

**Un défi à la sémiotique picturale:
moralité et temporalité dans une gravure du XVII^e siècle**

**par
Renée Morel**

Juste une image, mais une image juste.

Roland Barthes (*La chambre claire*)

A Philip Le Vine

«Le peintre n'a qu'un instant et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions», déclare Diderot, devant ainsi le *Laocoön* de Lessing (1766) et sa célèbre distinction entre la spatialité des arts visuels et la temporalité de la littérature (386)¹. Au siècle précédent, Le Brun, premier peintre du roi, avait déjà souligné le caractère foncièrement immanent de l'image (dont le principe est contenu en elle-même) lors d'une communication inaugurant, en 1667, un cycle de conférences données par les membres de l'Académie de Peinture à la demande de Colbert. Au rebours de l'historien, qui se fait entendre «par une série de discours», le peintre, dit Le Brun, «n'a qu'un seul instant». On sait qu'il n'en a pas toujours été ainsi, et ce, bien avant Duchamp et son célèbre *Nu descendant un escalier* (1912), qui fit époque en décomposant les différentes phases d'un mouvement en une seule image. De l'antiquité au Quattrocento, les artistes ont souvent eu recours aux frises ou aux paysages continus, dont l'espace dynamique leur permettait de traduire le temps de façon concrète, en déroulant, en quelque sorte, un film sous les yeux du spectateur. Vus successivement, les éléments de ces compositions engendrent un mouvement linéaire qui, tel celui des bandes dessinées modernes, s'exerce dans la durée aussi bien que dans l'espace.

Cependant, à l'époque où travaille Le Brun, la pratique polycénique n'est plus de mise: l'artiste cherche à arrêter le temps plutôt qu'à montrer son passage. L'œuvre peinte a, depuis longtemps déjà, trouvé sa forme privilégiée dans le tableau de chevalet, c'est-à-dire dans un espace strictement monoscénique et gouverné par les lois de la perspective. Cette influence du rationalisme sur la représentation n'est point pour étonner; elle rend toutefois la tâche de l'artiste plus difficile encore.

En effet, à un âge où le pouvoir, désireux d'absolu, a besoin du dispositif de la représentation pour se fonder et se légitimer, chacun

—des théoriciens aux praticiens en passant par les indispensables mécènes— voit dans la peinture d'histoire le genre noble par excellence. Or, ce genre présuppose le primat du discours sur la peinture. Parce qu'il tire ses sujets de l'histoire profane ou sacrée, réelle ou légendaire, il renvoie à des référents littéraires, il implique une trame textuelle. Entre ses quatre bords, il y a toujours déjà du langage. Essentiellement conçu comme transposition visuelle d'un énoncé narratif, le tableau d'histoire doit assumer, en son idiome particulier, la relation d'une série d'événements.

Cependant, comme tout rêve de transparence, ce désir d'équivalence tient de l'utopie: la logique et l'économie du langage différant radicalement de celles de l'image, il ne saurait y avoir simple transposition. Comment, en effet, faire tenir une succession d'événements dans l'unicité spatiale du tableau? Comment pallier la déficience propre au pictural, qui relève de l'ordre du temps? De toute évidence —et les critiques d'art reviennent là-dessus avec insistance— la sémiotique visuelle substitue l'espace à la temporalité, c'est-à-dire l'image (dans sa singularité, son homogénéité et son instantanéité) à l'histoire (caractérisée, elle, par une séquence linéairement ordonnée d'énoncés narratifs). Cette difficulté, les peintres baroques ou classiques l'ont parfois contournée en offrant au spectateur des «cycles» d'œuvres tissant, de façon diachronique, la vie d'un grand, telle l'histoire de Marie de Médicis, due au pinceau de Rubens, ou celle de Moïse, peinte par Poussin: chaque tableau de la série représente, en une scène autonome, un fait particulièrement marquant, le geste exemplaire qui contribuera à la geste.

Cependant, si l'on envisage le cas beaucoup plus fréquent du tableau unique, le problème demeure: du fait des exigences formelles et structurales de l'image, elliptique par essence, l'artiste ne peut «raconter» le récit à la manière de l'écrivain: il lui faut extraire, de la chaîne narrative, un moment significatif. Comment, alors, concilier le dictum de la sémiotique picturale —l'impératif évoqué par Diderot et par Le Brun— avec la représentation des diverses péripéties d'un drame?

On prendra, pour illustrer cette difficulté, un exemple paradigmatique de récit: un *mythos* dûment transformé en *logos* par les bons offices d'Hérodote, père de la fable autant que de l'histoire. Il s'agit - et il ne faut pas y voir un hasard - de l'histoire qui inaugure ses célèbres *Histoires*: l'épisode du roi Candaule de Lydie (I: 8-14). Emblématique à plus d'un titre, ce récit a inspiré Brantôme, La Fontaine, Fontenelle et, plus près de nous, André Gide. Le thème a

également trouvé une fortune nouvelle chez le romancier péruvien Mario Vargas Llosa².

Selon Hérodote, Candaule, riche et puissant roi de Lydie (VIII^e siècle avant J.-C.), était tellement épris de son épouse que —et je cite dans la traduction de Pierre Du Ryer— «son amour lui faisoit croire qu'elle était la plus belle des femmes» (4). Non content de la louer à l'excès, il voulut un jour la montrer nue à l'homme en qui il avait le plus confiance, son garde du corps et confident, Gygès. Craignant un piège, ce dernier se récria hautement: «Ha, Sire, quel discours me faites-vous?» (5). Mais, voyant qu'il ne s'agissait point d'une épreuve, Gygès se laissa finalement convaincre: suivant les instructions de son souverain à la lettre, il se dissimula derrière une tenture et assista au dévoilement de la reine. Nyssia —c'était son nom— s'aperçut de la présence de l'intrus mais décida de garder le silence afin de mieux se venger de l'impudence de son époux. Faisant requérir Gygès dès le lendemain, elle lui offrit de tuer Candaule ou d'être tué lui-même. On devine aisément la suite: face à ce dilemme tragique, le confident eut tôt fait de choisir la reine et son royaume. C'est ainsi que, selon Hérodote, les Mermnades succédèrent aux Héraclides.

Voilà pour la légende antique, le «sujet», défini par l'Académie comme «la matière sur laquelle on compose». Cependant, puisque l'artiste ne peut montrer qu'un seul moment du récit, il faut aller au-delà du sujet, dépasser le simple «motif», afin d'examiner le moment emblématique qui nous est donné à voir. Le travail de «traduction» ou de translation effectué par le peintre-narrateur commence en effet par le choix de ce moment le plus suggestif, moment privilégié qui condense et résume le récit et que Lessing a nommé l'«instant prégnant». Ce choix régit inmanquablement celui du style, des figures et de tout objet les accompagnant, tâche autrefois connue sous le nom d'invention. A l'époque où la langue ne différencie pas «dessin» et «dessein», les théoriciens font de l'invention (*inventio*) une des qualités les plus éminentes de l'artiste. Dans son *Cours de peinture par principes*, Roger de Piles ne déclare-t-il pas que c'est elle qui fournit au génie le plus d'occasions de se distinguer (30)? L'invention constitue véritablement le sens de l'œuvre, sa pensée, que Poussin nommait «pensément». Comment, alors, et avec quelle pensée, quelle intention préalable, les artistes ont-ils représenté le thème de la Femme du roi Candaule? Comment ont-ils fait glisser le dessin dans le dessein?

De Dosso Dossi à Jacob Jordaens, les (rares) peintres inspirés par le récit d'Hérodote se sont plu à camper le premier acte de ce drame, du moins son moment le plus significatif, celui où la reine apparaît dans tout l'éclat de sa nudité devant Gygès ébloui. Et, afin que le spectateur puisse, d'emblée, reconnaître le sujet de l'œuvre, ils ont obligeamment placé Candaule à côté de son complice, ce qui va à l'encontre du récit, puisque Gygès, successivement manipulé par le roi puis par la reine, ne se trouvera jamais dans cette situation.

L'exemple le plus ancien du motif du roi Candaule, une enluminure anonyme datant du XV^e siècle et provenant d'un recueil de Boccace copié et décoré pour Jean sans Peur, duc de Bourgogne, montre, avec le graphisme incisif caractéristique de la tradition gothique, la reine dans le plus simple appareil, endormie sur la couche royale³. Mais parce que les deux hommes s'entretiennent ouvertement et que la composition leur accorde une importance égale à celle du nu, on n'a nullement l'impression d'une scène de voyeurisme. Autant



qu'au corps du délit, l'artiste s'attache au jeu expressif des mains, gestuelle tirée d'un répertoire bien établi et fondée sur ce que la Renaissance nommera la théorie des *moti* ou mouvements du corps traduisant éloquemment ceux de l'âme. Or, le geste, qui accompagne la parole et se déploie avec elle dans l'espace et dans le temps, rend en quelque sorte visibles les échanges verbaux entre les deux hommes. Pour celui qui connaît déjà le récit — et tout tableau d'histoire ne s'adresse-t-il pas à des sujets supposés savoir? — la scène évoque les déclarations du roi, l'incrédulité du second, puis son émerveillement devant la splendeur de la reine. L'enluminure condense ainsi argumentation, monstration et révélation en une seule image, opérant par là une simulation de lisibilité.

Son effet iconique est celui d'un récit dont elle rend, à sa manière, la temporalité.

Au siècle suivant, l'Italien Dosso Dossi accorde, lui aussi, un rôle égal aux trois personnages dans un tableau (1515-1520) déviant encore davantage de la tradition⁴. En effet, Candaule et son complice discourent en plein jour et en plein air —*al fresco*, dirait-on en pays ultramontain— devant une reine dévêtue, ce qui est pour le moins curieux. A leur vue, Nyssia esquisse le geste conventionnel de la stupéfaction. De nouveau, un rôle essentiel est dévolu aux gestes, en particulier celui de l'index pointé du roi, grâce auquel les mots entrent, pour ainsi dire, dans le tableau, les mots, c'est-à-dire la discursivité, partant, la temporalité.

Ces divers artistes ont donc essayé, dans leurs œuvres, de rendre la dimension temporelle du récit en suggérant —à défaut de le figurer— ce qui a précédé l'«instant prégnant». Ils ont tenté de produire une synthèse du premier temps de l'histoire du roi Candaule plutôt que d'en représenter un moment singulier. Au XVII^e siècle, par contre, la transposition du motif dans les arts visuels prend une orientation très différente, puisqu'elle sert surtout de prétexte à la représentation d'un nu féminin dans un décor réaliste, nu auquel la transgression conjugale et le frisson voyeuriste ajoutent un indéniable parfum de scandale. Ainsi, le Hollandais Frans van Mieris le Vieux introduit dans le canevas connu un profond *chiaroscuro*



mettant en valeur le corps de la reine, à l'anatomie d'ailleurs peccamineuse⁵. Il innove également en introduisant dans sa composition (datant d'environ 1670) un *second* nu, masculin, celui-là: la statue d'un bel éphèbe, grandeur nature, qui s'oppose de façon criante au roi coiffé d'un risible bonnet de nuit. Comme le premier, ce nu renvoie aux thèmes de la beauté idéale et de la contemplation de l'œuvre d'art, mais aussi du désir, et des rapports que celui-ci entretient avec l'art —en d'autres mots, à la thématique même du roi Candaule.

A la suite de van Mieris, un autre peintre hollandais, Eglon Hendrick van der Neer, s'attache au modelé et à la sensualité du corps de la reine⁶. Son tableau, qui transpose le mythe antique vers la fin du XVII^e siècle (1675-80) avec un rendu aussi somptueux que précis des détails et du luxe domestique, constitue un exemple particulièrement rare, dans la peinture hollandaise, d'un nu dans un intérieur.

Quant à la version la plus célèbre du motif, celle de Jacob Jordaens (1646), elle souligne résolument le côté piquant de l'histoire. Le corps de la reine, l'un des plus extraordinaires nus du baroque flamand, domine magistralement l'espace pictural, tandis que les voyeurs sont relégués à la périphérie du tableau⁷. Tout, dans la représentation de Jordaens, les dimensions, les couleurs, l'opulence de la chair, la splendeur exubérante de la croupe et, plus encore, le regard de connivence que la femme décoche au spectateur, respire la sensualité, l'érotisme. Ce tableau pseudo-historique alliant le nu à la scène de genre donnera d'ailleurs naissance au genre érotique mineur connu sous le nom de «Coucher».

Cependant, une autre version du thème du roi Candaule, celle d'Adriaen van de Venne, l'un des fondateurs de la Société «Pictura» en Hollande, se distingue foncièrement des œuvres des artistes précédents. Elle s'en démarque d'abord de façon matérielle, son médium étant tout autre: il s'agit en effet d'une modeste gravure dont la subordination à l'écrit est évidente, puisqu'elle illustre un texte. Dû à un poète hollandais, le Père Jacob Cats, ce texte, un ouvrage de littérature emblématique paru en 1622 à Middelburg consiste essentiellement en préceptes moraux pour aider l'individu à se gouverner. Populaire en son temps, son titre fait désormais sourire: le *Théâtre de la respectabilité masculine* [*Toneel van de mannelicke achtbaerheyt*]⁸. C'est, comme il se doit, parmi les exhortations du Père Cats se rapportant à l'éthique maritale que figure la gravure de van de Venne, en regard de l'histoire de l'insensé souverain de Lydie.



Au-delà du médium, la vignette de van de Venne se distingue également des autres versions par sa manière de traiter le sujet. En effet, si, à l'instar de la plupart des peintres ayant illustré le thème, l'artiste a choisi de mettre en scène le moment du dévoilement, il le fait sans complaisance aucune. Un refus marqué de toute sensualité caractérise sa version, ce qui n'est pas le cas de toutes les illustrations d'ouvrages moralisants (qu'on se reporte, par exemple, à la version de Tobias Stimmer, avec sa scène de voyeurisme certes moins faite pour éveiller le sens moral du lecteur que ses sens)⁹.

Chez van de Venne, au contraire, la probité du dess(e)in ne fait aucun doute. Que montre donc cette gravure? La reine, vue de dos, est représentée au moment précis où, dans la profondeur de la pénombre, elle découvre le regard de Gygès braqué sur sa nudité jusqu'alors «entièrement vierge de regards profanes». Littéralement «atterrée», «terrifiée», clouée au sol par le regard prédateur, elle tente désespérément de retenir ses derniers voiles. Ainsi réduite à l'état d'objet, la souveraine a perdu toute souveraineté. L'attitude tendue et gauche de son corps empêche le plaisir que l'on pourrait prendre à sa contemplation. «Tout face à face est une épreuve», a-t-on dit, et c'est à une épreuve que nous assistons, en effet (Le Bot 8). Au lieu du dévoilement érotique d'un corps féminin, van de Venne met en

scène un affrontement: l'instant, à la fois prégnant et poignant, où Nyssia découvre le regard qui la regarde.

Autre différence patente, Candaule n'est pas un voyeur caché aux côtés de son complice, mais un souverain en position de maîtrise. C'est d'un lit à baldaquin, écho du trône royal, qu'il observe l'effeuillage de son épouse tout en regardant vers la tenture d'où émerge, de façon presque comique, le visage imberbe du jeune Gygès. De sa position au second plan, le roi qui veille et surveille peut saisir, d'un même coup d'œil, le voyeur et sa victime, mais aussi, puisqu'il lui fait face, le spectateur de l'image.

Le spectateur, celui que Poussin, après Dolce, appelait le *riguardante*, joue évidemment un rôle surdéterminé dans cette mise-en-scène d'une légende emblématique sur le regard. C'est à ce voyeur, après tout, que s'adresse le tableau. Car l'œuvre d'art, longtemps qualifiée de «poésie muette», n'est pas frappée de mutité comme le monde qu'elle reflète: elle *veut dire* quelque chose. Barthes déclare avec raison que l'image «a un sens, non un sujet» (89). Qu'en est-il alors du sens? Si les écrivains se sont surtout interrogés sur la folie de Candaule, sur les motifs de son geste, prêtant au personnage des intentions variées, les peintres, eux, ont préféré se pencher sur le cas de la reine. Mais, alors que le discours, dans sa linéarité, permet d'explicitier la transformation interne de la souveraine, son passage, comparable à celui de Diane, de la vertu farouche à la femme entamée, l'image, qui fonctionne sur le seul mode de l'apparaître, s'en révèle incapable. L'artiste ne peut représenter la reine que sous un seul jour: épouse vertueuse ou femme outragée décidée, elle aussi, à défier la morale. Il doit choisir de la montrer *avant* ou *après* la perte d'innocence qui suit l'attentat de Gygès. Tandis que Jordaens fait de Nyssia une coquette consommée, van de Venne souligne la vertu du personnage au moyen d'un nu à l'allure modeste, puisque vu de dos et partiellement voilé, et d'un regard laissé dans l'ombre.

Les exigences propres à l'idiome pictural ont également conduit les artistes à renoncer au second acte du drame du roi Candaule, celui de la vengeance de la reine¹⁰. Toutefois, van de Venne parvient à démentir, de façon ingénieuse, l'affirmation de Diderot. Un examen plus approfondi de sa gravure au carrefour du visible et du lisible «fait entendre toute l'histoire» (expression que j'emprunte à Le Brun) en révélant la conclusion tragique du récit d'Hérodote.

Nous ne voyons que ce qui d'abord nous échappe.

Maurice Blanchot (*L'entretien infini*)

Au premier coup d'œil, le spectateur voit les divers objets de la chambre qui, traités sans prétexte d'érudition, évoquent le genre spécifiquement hollandais de la scène d'intérieur plutôt que celui de la peinture d'histoire. Il «saisit» simultanément l'agencement des personnages du drame, reliés entre eux par le jeu des regards. Sa «lecture» aléatoire de la gravure (lecture qui, faut-il le préciser, se déroule dans le temps) reconstitue ce que la rhétorique nommait la *dispositio*. Puis, au cours d'un inventaire plus détaillé de la chambre et de ses éléments chargés de symbolisme, l'œil parcourant la gravure remarque, sur le mur du fond et presque à mi-chemin entre la reine et le voyeur, une baie verticale surmontée d'un arceau ornemental. Cette ouverture rectangulaire découpe une scène, elle introduit une seconde image au sein de la première, un espace situé au delà du lieu «véridique» et cohérent de la chambre du roi. L'ouverture pratiquée dans le mur fait ainsi figure de tableau selon la célèbre métaphore albertienne de la fenêtre (la *veduta*) à travers laquelle le spectateur regarde vers l'extérieur.

Cette baie surplombant les trois personnages frappe par sa clarté, qui contraste avec l'obscurité de la chambre, et attire inévitablement le regard. Il devient alors évident que l'image inscrite joue un rôle essentiel dans l'économie générale de la gravure: loin d'être un élément anodin, purement décoratif, elle l'éclaire dans tous les sens du terme. Qu'en est-il donc de l'image mise en abyme, scène qui, bordée de chaque côté par les replis d'une tenture, fait véritablement tableau? A quel second spectacle, ainsi valorisé, l'artiste a-t-il voulu nous convier en tirant le rideau? Le motif du rideau renvoie à la célèbre anecdote du peintre Parrhasios, qui réussit à confondre Zeuxis, son rival, en peignant un voile si réaliste que ce dernier tenta de le soulever¹¹. Cette association légendaire du voile à la Peinture, belle qui «trompe souvent pour être plus fidelle», fait de lui un artifice emblématique de l'art. Mais il ne s'agit pas ici d'un trompe-l'œil: la scène rapportée est aussi «réelle» que la première (du moins à l'intérieur de l'espace fictif de la représentation). Le rideau servait également à voiler les œuvres licencieuses, ainsi que le rappelle La Fontaine dans l'introduction de son conte érotique intitulé «Le tableau» (v. 1-3)¹². Toutefois, la monstration de van de Venne ne relève pas de cet ordre. En écartant le rideau, elle propose au spectateur quelque chose de bien différent, quoiqu'aussi audacieux.

Avec la scène rapportée, l'ouverture pratiquée dans le mur introduit un espace *autre* dans l'espace déjà constitué de l'image, à savoir, l'espace «réaliste», tridimensionnel, de la chambre royale, représenté sur la surface plane de la gravure, avec sa profondeur illusoire ou illusionniste. A première vue, elle introduit une rupture dans son *unité de lieu*, pour reprendre l'expression consacrée par le théâtre. Les dimensions extrêmement exigües de cet espace en abyme rendent son déchiffrement difficile. Il est clair, cependant, que l'ouverture donne sur un autre intérieur, qu'elle coïncide avec une autre chambre, une autre alcôve. Dans l'embrasure de celle-ci, on distingue un guerrier qui, campé de profil, ainsi que dans une frise antique, brandit une épée au-dessus de la tête de quelque infortunée victime. Malgré l'anachronisme flagrant, puisque plus de deux siècles le sépare de Gygès, on songe à Tarquin Sextus, qui fit violence à Lucrece¹³ (l'histoire de la reine de Lydie a, certes, plus d'un trait commun avec celle de l'héroïne romaine¹⁴). Toutefois, la victime n'est pas une femme, mais un autre homme. L'identité de ce dernier devient alors évidente: il s'agit de Candaule lui-même.

De ce fait, le lieu vu de l'encadrement de la baie ne laisse plus de doute non plus: loin d'être autre, cette alcôve se révèle être la même. Réduplication partielle du lieu qui l'inclut, la scène en abyme représente en effet la chambre du couple royal, espace hautement privé et sacré. Elle souligne, en le réitérant, l'aspect doublement symbolique de ce lieu tragique qui est à la fois celui du crime (l'intimité conjugale violée par Candaule) et celui du châtement (le théâtre du meurtre accompli par Gygès).

Puisque la sémiotique picturale, qui ne reconnaît qu'un seul instant (celui du moment arraché à la chaîne narrative) suspend le cours du temps pour figer la totalité de l'image dans un présent intemporel, ces deux vues d'un même lieu sont données simultanément au regard. Cependant, tout spectateur suffisamment instruit dans l'histoire du roi Candaule sait bien que, contrairement aux conventions de tout tableau figuratif, la scène aperçue depuis la fenêtre n'est *pas* contemporaine de l'action se déroulant à l'intérieur de la chambre royale. L'image dans l'image permet au spectateur de voir *au delà* de l'espace de la représentation et ce, de deux manières: spatialement, puisqu'elle est irruption d'un dehors dans le dedans (à l'instar de toute scène rapportée), mais aussi —ce qui est certes plus surprenant— temporellement, car elle introduit, avec la fin sanglante de Candaule, l'avenir dans le présent.

Si la scène enchâssée produit une rupture, c'est donc moins dans l'unité de lieu de l'image que dans son *unité de temps*. Véritablement abyssale, cette insertion du temps dans l'ordre spatial de la visibilité répond à la question que les philosophes de l'art se sont souvent posée: comment représenter le déroulement du temps avec de l'espace? Comment figurer une suite d'actions, c'est-à-dire l'essence même de la forme narrative, dans le cadre d'une image?

En donnant à voir deux moments différents à l'intérieur d'un espace figuratif singulier, van de Venne *re-présente* littéralement: il présente à *nouveau*, dans la modalité du temps. Il introduit ainsi la temporalité, dont il fait même la dimension essentielle de son image. Cette co-présence dément, de façon ingénieuse, le dictum de la sémiotique picturale, résumée par l'affirmation de Diderot. On remarque, en outre, que cette co-présence introduit un paradoxe. Il y a, en effet, contemporanéité des deux scènes du point de vue de la perception visuelle, c'est-à-dire de l'espace, puisque l'œil, dans sa saisie globale, les appréhende simultanément¹⁵. Mais, comme on le sait, il n'y a *pas* contemporanéité du point de vue du récit, c'est-à-dire de la temporalité. Seule la connaissance de ce récit permet de «voir» la diachronie, de la dégager de la synchronie.

En embrassant, contre toute attente, deux instants et deux actions, van de Venne tire un parti intéressant de la pratique de la mise en abyme, dont la fonction d'indice ou d'index a toujours été de remettre en question la nature et le but de la représentation. Sa stratégie picturale nous livre, en particulier, le véritable sujet de la gravure. Il est clair, en effet, que cette image, avec sa scène inscrite, ne se contente pas d'illustrer l'histoire transmise par Hérodote et bien d'autres. Contrairement à la vignette de Tobias Stimmer, également tirée d'un ouvrage emblématique, son «sujet» est moins l'anecdote scabreuse de l'épouse du roi Candaule qu'une dénonciation de la violence perpétrée par un mari. Malgré quelques éléments triviaux (pot de chambre ou singe caricatural) qui rattachent le décor à la tradition réaliste des scènes d'intérieur, cette gravure se veut âpre avertissement.

Ainsi, ce n'est pas devant la nudité de la reine que les yeux se dessillent —même si la vision d'une nudité cachée s'accompagne souvent une révélation épiphanique— mais devant son contrepoint: le spectacle aperçu par la fenêtre. La vérité surgit de cette vue dévoilée par l'artiste. Car la fenêtre isomorphe de l'œil et, par là, de la conscience, change ici de sens: symbole traditionnel d'ouverture,

elle devient ici clôture irrémédiable, elle signifie le huis-clos tragique, le sans issue de la mort.

En effet, la signification de la gravure de van de Venne n'est pas à chercher dans les gestes expressifs qui, à l'intérieur de l'image principale, «parlent» pour les personnages, que ce soit l'index tendu de Candaule ou le mouvement de pudeur blessée de la reine. Elle ne se trouve pas non plus dans la scène rapportée, cet «après» qui renferme le dénouement, péripétie capitale du récit. Son sens profond réside dans la vue simultanée que nous avons des deux scènes immobiles et imbriquées l'une dans l'autre, dans leur saisie ubiquitaire. Cela serait à rapprocher de ce que Merleau-Ponty dit de la troisième dimension, qui n'est autre que la vision elle-même, dimension qui n'existe pas en soi, mais advient avec le spectateur, puisqu'elle coïncide avec son regard.

Van de Venne nous oblige à voir, ce qui est, finalement, le but de tout artiste. Sa mise en abyme s'apparente au geste des rhéteurs de l'antiquité qui, lors de la péroraison ou partie finale du discours, dévoilaient parfois un tableau dont l'horreur était destinée à frapper l'imagination de l'auditoire. Dans sa brutalité, la pré-vision du châtiment qui attend Candaule fournit, au même titre que les préceptes du Père Cats, la sévère leçon à tirer de l'histoire du roi de Lydie: «Chacun ne doit regarder que ce qui est à lui» — toute transgression sera punie de mort¹⁶. Peut-être est-ce en songeant au sort de Candaule que La Rochefoucauld dira plus tard: «Une honnête femme est un trésor caché; celui qui l'a trouvé fait fort bien de ne s'en pas vanter» (maxime 552).

A un autre niveau, la composition de van de Venne, qui, avec sa scène s'enchantant elle-même, refuse de se donner comme pur espace et pur présent, viole ostensiblement les lois de la sémiotique picturale. Ce faisant, elle appelle une série de méditations sur le temps. En effet, comme l'ont montré maints philosophes, le temps ne consiste pas en une simple succession de moments, semblables aux grains d'un chapelet, mais fait jouer la simultanéité et l'intégration de divers instants, leur coalescence et leur persistance.

En nous confrontant, de façon anticipée, au dénouement tragique du récit par le truchement de la mise en abyme, ce n'est pas seulement un moment à venir, un simple futur temporel, que l'artiste nous montre et que l'image, en son suspens, fait perdurer. Avec l'ombre de la faux, van de Venne introduit l'angoisse de la mort. L'idée est assurément destinée à instiller, chez le lecteur, la peur du

péché, péché qui, sans le secours de la foi, mène inexorablement au néant. Pascal agit dans un même ordre d'idées quand il écrit: «Il est indubitable que le temps de cette vie n'est qu'un instant, que l'état de la mort est éternel, de quelque nature qu'il puisse être» (*Pensées* 195-428). L'instant —c'est-à-dire la vie temporelle, séculière— s'oppose à l'éternité. Pour que la crainte de la mort se change en espérance, il faut donc rejeter l'instant et miser sur l'éternité; la destinée de l'homme dépend «du choix entre ces deux temps»¹⁷. Comme Pascal, Bossuet avertira le chrétien qu'«il n'y a jamais qu'un moment qui nous sépare du néant» (391). Le lecteur de l'ouvrage emblématique illustré par van de Venne parvient aux mêmes conclusions: la conscience de l'éternité doit, en deçà de l'abîme, présider à toutes nos actions et nous aider à nous gouverner.

En dernier ressort —et ce, malgré le titre de notre session— le temps qui hante l'imagination humaine ne saurait être représenté: il échappe à toute technique de figurabilité. Qu'est-ce que le temps, en effet, sinon une expérience intérieure? Pour aussi familier qu'il puisse sembler, le temps demeure difficile à cerner dans l'ordre du dicible, car il n'est rien d'autre que ce qui demeure gravé dans la mémoire —comme, pour le lecteur du XVIIIe siècle, la fin tragique de Candaule, mise en abyme dans la gravure exemplaire et didactique de van de Venne. Au moyen du stratagème diégétique annonçant la mort du roi, l'artiste «moralise» la représentation¹⁸. Mais, en obligeant le spectateur à «narrativiser» l'image et, par conséquent, à y réfléchir, il fait davantage: au plaisir facile du voyeurisme, il substitue l'exégèse, et à une vision, une visée¹⁹.

University of California, Berkeley

NOTES

¹ Rappelons que le *Laocöon* de Lessing a pour sous-titre *Des frontières de la peinture et de la poésie* [Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie].

² Je remercie très vivement John D. Lyons, dont les références me sont toujours extrêmement précieuses, d'avoir attiré mon attention sur l'étonnant roman de Mario Vargas Llosa.

³ Boccace de Jean sans Peur: «Des cas des nobles malheureux» (*De casibus illustrium virorum*), enluminure anonyme, XV^e siècle.

⁴ Dosso Dossi, *Gygès, Candaule et Rhodope*, Rome: Galerie Borghèse. Hérodote ne mentionne pas le nom de la reine, mais

certaines versions du mythe la nomment Rhodope ou Rodophe, et d'autres, Nyssia.

⁵ Frans van Mieris le Vieux, *Le roi Candaule et Gygès*, Schwerin: Staatliches Museum. Je suis très reconnaissante à Kristina Hegner de m'avoir fait parvenir une reproduction de ce tableau.

⁶ Eglon Hendrick van der Neer, *Candaule et Gygès*, Dusseldorf: Kunstmuseum. Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Renate Pohlhammer, qui n'a pas hésité à faire photographier ce tableau en détail afin de faciliter mes recherches.

⁷ Jacob Jordaens, *Candaule, roi de Lydie, montre sa femme au premier ministre Gygès*, Stockholm: Nationalmuseum.

⁸ Cet ouvrage sur la dignité maritale n'a apparemment pas été traduit en français. La gravure dont il est ici question, due au peintre et dessinateur Adriaen Pietersz van de Venne (1589-1662), ne mesure que 10,6 cm sur 14,1 cm. On peut en trouver une reproduction anonyme (et maladroite) dans le volume XXXV de la série *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts (ca. 1450-1700)* de Hollstein. Roosendaal, Pays-Bas: Koninklijke Van Poll, 1990.

⁹ Tobias Stimmer, gravure illustrant l'*Aureolorum emblematum liber singularis* de Nicolas Reusner (1591).

¹⁰ A l'exception de deux tableaux, d'ailleurs sans intérêt. Le premier, *Homme tuant un rival* (vers 1720), de Giovanni Battista Pittoni (1687-1767), se trouve au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg et pourrait constituer le deuxième volet de l'histoire de l'infortuné Candaule. Quant au second, *Gygès tuant Candaule*, du Hollandais Nicolas Knüpfer, il faisait partie d'un diptyque. On ne sait malheureusement pas ce qu'il est advenu de ces deux œuvres, dont on possède toutefois des reproductions.

¹¹ Dans son *Histoire naturelle* (XXXV, 9), Pline relate ainsi la rivalité entre les deux artistes: tandis que les raisins peints par Zeuxis n'abusèrent que des oiseaux (qui voulurent les picorer), le réalisme mimétique du voile de Parrhasios alla beaucoup plus loin, puisqu'il parvint à abuser un peintre.

¹² «On m'engage à conter d'une manière honnête
Le sujet d'un de ces tableaux
Sur lesquels on met des rideaux» (v. 1-3).

¹³ La position de l'assaillant reprend celle de Tarquin Sextus dans les divers tableaux que Titien a consacrés au thème du Viol de Lucrece.

¹⁴ Les deux héroïnes ont en commun leur modestie et la vantardise de leur mari. En outre, leurs histoires parallèles, qui mêlent

pareillement les thèmes de la transgression, du viol (Nyssia est victime d'un viol oculaire) et de la vertu offensée, ont suscité d'abondants persiflages chez les auteurs masculins.

¹⁵ Du moins après la cursion initiale du regard, nécessaire au déchiffrement iconique de l'image (en particulier de l'image inscrite), ce qui implique clairement une temporalité perceptive.

¹⁶ Comme dans l'art des rhéteurs, le *movere* (l'élément destiné à émouvoir) de la mise en abyme de van de Venne est au service du *docere* (de l'instruction).

¹⁷ Voir le remarquable ouvrage de Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Paris: Éditions du Rocher (1952), vol. I, p. 119.

¹⁸ Selon Jacob Cats, un des auteurs hollandais les plus populaires au XVII^e siècle, la littérature emblématique, qui instruisait au moyen du texte comme de l'image, exprimait le mieux la doctrine horacienne de *l'ut pictura poesis*.

¹⁹ Mes remerciements vont à Jacqueline Lichtenstein et à Alain Vizier pour leur lecture attentive de mon manuscrit et pour leurs conseils.

Ouvrages cités ou consultés

- Barthes, Roland. "Diderot, Brecht, Eisenstein." *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982.
- Bossuet, Jacques Bénigne. *Œuvres complètes*. Paris: Mequignon, 1845.
- Calabrese, Omar. *Semiotica della pittura*. Milan: Il Saggiatore, 1980.
- Cats, Jacob. *Toneel van de mannelicke achtbaerheyt*. Middelburg, Pays-Bas: 1622.
- de Piles, Roger. *Cours de peinture par principes*. Paris: Gallimard, 1989.
- Diderot, Denis. "Essais sur la peinture." *Œuvres complètes*. Vol. XIV. Paris: Hermann, 1984.
- Gautier, Théophile. "Le roi Candaule." *Le roman de la momie et autres récits antiques*. Paris: Presses Pocket, 1991.
- Hefferman, James. "Space and Time in Literature and the Visual Arts." *Soundings* 70.1-2 (printemps-été 1987): 95-119.
- _____, ed. *Space, Time, Image, Sign: Essays on Literature and the Visual Arts*. New York: Peter Lang, 1987.

- Hérodote. *Les histoires d'Hérodote mises en françois* par Pierre Du Ryer. Paris: chez Antoine de Sommaville, 1645.
- La Fontaine, Jean de. "Le tableau." *Contes et nouvelles en vers*. Paris: Garnier-Flammarion, 1986.
- Le Bot, Marc. *L'œil du peintre*. Paris: Gallimard, 1982.
- Le Brun, Charles. *Les Israélites recueillant la manne dans le désert (Poussin)*. Conférence académique, 5 novembre 1667, publiée par Jouin.
- Lessing, Gotthold Ephraïm. *Laocoön*. Paris: Hermann, 1964.
- Lichtenstein, Jacqueline. "Le conflit du coloris." in *La couleur éloquente*. Paris: Flammarion, 1989.
- Llosa, Mario Vargas. *Éloge de la marâtre [Elogio de la madrastra]*. Trad. par Albert Bensoussan. Paris: Gallimard, 1990.
- Marin, Louis. *Études sémiologiques. Écritures, peintures*. Paris: Klincksieck, 1971.
- _____. *Des pouvoirs de l'image*. Paris: Le Seuil, 1993.
- Paris, Jean. *Painting and Linguistics*. Pittsburgh, Pennsylvanie: College of Fine Arts, Carnegie Mellon University, 1975.