*.
Rouen, Musée des Beaux-Arts.
Ph. Lauros-Giraudon.

décapitation, celui qui la précède et celui qui la suit. Cette unité temporelle instantanée, celle que je nomme « décapitation » (de saint Blaise), le peintre la décompose pour n'en proposer à mon regard que deux figures temporelles, celles que les linguistes appellent justement des « aspects », deux « états d'être sous l'œil, devant les yeux, deux vues ou deux apparences », la figure du commencement (aspect inchoatif) à droite, le bourreau lève son épée, et celle de la fin (aspect terminatif) à gauche, la tête du saint a roulé sur le sol, comme un ballon, entouré de son nimbe circulaire. Entre ces deux instants limites de la décapitation, entre l'avant et l'après de la décapitation, entre le commencement et la fin du martyre, non figuré sinon par cet intervalle, non représenté sinon par cette coupure qui tranche à vif dans l'unité du présent, ce qui ne saurait accéder à la forme et à la figure, ce qui ne saurait s'offrir à une répétition de présence, l'éclair de la lame de l'épée, le mouvement instantané et décisif de la mort sur l'extrême fil de sa violence.

Ce qui ainsi se dérobe à mon regard, et à son attentive contemplation, en cette fin d'après-midi de septembre qui recueille l'œuvre peinte dans une paisible admiration, c'est précisément ce qui, pour lui, aura « toujours déjà » eu lieu, cet éclair de mort, fulguration de violence au fin fond des temps de la légende hagiographique¹, ni représentable dans une sainte image ni figurable dans une forme. Dans cet intervalle où mon regard chute dans le vertige de l'histoire, une puissance de voir s'étendue, celle de se saisir de l'événement par la représentation et dans cette perte sans fin, le sujet fait l'épreuve du temps à la pointe d'un regard qui ne rencontre rien. Car ce qu'il aurait dû reconnaître est pour toujours passé sans avoir jamais été vu, ce qu'il aurait dû rencontrer est pour toujours manqué. Il aura toujours été en retard à ce rendez-vous, d'une coupure, celle d'une tête qui déjà a roulé. Mesure sans mesure de cette épreuve du temps. « Je n'ai pas eu le temps de voir. Je n'aurai jamais eu le temps de voir : ce temps-là me fera à jamais défaut. » Comme l'écrira Cabanis à propos de la machine à couper les têtes, « la guillotine tranche les têtes avec la vitesse du regard... Les spectateurs ne voient rien; il n'y a pas de tragédie pour eux; ils n'ont pas le temps d'être émus² ». Devant le supplice de saint Blaise représenté par le peintre roman, en perdant son regard sur l'invisible de la mort en son instant même, le sujet s'éprouve dans sa destination temporelle, il se prouve, fût-ce dans l'angoisse, la virtualité infinie de sa fin.

Mais dans le même temps ou dans le même geste, le peintre roman réassure le sujet dans *son* temps en lui rendant la maîtrise des signes et de leur syntaxe, une maîtrise d'où émerge le moi dans sa présente permanence, dans la puissance

1. « Ainsi fut décapité ce saint... vers l'an du Seigneur 283 », *Légende dorée*, t. I, p. 199.

2. Cabanis, « Note sur le supplice de la guillotine », dans *Œuvres complètes*, Paris, 1823, II, p. 171 et 180.

de sa synthèse de soi. L'image qui propose le récit au regard est en effet enclose par deux inscriptions qui font cadre, celle du lieu où se déroule l'histoire du martyr, deux inscriptions dont la lecture se dévide, mot après mot, de gauche à droite, un sens qu'inverse la disposition des figures sur la scène où elles sont représentées et où je les contemple, la figure de la fin à gauche et celle de son début à droite. Le double jeu du lisible lu à la bordure et du visible dans sa clôture incite le regard à faire refluer le temps du récit dans l'image, à y lire l'histoire en commençant par la fin, rétrospectivement, par un regard d'après-coup, de totalisation de ce lieu d'où la décapitation a toujours déjà eu lieu, avant même que je sache lire le récit de la vie et de la mort de saint Blaise, et en regarder la pieuse image. Il a été supplicié, le bourreau a levé son épée et la tête a roulé sur le sol. Le premier énoncé « il a été supplicié » décrit la totalité de la scène qu'un « titre » *La décapitation de saint Blaise* en forme de phrase nominale résumerait, en le faisant échapper au temps profane de l'histoire. Le saint à jamais par son sacrifice intercède pour moi, pauvre pécheur, dans le corps mystique de l'Église et particulièrement dans ce « temps de la déviation », dans la liturgie de la Septuagésime à Pâques, chaque année répété le jour de la fête de saint Blaise dans l'église de Berzé la Ville. Mais dans le même temps et par la même profération, ce premier énoncé décrit le moment terminal du supplice et du même coup le réinscrit dans le temps de l'histoire : un temps qui n'en reste pas moins inversé par l'effet de ce texte écrit que je lis de gauche à droite en regardant la fresque, une image tout entière contenue dans le présent de ma contemplation qui l'anime d'un parcours de droite à gauche, de sa fin à son commencement.

Pour le dire autrement, en inversant, par l'injonction du temps et de l'ordre de la lecture du texte sacré, l'ordre dans le temps du récit représenté, le peintre fournit à mon regard *la figure typique* de la représentation, le martyr du saint, la dimension didactique et apologétique du récit, sa leçon qui est la fin de l'histoire racontée en image. *L'après narratif* est la *finalité figurative* qui a donné, dès le début, le sens « mystique » du récit par lequel le moi recouvre sa destinée transcendante de membre du grand corps immobile et glorieux du Christ-Église, en couvrant l'entre-deux du début et de la fin, l'instant-éclair irréprésentable, invincible, le *punctum temporis* de la coupure mortelle.

Je n'en finis pas de regarder...

Le Caravage a peint *La décapitation d'Holopherne par Judith* accompagnée de son inévitable servante. Il montre au spectateur cet instant que supprimait le peintre romain, l'instant infigurable et central, le coup d'épée « en train » d'être donné, la lame à mi-parcours, au milieu du cou, la tête qui commence à se séparer du corps, tirée en arrière par la chevelure qu'agrippe la main gauche de Judith et

trois jets de sang qui giclent sur l'oreiller et le drap. Pas d'avant, pas d'après : seulement ce moment unique, décisif, mortel, cet infinitésimal de durée, en état de double et réciproque saisissement, de la représentation par l'événement et de l'événement par la représentation. Même le mouvement de recul de Judith et le dégoût horrifié qui se peint sur son visage sont les réactions instantanées au coup d'épée qui ouvre la coupure décisive de la décapitation entre tête et corps. Rien dans la représentation qui se souvienne d'un passé ou qui annonce un avenir. Draps et tentures, postures des corps, gestes et expressions ne sont que l'immédiate projection, comme des éclaboussures de l'instant mortel à travers l'espace de l'œuvre.

Mais, par un retournement épouvantable et fascinant, l'instant de l'acte s'immobilise par la représentation même de son instantanéité. Le coup se bloque à mi-chemin de son accomplissement. Judith n'en finira pas, n'en finira jamais de couper la tête d'Holopherne et, avec son épée arrêtée, le récit de son exploit aussi s'arrête là sans passé et sans avenir : intemporel. Ou plutôt un temps, un autre temps se dépose dans l'œuvre de peinture précisément entre le lieu de cette coupure imparfaite et le regard fasciné qui accompagne son tranchant : le temps de l'interruption et de la reprise dans lequel l'instant « instantané » dont le Caravage a fait le moment de la représentation se répète indéfiniment sans jamais pouvoir arriver à son terme, sans jamais pouvoir *passer*. Le regard s'interrompt à la mesure de ce qui lui est montré – le tranchant d'une épée au milieu d'un cou(p) – puis « reprend » le coup donné pour le redonner et s'interrompre à nouveau et se reprendre, comme si Judith se reprenait incessamment, indéfiniment pour arriver à couper la tête d'Holopherne. Je n'en finis pas de regarder cette coupure en fin de compte impossible, cette mort qui ne cesse de précipiter son instant décisif en le suspendant dans son accident.

Autre façon de dire que le sujet est à jamais gardé, mis sous la garde, saisi par un temps, celui de la mort dont il voulait saisir l'instant infigurable par la représentation : un sujet qui est présent dans la scène par les trois figures d'Holopherne, de Judith et de la servante, à la fois en instance d'interruption et de scission, coupé et coupant, mais dont la coupure comme corps ne sera jamais définitivement coupée ni coupante et comme corps fasciné en instance de recueillement, mais dont le sac ne sera jamais définitivement comblé ; ou encore, dans les trois regards, renversé et perdu d'Holopherne, tendu et fixe de Judith, fascinant, fasciné de la servante, trois regards qui ne se saisissent pas l'un l'autre mais qui jouent le temps à l'intérieur même de l'instant et de son instantanéité fulgurante : la rétention du passé immédiat et la protension de l'avenir imminent (Judith) se produisant pour l'œil de la Méduse (la servante), figure du maintenant immobile, médusante, médusée, du fantasme qui n'en finit pas de regarder.

Soit *Le Sacrifice d'Isaac* : ici s'ouvre un récit, au centre, au moment où Abraham debout et penché va trancher de son coutelas le cou d'Isaac dont il tient fermement, bestialement, la tête écrasée sur la pierre du sacrifice. L'ange entre à

ce moment par la gauche : de sa main droite, l'envoyé de Dieu arrête le bras meurtrier et, de la main gauche, désigne de l'index à Abraham qui tourne la tête vers lui ce que lui, l'Ange, voit sur la droite et qu'Abraham ne peut encore voir, le bélier qui *sera* sacrifié à la place du Fils : rétrospection du centre vers la gauche (d'Abraham vers l'ange), simultanéité de présences qui est un arrêt, un suspens de l'acte, de la coupure, immobilisation inchoative et prospective par le geste et le regard de gauche à droite où se prépare le futur. Un récit s'instaure à partir de l'intervalle entre le couteau arrêté et le cou offert : instant matrice gros d'une succession. Mais, dans cet écart et cet intervalle, dans ce lieu d'inter-dit d'un égorgement qui n'aura pas lieu, le regard du sujet est précipité pour accomplir le sacrifice dans la représentation et dans le temps de la contemplation : l'œil *unique* d'Isaac couché sur la pierre et qui *me* regarde me constitue en regard fasciné et chutant dans la bouche ouverte sur un inaudible hurlement de terreur. En cet instant, je n'en peux plus d'attendre entre le globe de cet œil et le trou de cette bouche, je n'en finis pas de regarder et de parcourir l'intervalle du couteau et du cou pour accomplir le meurtre sacrificiel. Une autre structure fantasmagique ici se joue. À la différence de *Judith et Holopherne*, où la scène fantasmagique n'apparaissait au regard que dans l'inexorable écart de l'instant de mort – infigurable – et de sa mise en représentation, et où le sujet ne se constituait que dans la syntaxe instantanée de trois regards saisis dans le scénario du meurtre, *Le Sacrifice d'Isaac* précipite le sujet lui-même et son regard dans la scène ; la représentation le constitue comme sujet dans cette précipitation par l'image de soi qu'il rencontre dans l'œil et la bouche d'Isaac ; ou plus précisément, il ne se constitue que de ne cesser de reconnaître le suspens de son propre égorgement. Il ne s'éprouve dans son temps « propre » que dans le sursis de sa propre mort. Ici l'instant déposé dans la représentation de peinture n'est pas celui de la scission du présent indéfiniment, insoutenablement interrompue et reprise, mais plutôt celui de l'imminence du présent au double sens que recèle toute imminence, celle d'un futur infiniment proche, d'un possible devenant réel, celle d'un désir qui tend vers son accomplissement et d'autre part, celle d'une menace d'autant plus menaçante, d'autant plus « présente » qu'elle est à la fois indéfinie et inexorable.

J'en ai presque trop vu...

Le temps de la Méduse que la peinture du Caravage met à l'épreuve de la représentation de peinture est celui de l'instantané, de l'immédiat et de l'imminent, du « soudain » dont l'effet serait celui de la stupéfaction par sidération ; non la durée paisible et industrieuse de l'admiration, le travail d'un regard totalisateur des aspects du monde, la « théorie » d'un sujet assuré de ses pouvoirs et infatigable ouvrier des synthèses transcendantales, mais l'éclat, à l'extrême de l'intensité,

presque douloureux, presque insupportable d'une altérité, l'étonnement qui immobilise, la fracture d'un sujet extatique, égaré, hors de lui-même. Ce temps de la Méduse par lequel le Caravage met à l'épreuve la peinture d'histoire et la mise en image et en espace, sinon d'un récit, du moins d'un de ses moments pour le changer en scénario fantasmatique est pour la peinture de paysage le temps météorique de la tempête : éclair éblouissant et tonnerre assourdissant; cataracte, déluge, chute infinie mais aussi tourbillon, cyclone, tornade, vertige étourdissant. Les éléments matériels primitifs, eau, terre, air et feu, les genres d'êtres, les catégories fondamentales de l'agir et du pàtir, de la pensée et de la perception y sont au comble de leur mélange insensé par l'exaspération de leur différence.

Le temps n'est plus forme *a priori* de la sensibilité, ni schème de l'imagination transcendante : il est météore. La tempête révèle le temps de la nature ou plutôt un de ses temps, non celui des cycles et des métamorphoses, des altérations et des générations, des départs et des retours contenus, mais celui des ruptures et des sauts, des soudainetés et des ruptures. Avec ces éclats et ces éclairs de grandeur ou de force sans degré, l'instant météorique de la sublimité fracture les insensibles émergences et déclinis. Tel serait le temps du sublime, le temps irréprésentable de la représentation qui n'en définirait ni une instance extérieure qui lui serait transcendante comme dans l'icône byzantine ni une tache aveugle qui en creuserait le centre – ainsi l'instant mortel dans la représentation du martyr de saint Blaise – mais qui bien plutôt résulterait du fonctionnement même de son dispositif, son affolement ou son emballement : le présent de la représentation à son comble soit, en un des sens de ce terme, « ce qui tient au-dessus des bords d'une mesure déjà pleine ». Non point le débordement de ce présent dans ce qui excède toute mesure, l'éternel divin ou l'immobilité de la chose, mais un présent qui tient encore, point toutefois dans les bords de sa mesure, de son unité vécue et vivante entre passé et futur, mais au-dessus d'eux, dans l'imminence de ce débordement; le temps de l'intensité dans la représentation, un éclat à peine insoutenable, un « presque trop » (l'expression est kantienne) de la représentation du paysage naturel en son temps de météore; la tempête, figure météorique de ce temps sublime.

Sublime Poussin : le théoricien de la représentation de peinture et le peintre de la théorie de la représentation se situerait, par ce qualificatif que lui accordait Diderot, au croisement d'une « relève » de la peinture de paysage et de son genre dans la grande peinture de représentation d'histoire, d'une part, et, d'autre part, dans ce qui met la représentation de peinture à son comble, l'effet de sublimité, la présentation d'un irréprésentable. Relève d'une peinture d'un temps de la nature, celui des moments du jour et de la lumière, des retours périodiques des saisons, dans celle du temps de l'homme, celui des actions et des passions affrontées dans le bruit et la fureur et cette relève rencontrerait rarement, en quelques moments de l'œuvre, le temps météorique de la tempête; elle en ferait l'épreuve; elle y serait mise à l'épreuve, en une étrange et paradoxale difficulté. La figure de la

tempête dans son effet pathétique présente le sublime de la nature et le tableau, la représentation de peinture, vise à être, en *présence réelle*, cette présentation, mais en même temps, le sublime *irreprésentable* se retirant de la figure, qui ne peut que le représenter, ouvre une différence ou une variation qui est la condition même de sa présentation.

Ainsi le *Grand paysage de tempête avec Pyrame et Thisbé* du musée de Francfort. Il représente bien *l'instant soudain* d'un orage par ce que le regard y voit : deux éclairs rayent un ciel d'encre, la foudre frappe un arbre au second plan, un vent furieux soufflant de gauche à droite agite arbres et buissons. « J'ai essayé de représenter une tempête sur terre, imitant le mieux que j'ai pu l'effet d'un vent impétueux... » écrit Poussin à Jacques Stella et, poursuivant la description de son tableau, il inscrit au titre de cet « essai », au deuxième plan, une attaque de bergers par un lion et la fuite de leurs troupeaux. Il achève sa lettre en nommant les deux figures « d'histoire » du premier plan : « Et sur le devant du tableau, l'on voit Pyrame mort étendu par terre et auprès de lui Thisbé qui s'abandonne à la douleur. » Les trois tempêtes, météorique, animale et humaine, s'entre-expriment les unes les autres; elles se représentent si complètement dans les correspondances directes ou inverses des instants soudains de leurs occurrences simultanées que, par ce jeu immédiat, advient à l'œuvre de peinture une présentation de l'irreprésentable : ainsi l'arbre foudroyé à l'aplomb du corps de Pyrame mort; ainsi l'éclair de foudre qui frappe « idéalement » Thisbé de sa flèche et qui l'illumine de son éclat instantané; ainsi les noirs de la grotte et de la source, les obscurités du ciel d'orage, les blancs aveuglants des éclairs sur la ville ou sur les protagonistes du drame et les rouges des manteaux des bergers, du cavalier qui fuit au galop de son cheval ou les reflets sanglants, posés ici et là, des effets des éclairs; ainsi la tragédie au dernier acte de son dénouement au premier plan, la pastorale dramatique au second et le poème cosmique lucrétien sur le fond du ciel.

Harmonie globale *una tota simul*, de trois instants portés à leur haute intensité, chacun à leur ordre, tout ce grand « système » symbolique tourne autour de cet autre symbole, le lac central, inaltéré dont la surface calme reflète imperturbablement dans une immobile durée les apparences des choses et des êtres en proie à l'instant de la tempête. Symbole de la vision divine, figure de la théorie, image de la représentation, le lac renvoie à l'œil du peintre et du spectateur le regard « apathique » du tableau et en constitue le sujet en son lieu de contemplation. J'en ai *presque* trop vu : « les prodigieux efforts de la nature », la puissance animale des instincts, l'erreur émotionnelle des hommes, chacun dans l'explosion instantanée de leur violence. Au centre du paysage, l'œil symbolique du sujet qui révèle par sa sérénité contemplative la durée souveraine de son admiration et se trouve ainsi devenir à mon propre regard – ce dimanche matin d'octobre au *städtisches Kunstinstitut* de Francfort – le mystérieux foyer producteur du *pathos* qui bouleverse le reste du tableau dans le crépitement de ses trois instants simultanés.

J'ai tout le temps de regarder...

« Il s'était passé quelques jours depuis notre dernière conversation dans les Tuileries, lorsque nous sortîmes de Paris pour aller nous promener à Saint-Cloud. » Accompagnons un moment Pymandre et Félibien dans leur promenade un jour que le temps était beau. « Quand nous fûmes arrivés dans ce magnifique palais où Monsieur frère unique du Roi a joint les richesses de l'Art aux beautés de la Nature, nous descendions dans les jardins dont les parterres émaillés d'une agréable variété de toutes sortes de fleurs étaient encore embellis et parfumés de Myrrhes, de Jasmins et d'Orangers qui surpassaient par la beauté de leurs feuilles, de leurs fleurs et de leurs fruits tout ce que les émeraudes, l'or et l'argent peuvent composer de plus riche. » L'art du jardin-paysage se joint à la beauté du paysage-Nature, mais celui-ci surpasse celui-là. Une fois dressés le sol de la scène et son lieu dont la « réalité » dans le texte descriptif est exactement mesuré par cet excès, l'écrivain procède au placement du point de vue : « Nous choisîmes pour nous asseoir un endroit commode, et d'où nous pouvions voir en même temps la rivière de Seine qui serpente entre les prairies et les collines qui la bordent. Il y avait dans l'air quelques légers nuages, dont l'ombre se répandant inégalement sur les montagnes et dans la plaine faisait que la vue trouvait, de temps en temps, des endroits plus sombres pour se reposer après un véritable séjour de délices où le silence régnait avec tant de douceur qu'il n'était interrompu que par le bruit des fontaines, dont on voyait briller les eaux au travers de l'obscurité des arbres. » Le point du regard spectateur, point de vue haut, est choisi pour que le paysage naturel se compose en panorama dans l'unité complexe de sa variété, la rivière, les prairies, les collines. Un même temps, celui de la présence simultanée, règle la contemplation des choses co-présentes dans l'espace dont le « serpent » de la Seine assure la profondeur : espace aérien où jouent les lumières et les ombres qui rythment de tensions et de repos le parcours de la vue dans l'unité de présentation d'un même regard posé en un endroit d'autant plus commode qu'il est de survol. Et le silence à peine interrompu par le bruit des fontaines est seulement noté par l'œil descripteur comme l'écho sonore des éclats lumineux des eaux dans l'obscurité des bois et des bosquets. Le spectateur tient lieu, occupe le lieu du peintre et l'écriture qu'il y produit pour le dire en mots n'a d'autre fonction que de construire le « sujet » du tableau qu'il *pourrait* y peindre ; mais un tableau dont la contemplation précéderait la fabrication à moins que, spectateur professionnel, critique d'art, théoricien de peinture, l'écrivain, par sa description où se constitue textuellement la « réalité » du spectacle naturel, ne s'identifie écrivain qu'en s'identifiant au peintre et que le texte descriptif, enchâssé dans le récit d'une promenade à Saint-Cloud, ne se lise comme « description » qu'identifié à un tableau possible de peinture qu'il présuppose.

Or, ce tableau, Poussin le peint pour le sieur Pointel « représentant un temps calme et serein » en pendant avec un autre représentant un orage. Le *Temps calme* pourrait apparaître comme l'illustration d'une mimésis de la Nature par elle-même par laquelle le paysage paraît accéder « naturellement » à l'œuvre d'art. « Il n'y a rien de plus agréable que ces tableaux où l'on voit des eaux qui représentent comme dans un miroir les objets qu'elles environnent parce que ce sont des images charmantes de ce que la Nature fait elle-même, lorsqu'elle peint, sur une eau claire et tranquille, le ciel et la terre. » En représentant les choses dans le reflet d'un lac, la Nature accède réflexivement à une sorte de conscience naturelle de soi, art naturel auquel le peintre accède à son tour comme « nature artiste » en représentant au miroir de son tableau le procès de la représentation. Dans l'espace de cette harmonie générale, comme en chacun des lieux où elle se réalise, le temps de la Nature et temps de la Théorie se recouvrent ou plutôt se composent exactement et les miroirs naturels représentés dans l'œuvre peinte sont là pour garantir cette exacte composition.

Dans le *Temps calme*, le bleu profond et serein du lac occupant tout le second plan du tableau réfléchit, selon les lois rigoureuses de la catoptrique et selon celles, plus subtiles, de la lumière de peinture, non seulement le vaste édifice qui occupe le lieu central de la moitié supérieure de la toile, mais encore la ferme à gauche et le troupeau de vaches et aussi le ciel dont le bleu léger, délavé, trouve dans la profondeur de l'eau lisse comme cristal l'occasion de sa densité colorée si intense à sa surface. De même, il semble que le tableau démontre en toute clarté les théorèmes des ombres et des lumières et de leur distribution ordonnée, en particulier avec les figures qui investissent la géométrie rectangulaire de la composition et notamment dans ce deuxième cadre que compose le puissant arbre de gauche et les deux troncs grâces de ceux de droite. Aux horizontales des bords du lac, du mur de l'enceinte du château, s'articulent chemins et accidents de terrain qui découpent en bandes parallèles tout l'espace, du premier plan au fond, et le zigzag du chemin à « l'avant-scène » de la toile, loin de troubler cet équilibre, conduit plus impérieusement encore le regard vers le miroir d'eau calme où le monde, pensivement, se réfléchit à la mesure d'une exécution lisse et comme unie, « de sorte que si, de toutes ces couleurs, l'on en forme une nuance, les unissant doucement les unes avec les autres, il s'en forme une harmonie comme dans la musique [...] étant vrai qu'il y a une si grande ressemblance entre les tons de la musique et les degrés des couleurs que, du bel arrangement que l'on peut faire de celles-ci, il s'en forme un concert aussi doux à la vue qu'un accord de voix peut être agréable aux oreilles ». Ordre de la Nature dans le paysage, ordre de l'Art qui en reproduit la vérité par ses architectures, volumes et surfaces; paix des horizontales que des verticales scandent de leur rythme; ordre et mesure, répétition d'un même étalon de grandeur, beauté d'un cosmos où chaque chose est à sa place, ordre des lieux que règle rigoureusement celui de la perspective : le prospect qui est office

de raison se soumet l'aspect qui est la simple perception des choses représentées. Trois plans s'étagent dans la profondeur de l'espace auquel correspond exactement l'organisation de la surface de la représentation. Point de vue et point de fuite occupent le centre géométrique de la toile, la ligne de l'horizon partage le tableau en deux moitiés égales. C'est cette rigoureuse architecture de géométrie que viennent investir les figures, moins pour la dissimuler que pour en souligner les directions régulières. Qu'une savante composition de cubes et de parallélépipèdes occupe le centre du tableau, en fermant toute fuite dans les lointains aériens du paysage, que la surface unie d'un lac reflète exactement le plus haut édifice sur la verticale centrale du tableau, ce double trait apparaît significatif d'une « mise en page » de l'espace selon un ordre stable et immobile dont une raison naturelle parlant le langage mathématique serait la garantie et la légitimation. Espace de totalisation dont la structure réglée assure sans faille la co-présence mesurée des lieux qui le composent. 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 la dimension réflexive où le regard théorique trouve sa figure comme représentation. Nul mouvement ne vient troubler cet ordre théorique : Midi le juste.

Cet ordre de l'espace composé dans le cosmos des lieux est celui du temps, le temps même de la contemplation qui le donne à voir. J'ai « tout le temps » de regarder parce que ce qui m'est donné à voir est totalisé dans un ordre spatial sans reste ni manque. Les marques de ce que le tableau représente consonnent et coïncident avec le temps spécifique de la « théorie » de la représentation, temps de la beauté sans passé ni futur, présent de la co-présence du regard aux co-présences des choses peintes dans l'ordre de leurs lieux. En termes aspectuels – et jamais le terme linguistique d'aspect n'a si bien convenu à la description de l'œuvre – une même durée partout règne au moment de son accomplissement. Ces marques figuratives sont celles du repos et de la stabilité : les architectures, le lac et ses reflets, les figures humaines et animales. Pas d'événements incidents où s'amorceraient les temps contrastés d'un récit possible, un même présent totalisant et stabilisant le flux temporel : bonheur de la beauté, bonheur de la contemplation du tableau. Celle-ci redouble pour s'identifier à lui, le tableau de la contemplation. La représentation de la représentation, aussi loin qu'en soit poursuivie la réflexion, tend seulement à l'identification d'une même présence. Marque suprême, sur la barre du chiasme du tableau de la contemplation et de la contemplation du tableau, marque de la délectation souveraine du présent : la lumière solaire égale où baignent les êtres et les choses, chacun en leurs lieux stables : moment intemporel, semble-t-il, d'équilibre du jour. *Nul accident* d'illumination des choses, mais un même milieu d'éclairement où les choses peintes prennent leur juste place. Ici s'accomplit la définition de la peinture imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie de « tout ce qui se voit dessous le soleil ». Fin de la peinture : délectation

de la représentation dans la clarté de présence d'un présent immobile. Ainsi se constituerait la fiction pleine d'un sujet théorique (ou de représentation) qui *a tout le temps* pour assumer et recueillir en une même totalité heureuse l'espace infini de la Nature. Ainsi se constituerait cette plénitude si, dans cette consonance générale du tableau qui s'enclot en lui-même dans une parfaite réflexion, çà et là, quelques éléments ne dissonaient, quelques figures étrangement ne détonnaient.

Laisse-moi faire retraite du regard...

Où s'en va donc si vite vers la gauche le cavalier sur son cheval brun au galop, au bord du lac? Quel « impetus » le pousse à quitter si brusquement l'abreuvoir couvert où son compagnon, monté sur un cheval blanc, s'arrête? Quelle violence l'emporte dans toute cette sérénité?

D'où monte vers le ciel, vers le haut du tableau ce nuage sombre pour se déployer jusqu'au bord de la toile peinte? A croire que la montagne escarpée, qui occupe le fond de la partie droite, fume comme un volcan, fume comme le château Saint-Ange au fond du paysage avec Orphée et Eurydice, si semblable dans sa composition et son « mode » à la *Quiete*. Quel feu couve dans les profondeurs de ce mont? D'où vient cette inquiète nuée-fumée qui signale dans le temps immobile du bonheur l'imminence de la mort? L'orage s'annonce et s'amorce dans le temps calme pour qui saura en pressentir les signes avant-coureurs. Le cheval au galop emportant son cavalier vers la gauche, désir ou crainte, figure d'action et de mouvement, marque passionnelle où futur et passé se profilent en deçà ou au-delà du présent; l'accident du feu de plein air et de sa fumée prémonitoire qui s'élève au travers du ciel, ces deux figures introduisent une double variation de temps – naturel, humain – par fracture du présent et de sa représentation.

L'*Orage* résulte autant de la métamorphose instantanée du temps que de l'espace. Espace en explosion où le regard ne se pose en un lieu que pour aussitôt le quitter, espace de procès dynamique, dont l'aspect temporel est encore le présent, mais le présent ponctuel de l'instantané qui, loin de totaliser le flux de la durée, le fragmente, le divise pour *réduire* le présent et le *dissiper* dans l'instant infinitésimal du « soudain ». 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 sans commencement ni fin. L'instant comme instantané est un incommensurable dont *seuls* les effets sont saisissables sans qu'il soit possible d'en représenter la cause. « Toutes les actions promptes et passagères ne sont pas favorables aux peintres : et lorsque quelqu'un y réussit, les choses qu'il fait sont autant de miracles de son art. »

Deux remarques des effets de l'irruption du sublime : la première, celle de la lumière comme fulguration instantanée de l'éclair; la lumière de l'éclair n'éclaire

pas en effet dans le diaphane lumineux pour *donner à voir* les formes à leur juste taille et leur exacte distance : elle les *saisit* à la fois proches et lointaines ; les procès s'immobilisent dans des « états d'action » qui, si l'on peut dire, les excèdent par défaut. Seconde remarque : l'instant de tempête s'exprime dans les figures par des affects passionnels qui lui correspondent, effroi devant l'horreur qui cloue sur place, fuites immobilisées, aveuglement insensé. Toutefois, dans le tableau, l'éclair n'en finit pas de fulgurer pour le regard qui contemple sa représentation et ses effets. Tel est, en fin de compte, l'irreprésentable sublime de la tempête. Il excédera toujours et nécessairement sa contemplation. L'équivalence des deux temps du représenté et de la représentation dans le présent de la contemplation par où s'accomplit la délectation de la beauté, cette adéquation, la représentation des effets du sublime la brise à jamais, parce que l'instant instantané de son surgissement que, par un miracle de son art, le peintre réussit à saisir dans ses effets est *incommensurable* au présent du regard qui le contemple dans sa déposition sur la toile. Et c'est de cette incommensurabilité que paradoxalement est constitué le sublime en peinture. Le sublime, c'est l'impossibilité d'une théorie du sublime, la « monstration » de son impossibilité par une sorte de déhiscence des temps du « sujet » et du « regard ».

C'est pourquoi l'œil du peintre-sage ne pourra jamais se situer que dans l'intervalle entre le *Temps calme* et l'*Orage*, à la double marge des deux tableaux, où s'exposent le bonheur du beau menacé et la terreur du sublime surgissant, entre le chevrier qui rêve et contemple et le bouvier jeté à terre, prosterné par la terreur sacrée. Ce serait là, après celles de l'espace et du temps, la troisième variation de l'un à l'autre, celle du sens et de l'interprétation, mais qui exigerait pour s'accomplir un troisième terme, le peintre, au lieu de son effectuation, peignant les deux tableaux comme paire dans une « antithèse ». Il se situerait au lieu de la différenciation *même*, lieu inoccupable par un regard de peintre. Échec donc du sens, manque de la théorie, mais que la paire antithétique, en comblant les contraires, montre comme tels : fin du sens et de l'interprétation. Le regard du sage et du peintre *ne se pose pas* dans le non-lieu de l'intervalle : il le traverse, il y transite. La beauté du temps calme ne se transforme pas dans le sublime de la tempête. Ni transformation ni métaphore, ni métamorphose insensible ni déplacement instantané, mais schématisation de la variation : l'*Orage* dans sa sublimité s'écarte de la beauté du *Temps calme* sans que jamais cet écart soit mesurable : quelle en serait en effet l'unité de mesure ?

Pour le dire autrement, l'œil du peintre, l'œil du sujet ne regardera jamais la tempête que du lieu calme du temps serein et il n'en saisira jamais les effets sur l'autre toile que pour remarquer la trace de l'écart instantané par lequel le paysage de l'orage se met à l'infini de celui du temps calme, tout en devinant dans la beauté du paysage qu'il contemple les signes avant-coureurs, toujours présents peut-être dans le bonheur, de l'horreur du sublime.

C'est pourquoi dans le *Paysage avec Pyrame et Thisbé* où la tempête éclate au ciel et sur la terre, dans la nature, les animaux et chez les hommes, l'œil du sage, l'œil du peintre n'hésitera pas à déposer le temps sublime dans l'espace de représentation, au prix d'une incohérence majeure où bienséance, convenance, vraisemblance s'effondrent. Il dépose sa violence tyrannique dans la figure de la théorie, par l'apathie théorique de son regard, par la grâce fictive d'un lac dont les eaux reflètent, inchangées, les choses bouleversées qui l'environnent. Incohérence où la représentation est transgressée dans ses principes axiomatiques, mais où est montré le défaut de toute théorie, de toute contemplation, défaut qui est le sublime même, son excès dans l'art de peinture.

C'est pourquoi aussi l'équivalent de la figure de la théorie trouvée dans le *Paysage avec Pyrame et Thisbé*, avec le lac-miroir du deuxième plan me paraît être dans le *Temps calme* l'absence de toute réflexion dans le lac central de la nuée-fumée annonciatrice de la tempête. Ainsi une défaillance de la représentation dans une de ses figures les plus prégnantes – celle du miroir « naturel » représenté – renverrait à la fois à une lacune dans la dimension réflexive du dispositif représentatif, donc à une « syncope » théorique (contemplation et spéculation) et aussi à une intrusion d'une des caractéristiques essentielles du sublime – l'excès de la représentation sur elle-même, son « comble » – dans le tableau même de la beauté, mais sous les espèces d'une figure négative, d'une figure par absence, d'une « figurabilité ». Dès lors, le *Temps calme* serait non seulement par les figures anticipatrices de l'orage, la nuée-fumée et le cavalier emporté sur son cheval au galop, mais encore en son centre même – le lac-miroir – pris dans la variation où se présente l'irreprésentable, c'est-à-dire le sublime.

C'est pourquoi enfin le temps météorique de la Nature que les deux tableaux du Maître présentent apparemment selon la succession de la Tempête au Temps calme n'est en vérité que le mouvement à la fois nécessaire et imprévisible du temps cyclique du cosmos dans lequel la plénitude de la durée où la Beauté paisiblement se découvre à l'œil contemplatif est toujours déjà en puissance fracturée dans son « maintenant » même, par l'instant « soudain » du fond nocturne de la Nature, explosion insensée, où tout regard et toute théorie se perdent.