

Le verre grossissant

Micke Bal

Volume 28, numéro 3, hiver 1996

Dire l'indicible : une écriture moderne de la vision

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501130ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501130ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bal, M. (1996). Le verre grossissant. *Études littéraires*, 28(3), 13–28.
<https://doi.org/10.7202/501130ar>

Résumé de l'article

À partir d'une analyse de quelques fragments d' *À la recherche du temps perdu* cet article propose une typologie du détail visuel dans l'écriture moderne qui annonce déjà le postmodernisme par son autoréflexivité et son jeu avec les limites du réalisme frisant l'incohérence. Les fonctions que remplit le détail en général (clinique, experte, policière et réaliste) montrent déjà une prédilection, sinon un besoin profond, pour le détail visuel. L'invocation de l'instrument d'optique chez Marcel Proust met ce besoin en relief. Au-delà du détail diégétiquement pertinent et relevant du régime réaliste, on distinguera le pan, détail qui autoréflexivement milite contre la forme de la « défigure », détail d'une catégorie tout autre, où l'autoréflexivité surdétermine la forme au point que le conflit entre les formes substitue au sens « premier », banal, le sens poétiquement efficace qui dit la lutte désespérée dans laquelle s'engage et s'embrouille le faiseur de formes plates signifiantes.



LE VERRE GROSSISSANT

Mieke Bal

■ Vers la fin du *Temps retrouvé* Marcel Proust se plaint que l'on comprenne mal son entreprise littéraire. Il se sent offensé par l'usage, de la part de ses critiques, de la métaphore du microscope pour dire que son écriture se perd dans les détails :

Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au « microscope », quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde (vol. IV, p. 618).

L'opposition qu'il établit dans sa réponse pourrait tromper. Le narrateur ne contredit pas le « détailement » qui caractériserait son œuvre mais, en reprenant la métaphore de l'instrument d'optique, il se prononce sur la nature spécifique de la relation, qu'on sait fort variable, entre le sujet et l'objet de la vision. Cette relation est déterminée, avant tout, par la distance.

Microscope ou télescope, l'instrument d'optique, ici d'agrandissement, est une indispensable métaphore d'ordre poétique. C'est de l'idée qu'un tel instrument

donne forme à un enjeu littéraire important que je partirai dans ce qui suit. À la fin de la phrase, le narrateur se prononce sur sa conception du statut des détails dans son texte et, là aussi, il s'agit de ne pas trop l'écouter. Si les choses minimes qu'il a ainsi rassemblées pour ensuite les graver dans son temple — image de la durabilité espérée s'il en est une — sont chacune un monde, elles font aussi partie de l'ensemble si soigneusement composé, comme un tout, comme une œuvre d'architecture. Le détail proustien et la mise en image « optique » qui est nécessaire à son fonctionnement comme poétique : voilà de quoi il s'agit dans les pages qui suivent.

Établissons d'emblée la continuité entre l'agrandissement et la visualité provoquée par un tel instrument : c'est une technologie qu'offre cette prothèse pour mieux voir en voyant en plus grand. L'instrument d'optique est dans *À la recherche du temps perdu* une métaphore récurrente et structurante. Il articule les joints, souvent problématiques, entre les grandes vérités qu'il est dans l'ambition de l'auteur de graver dans son temple et les choses

infinitésimales dont il se donne pour tâche de montrer qu'elles sont chacune tout un monde. Cette tâche n'est pas qu'une simple affaire de dimensions et de modes de perception, mais aussi, entre beaucoup d'autres problématiques, une question de sujet focalisateur.

Tantôt la métaphore sert plutôt à cadrer, à délimiter, tantôt elle sert à « mettre au point » le champ de vision, dans le sens photographique du terme. D'autres fois, elle sert à agrandir non pas l'objet même mais la différence, la distinction visuelle entre lui et ce qui l'entoure. Ailleurs encore, elle aide à caractériser le sujet qui voit, qui a du mal à voir, qui voit trop ou pas assez. Tous ces usages du réseau métaphorique de la prothèse optique dans son ensemble servent à élaborer une subtile et complexe poétique du détaillage. Et si cette métaphore-là est particulièrement efficace dans la mise en place de cette problématique, c'est que dans le texte proustien le détail est avant tout présenté comme visuel.

Le détail, chez Proust, ne saurait être caractérisé d'une manière générale. Tous les usages et les sens du détail dans l'épistémologie de son temps, tels que Naomi Schor les présente dans son étude désormais classique sur le sujet et sur laquelle je compte m'appuyer beaucoup dans ce qui suit¹, traversent l'œuvre, mais leurs fonctions et leurs effets sont variés :

— le détail clinique, symptôme de l'état du sujet qui « fait » le signe, comme la voix de la grand-mère qui trahit que la vieille femme est condamnée ;

— le détail « lobe d'oreille » sur lequel Giovanni Morelli a fondé cette branche de l'histoire de l'art, appelée en bon français « connoisseurship » ; cette discipline survit encore aujourd'hui à la perte de la foi en sa possibilité. C'est que, signe métonymique d'une *main* de *maître* qui, subrepticement, est aussi indiciel du *maître-connoisseur*, il rassure en ceci que l'art, au moins, résiste vaillamment et romantiquement à l'aplatissement postmoderne du sujet². Proust s'en moque gaiement dans le personnage de Swann ;

— le détail policier, « indice » dans le sens classique de ce genre, métonymie du criminel comme, là encore, du policier malin. Il structure la jalousie proustienne, celle de Swann comme celle de Marcel ;

— le détail réaliste, enfin, synecdochique d'un monde, infiniment contenu dans le délire signifiant, détail qui devient problématique de par sa prolifération, qui s'enlise dans les métaphores, mais qui n'en est pas moins « détail réaliste » dans la poétique de Proust³. Ce type de détail se pervertit pour ne signifier que le réalisme même, selon la conception de « l'effet de réel » de Roland Barthes.

Prenons pour situer le détail proustien le fait suivant. Situé en pleine narration, il

1 Schor, 1980 ; cet article a été, depuis, inséré dans le livre du même auteur (1987). Lecture indispensable pour toute étude du texte ou de l'image comme surface structurée.

2 Voir ma critique de cette forme particulière de « maîtrise », 1992. Cette structure socio-culturelle est constamment présente dans le roman d'apprentissage qu'est *À la Recherche du temps perdu*. Mais, comme c'est l'apprenti qui parle, ses effets sont le plus souvent neutralisés.

3 Voir aussi les chapitres « Details and Realism : *The Curé de Tours* » et « The Delusion of Interpretation : *The Conquest of Plassans* » dans le livre de N. Schor (1987).

a une portée épistémologique importante dans la poétique du roman : il s'agit de savoir. Il se pose un problème épistémologique anodin où, de nouveau, le sujet du savoir est sujet au doute : au départ, c'est encore d'un détail de type policier qu'il s'agit. Ici, c'est Mme de Villeparisis qui « se trahit », en sachant trop bien les détails sur le voyage que fait le père du narrateur, au moment narratif même, avec M. de Norpois en Espagne ⁴. Le passage en question a un côté « essai » assez prononcé comme chaque fois que le mot même de « détail » intervient :

Et je me demandais par quel hasard, dans la lunette indifférente à travers laquelle Mme de Villeparisis considérait d'assez loin l'agitation sommaire, minuscule et vague de la foule des gens qu'elle connaissait, se trouvait intercalé à l'endroit où elle considérait mon père un morceau de verre prodigieusement grossissant qui lui faisait voir avec tant de relief et dans le plus grand détail tout ce qu'il avait d'agréable, les contingences qui le forçaient à revenir, ses ennuis de douane, son goût pour le Greco, et changeant pour elle l'échelle de sa vision, lui montrait ce seul homme si grand au milieu des autres, tout petits, comme ce Jupiter à qui Gustave Moreau a donné, quand il l'a peint à côté d'une faible mortelle, une stature plus qu'humaine (vol. II, p. 61).

Ce qui fait de ce détail un cas exemplaire pour mon enquête, c'est qu'on juxtapose ici, on ne peut plus explicitement, le « gros plan » et le « détaillé », comme on pose une visualité inéluctable au sein même de la question « policière ». Le gros plan représente « la foule » comme un ensemble, « sommaire, minuscule et vague », et le reste du passage correspond mot à

mot à son contraire. À « sommaire » s'opposent, justement, relief et détaillement ; à minuscule s'opposera l'effet du verre grossissant. Mais, étant donné la distance entre celle qui est censée regarder et les voyageurs objets de la vue, ce verre est plutôt une sorte de *télescope*. Finalement, au vague s'oppose l'intensité informative. L'ensemble de l'information est présenté comme une vue produite par une lunette.

Cette description contient des fragments de ces autres descriptions auxquelles elle répond : le « hasard » de la lutte Odette / Swann, le « verre » des carafes. Cette boursoufflure textuelle est générée par une remarque informative de Mme de Villeparisis. Elle adopte la forme métaphorique du verre-prothèse de la vue, et ainsi elle en dit long sur l'importance de la visualité dans la pratique poétique du détail chez Proust. Du côté du sujet de la vision, il y a une lunette ordinaire avec intercalation d'un morceau de verre grossissant et, du côté de l'image, la juxtaposition du grand et du petit. Remarquablement, dans cette juxtaposition c'est le détail qui est grand, car il est, justement, agrandi. Le détail, ici, c'est le père, divinisé pour le besoin de la cause, agrandi et aplati et, du coup, divinisé en œuvre d'art.

Bien entendu, selon la poétique du détail de type policier, le détail de la perspicacité de Mme de Villeparisis ne saurait épistémologiquement trahir que parce que le secret est d'ordre amoureux. Mais cela, le narrateur, tel la Maisie de James, est trop

⁴ Sur le verre grossissant de Madame de Villeparisis, voir aussi D. Mendelson (1968, p. 157). Le critique établit un rapport perspicace entre ce détail et la métaphore récurrente de la baie vitrée de l'hôtel de Balbec que j'ai analysée ailleurs (1994).

jeune pour s'en rendre compte⁵. Mais qu'il faille, pour mesurer l'énormité du détail, pour saisir son effet miraculeux, un verre grossissant, c'est ce qui nous révèle la nature de la poétique du détail chez Proust. Et il se trouve que ce verre est l'instrument au moyen duquel Morelli examine le lobe de telle oreille peinte pour en déterminer la vérité auctoriale. Chez Proust, à l'intérieur de ce passage-détail et comme la mise en abyme qu'il contient, c'est le détail qui compte — ou plutôt, qui mesure. Le verre ne relève pas du côté « essai » qui ici aurait trait, lui, au détail policier, ni de l'épistémologie diégétique basée sur des questions comme « Comment sait-elle ? » et « Qu'est-ce qu'elle trahit par ce savoir ? ». Au contraire, ce verre grossissant et la nécessité dont son apparition fait preuve relèvent de la pratique poétique du texte proustien. Les méandres de celui-ci côtoient incessamment une jalousie tout autre qu'amoureuse, une inquiétude, qui habite, elle, la question de la modernité post-réaliste de l'œuvre. Cette inquiétude est générée par le désir d'échapper à la logique binaire par le biais du détail visuel.

Laissons de côté, aussi, les noms des peintres et les effets picturaux évoqués dans le passage. Ils ne relèvent pas de la simple esthétique où on les relègue habituellement. Ils ne sont pas but mais effet du développement du détail. Ils sont le produit, c'est le cas de le dire, du verre

grossissant à double usage. D'une part, celui-ci est supposé être appliqué à « la vue » par le personnage diégétique, Madame de Villeparisis. D'autre part, il est appliqué par le personnage-focalisateur, le jeune Marcel, à la *vision* que son interlocutrice aide, à son insu, à déployer. En d'autres termes : quand on commence à entrer dans le détail, les peintres et les peintures sortent de la plume et de l'œil du narrateur tout comme les maisons de Combray sortaient d'une tasse de thé.

Ce qui importe, dans ce rapport vertigineusement réflexif entre personnage et focalisateur puis entre ces deux instances et le texte qui se déroule à la suite, c'est que le « prodige » de la poétique en question, c'est bien d'être « prodigieusement » *grossissant*. Le détail dans ce passage *se dit* détail : minuscule fragment du verre intercalé — et non pas détaché — de Madame d'où sort l'image gigantesque de Monsieur. Nuance qui compte : l'instrument d'agrandissement est intercalé dans un autre instrument visuel, la lunette ordinaire qui produit l'image plate mais vague. Retenons cet exemple en guise de définition provisoire du détail selon la poétique proustienne.

J'ai donc déjà bien laissé entrevoir que c'est dans l'autoréflexivité que se situe la poétique du détail dans son fonctionnement romanesque. C'est pourquoi il faudra s'interroger sur la portée théorique du

5 Trop jeune, bien entendu, pour le besoin du passage. Ce n'est pas pour suggérer le moins du monde une cohérence diégétique de l'âge du narrateur dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dont le passage est tiré, ou ailleurs. Le « trop jeune » est un verdict sémiotique, dérivé « logiquement » du fait même à partir duquel ce passage se développe : l'étonnement de Marcel est indispensable pour que le narrateur puisse réfléchir sur le détail...

détail. Je ferai donc un détour théorique au moyen de deux textes eux aussi consacrés au détail ⁶.

Schor fait une distinction entre le fragment et le détail. Le premier relève d'une métaphore archéologique avec ses investissements de profondeur, de totalité, de rareté, de reconstruction : disons du temps perdu. Le détail, par contre, se revêt de superficialité, de partialité, d'interprétabilité, traits qui résultent d'une certaine modernité. Le fragment reste isolé (« lettre morte »), le détail, ou plutôt son interprétant (Peirce), peut s'intégrer dans un réseau sémantique, terme auquel Schor préfère celui de rhizome à cause de son caractère « tubéreux ». Voilà déjà pourquoi le verre grossissant, tout fragment (de la lunette ordinaire) qu'il soit aussi, en est une métaphore heureuse, car concrète et poétique en même temps. En outre, il sert de joint entre le roman et l'essai. Ayant pour effet un grossissement « tubéreux », il a lui-même un aspect bombé, exagéré en outre par le « trompe-l'œil » du verre qu'on nomme, en caractérisant irrévérencieusement de fortes lunettes, « cul de bouteille ». Il ne faut pas oublier, bien sûr, qu'au niveau du sens le résultat de cette boursoufflure est bien une image plate. Retenons cette distinction préalable que Schor utilise pour caractériser le détail en soi indéfinissable car bien relatif, sans pour

autant oublier la place du fragment *dans* le détail, ce qui est si bien dit par l'image du verre intercalé dans la lunette.

Selon Schor, le détail, proliférant au seuil de la modernité qu'est le réalisme, à force de proliférer en vient à menacer l'écriture de Sigmund Freud dans son « sérieux » d'écriture savante. C'est qu'il rend l'écriture trop « romanesque ». Enlisant l'écriture de la vérité scientifique — préoccupation de Freud — dans le roman, le détail en menace la vérité ; menant, d'autre part, au « roman à clef » (le terme est de Freud), il menace par excès de vérité. D'où l'échec d'Odette d'« écrire » la vérité dans son mensonge. Mais c'est parce que, fragment de vérité, son détail est fragment : morceau détaché. Il s'oppose en cela au fragment de verre grossissant qui n'est pas détaché mais au contraire inséré, « serti ».

La différence tient au statut du non-dit que le détail implique : non-dit que le détail exprime par procuration tropologique. L'image produite par le verre grossissant n'implique pas un changement de sens, n'est pas trope⁷ : le détail du verre juxtapose, dans une simultanéité à la fois diégétique et textuelle, le gros plan — « sommaire, minuscule et vague », on ne saurait insister davantage — et le détail divinisé.

Ceci ne veut pas dire qu'il n'y a pas déplacement, voire substitution bel et bien

⁶ Cette interrogation, je la ferai à travers l'article, déjà mentionné, de N. Schor, « Le détail chez Freud », où l'auteur analyse les intermittences d'un détail freudien dans tous les sens du terme, détail particulièrement pertinent pour Proust mais sur lequel je ne pourrai guère m'arrêter ici. Je la mènerai en confrontant à cet article une réflexion de G. Didi-Huberman (1990) qui va à l'encontre de celle de N. Schor sur un détail, pictural celui-ci, dans *la Dentellière* (1665) de Vermeer. Loin d'être subordonné à l'argumentation théorique, toutefois, le texte de Proust sera mis en position de « maîtrise » théorique, justement, dans sa pratique, dans la mesure où ce sera lui qui saura « trancher » le dilemme — fût-ce dans le sens de l'indécidable, du refus de trancher.

⁷ T. Todorov, 1977, p. 303 : « Le déplacement n'est pas une métonymie, n'est pas un trope, car il n'y a pas une substitution de sens, mais une mise en relation de deux sens co-présents », cité par Schor, p. 7.

tropologique. Car Madame de Villeparisis sait ce qu'elle sait non pas parce qu'elle applique au père de Marcel cet intérêt amoureux autotrahissant, mais parce qu'elle le déplace et passe de Monsieur de Norpois, objet-tu, à l'objet-père qui n'est divinisé que par le fils médusé qui regarde à travers le verre grossissant braqué sur la personne « à côté ». Le seul verre grossissant vise donc deux personnes différentes, imbriquées l'une dans l'autre, dans la mesure où le verre change de main.

Détail exemplaire, autoréflexif, ce morceau de verre est ainsi à la fois détail et fragment, trope et non-trope, métonymie et synecdoque, plat et tubéreux, visuel et imaginaire. Ce qu'il signifie avant tout, c'est le risque qu'il y a à conceptualiser le détail en l'opposant trop nettement à ses voisins. Cette leçon « théorique » à tirer de la pratique proustienne peut être rapprochée de la tentative de Georges Didi-Huberman de définir un autre concept voisin par le moyen de sa distinction, oppositionnelle, d'avec le détail. Ce concept, il l'élabore à propos d'un détail proustien des plus fameux, le petit pan de mur jaune, attribué à Bergotte qui l'attribue (mais sans doute à tort) à la *Vue de Delft* de Johannes Vermeer. Ce petit pan déclenche la mort

de l'écrivain (vol. III, p. 692)⁸. Ce concept, Didi-Huberman le nomme, en l'honneur de Proust et en référence à cet usage, le pan. Tiré du passage célèbre de Proust, il est présenté comme terme susceptible de rendre service à l'analyse de la peinture, « en acte ».

Selon Didi-Huberman, le pan, en peinture, se définit comme un accident souverain, indice instable et intrusion de l'acte même de peindre dans la représentation qu'il vient non pas structurer mais au contraire déchirer (1990, p. 313-314)⁹. Cette définition, l'auteur l'amorce par l'ambiguïté de la couleur du petit pan de mur jaune où la couleur s'applique, alternativement et selon l'attitude esthétique du lecteur, au mur et au pan : pan jaune de mur, ou pan de mur jaune. Pour le lecteur qui attribue le jaune au mur, il serait un détail ; attribué au mot flottant de pan, il relève non pas du référent réaliste mais de l'acte de peindre. Appliqué à la peinture, le jaune serait un pan — de couleur justement, de peinture comme matérialité. Ce qui mérite d'être retenu de ce pan — et on ne le dit pas assez —, c'est que le jaune qui tue Bergotte lui faisait envie. C'est moins son supposé effet lumineux que sa composition pour ainsi dire ontologique

8 On s'accorde généralement pour dire que le petit pan de mur jaune n'est nulle part déterminable dans le tableau de La Haye. Guillerme (1987, p. 139) : « Or, ce détail savoureux, qui remet en cause la pratique littéraire de Bergotte [...] est aussi un détail imaginaire et l'on perdrait le voyage de La Haye à vouloir l'y retrouver sur le réel tableau. » Ce voyage, justement, a été entrepris par Philippe Boyer qui simplement parle *du* petit pan dans le tableau, comme si sa présence était hors de doute (1987, p. 20). Le pan qu'il voit n'est pas de mur — c'est un auvent de toit —, mais peu lui importe. Parfois, par contre, on maintient qu'il est le petit mur illuminé tout à fait à gauche du tableau. Voir Arasse (1992, p. 159). Mur ou auvent, ce qu'on croit voir dans le tableau référent n'est pas *pan*. Mais de deux choses l'une : soit il est pan, mais alors il n'existe pas référentiellement, soit le narrateur / Bergotte « regarde » effectivement ce mur à l'extrême droite du tableau mais, alors, loin d'être « petit pan », c'est un mur bien robuste. L'ambiguïté sur laquelle Didi-Huberman fonde son raisonnement — est-ce le pan qui est jaune ou le mur ? — disparaît.

9 Ce mot de déchirure est le premier de toute une série métaphorique violente que déploie le théoricien pour décrire le sens de son concept.

qui importe. Et ceci le rapproche plus directement encore de l'écriture proustienne : « il aurait fallu passer plusieurs *couches* de couleur ». C'est dire la superposition qui réconcilie la platitude de l'image et la boursouffure textuelle qui la produit ¹⁰. C'est aussi une marque de la fonction de la couleur, du jaune en particulier, comme convoyeur du caractère « précieux » du pan ¹¹.

Didi-Huberman trace ensuite les linéaments de ces pans dans l'œuvre de Vermeer. Là, c'est surtout le rouge qu'il voit, la tache rouge à gauche du coude de la femme dans *la Dentellière* étant son point de départ. À première vue, cette tache rouge représente un désordre de fil rouge, désordre déjà en flagrant conflit avec la tranquille ambiance du tableau dans son ensemble. Mais il est déjà « pan » parce qu'il provoque une « deuxième » vue. Dans ce sens référentiel, il serait démesurément grand, et, sortant du coussin, totalement incongru. Il a bien une forme, mais une forme qui n'a pas de sens. À l'encontre du détail qui est toujours là, le pan « arrive », il « saute aux yeux ». Plus violent qu'il n'y paraît, pourquoi ne pas dire tout de suite qu'il *crève* les yeux, dans les deux sens du mot ¹² ?

Le détail de Mme de Villeparisis l'avait quand même bien laissé prévoir : c'est parce que Marcel, rajeuni pour le besoin de la démonstration, ne voit pas la substi-

tution du père biologique au père social qu'il est capable, infantilement, de voir son père agrandi. La vision à travers le verre grossissant doit sa possibilité à la fois à l'éloignement — de Norpois subtilisé — et au rapprochement, qui résulte de l'agrandissement qui rend aveugle. L'aveuglement, donc, fait partie intégrante du sens autoréflexif de ce détail.

Didi-Huberman insiste sur la couleur, tout d'abord sur la couleur qui, justement, est non référentielle : le jaune proustien ne se vérifie pas dans le tableau de Vermeer. Bien sûr, cette prédilection pour le chromatique s'explique par une volonté, nécessaire et fructueuse, de confiner son discours dans le domaine visuel proprement dit et m'y référer ici est, dans ce sens, déjà un peu abusif. L'auteur ne se prononce pas — puisque tel n'est pas son propos — sur la conséquence, pour sa définition, du fait que dans la peinture de Vermeer, référent réaliste du texte, le jaune est absent ou pour le moins incertain. Si le petit pan de mur jaune est capable de tuer Bergotte, ce n'est pas parce que ce jaune existe dans le tableau de Vermeer, mais parce qu'il « existe » dans le texte de Proust, parce qu'il est signifiant actif, performatif, plutôt que référent « couché par écrit ». Retenons les échos que cette couleur-ci entretient avec cet autre texte qu'est la lecture dans l'« obscure fraîcheur de ma chambre » de Combray (vol. I, p. 82) ¹³. Et cette couleur

¹⁰ Voir, cependant, l'opposition entre superposition et juxtaposition établie par G. Poulet (1982, p. 112-136).

¹¹ Le mot « précieux » intervient plusieurs fois en quelques lignes.

¹² Il y a trois choses, toutes trois importantes pour la poétique du détail et surtout pour son autoréflexivité, que Didi-Huberman ne « voit » pas : la genèse de son concept dans le texte de N. Schor auquel il s'oppose, la « coloration » de son insistance sur la couleur qui génère une « erreur » de couleur, et la violence qui caractérise son langage métaphorique.

¹³ Voir sur ce texte l'analyse de Paul de Man (1979).

proustienne a la même forme que le papillon, voletant devant un enfant. C'est ce jaune-là qui tue Bergotte : « Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur » (vol. III, p. 692).

Le jaune, ici et devant nos yeux, s'est littéralement déplacé. Du pan de mur auquel il était encore attaché dans la phrase précédente, dans le passage de la mort de Bergotte (« enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune ») il est passé au papillon. Pan de mur, pan de jaune, papillon jaune : la série, unifiée par le *détail* du papillon signifiant fascination et mobilité de lumière et de lecture dans les deux textes, suggère bien que la couleur importe, mais aussi qu'elle prend forme : forme mobile, étourdissante justement, légère et fine — comme un détail idéal.

C'est peut-être dans la mesure où ce petit pan de mur et ce jaune sont textuels que le concept de pan a du mérite, quitte à ne pas l'opposer au détail mais à le constituer en sous-catégorie, et ce, non comme morceau détaché — fragment — mais comme intercalation. Dans le déploiement de la série d'exemples vermeeriens, le concept perd en précision. Du jaune méconnu, Didi-Huberman passe au rouge ; mais, du coup, de la forme insaisissable comme un papillon, le pan, encore *petit* et, il faut bien le dire, doté de forme dans *la Dentellière*, devient informe. Le pan est

caractérisé par sa résistance à la forme comme à la référence. C'est parce qu'il est informe qu'il ne saurait informer. À partir d'ici, Didi-Huberman déplace tout son intérêt vers la couleur. Mais le détail du bord du chapeau de *la Jeune Fille au chapeau rouge* de Washington qu'il étudie ensuite n'a rien du pan de *la Dentellière* ; les effets de pan que l'auteur croit y signaler sont de simples procédés picturaux, figuratifs, et c'est seulement par excès de zèle réaliste qu'on y trouvera à redire. C'est pourtant vrai que son rouge est éclatant, jusqu'à crever les yeux. Ce que, précisément, il fait.

Le rouge, couleur de la violence, devient le « thème », représentant dans la résistance même à la représentation le sang, la femme ou « sa » féminité. C'est donc selon sa conception à lui que le détail est opposé au pan. Ce détail est même, par le détour du symbolisme freudien, réaliste. Cette insistance sur le sang me ramène irrésistiblement à Schor, qui vers la fin de son article en parle aussi. C'est le sang qui *coloriait* l'eau dans laquelle la gouvernante lavait le petit Freud¹⁴. Selon Schor cette anecdote montre qu'il s'agit pour Freud d'un rouge-sang menstruel. De détail qu'était la même couleur, et dotée de la même connotation de sexe, elle devient pan. Y gagne-t-on vraiment ?

Didi-Huberman mentionne *la Peseuse de perles*, de Washington, comme seul exemple de « ventres de femmes enceintes » où le « pan », « vacuité de la représentation »,

¹⁴ Freud évoque cette expérience dans une lettre à Fliess. Schor écrit à ce propos : « Il y va de sa féminité. La tache aveugle de Freud consisterait en la non-connexion de l'incident traumatique [...] et du souvenir-couvercle qu'il lui juxtapose. Or, le point de contact entre les deux serait le sang : manifeste de la blessure d'une part, sang de la défloration de l'autre. Qu'il existe dans l'esprit de Freud un rapport entre sang et féminité, pour ne pas dire féminisation, nous en trouvons confirmation dans une lettre [...] » (1980, p. 14).

s'ouvre et « à cet endroit précis de fronce s'épand une véritable *rigole* de couleur rouge, peinte toute liquide et comme pour ne jamais sécher » (p. 303 en italique dans le texte). Mais qu'y a-t-il de non représentatif ou d'anti-représentatif, d'informe et de liquide, dans un ventre de femme enceinte si ce n'est un refus, obstinément maintenu par l'histoire de l'art d'ailleurs, de *voir* ce ventre ¹⁵ ? C'est aussi détourner le sens du rouge sang, que Schor avait épinglé chez Freud, où il se rapporte à la menstruation.

Ce « pan » n'est peut-être pas tout à fait détail, non pas parce qu'il ne signifie pas mais parce qu'il signifie trop ; il ne manque pas d'une forme, mais il est une forme bien spécifique, c'est-à-dire *bombée* — une forme centrale dans la poétique de Proust. Mais l'aspect le plus frappant de cet exemple, c'est que, si l'aspect « liquide » est plutôt lumière, cette « rigole de rouge » est, dans le cas de cette peinture d'une femme indéniablement enceinte, ... jaune !

« Erreur », lapsus instructif et productif : elle éclaire, à travers son élaboration théorique oppositionnelle à la catégorie du détail, ce que pourrait être un pan, pictural aussi bien que textuel, disons, dans une picturalité textuelle. Induire en erreur de perception celui-là même qui y est presque trop attentif, cela fait partie désormais de la définition du pan. C'est un questionnement de la possibilité d'attention visuelle, mortelle pour Bergotte. Ce questionnement, auquel, précisons-le bien, je ne puis qu'être soumise aussi, a été formulé par Proust dans *Jean Santeuil* : « que la défaillance de l'œil lui soit infligée sur la toile comme sur la rivière » (p. 896). Et

le texte de Proust suggère bien que cette attention est entravée par la violence appliquée à la délimitation du pan. En d'autres termes, il importe de regarder de plus près la différence entre « détacher » (un fragment) et « intercaler » (un détail).

Il y a d'autres passages où Proust utilise le mot même de pan ou ses équivalences et, le plus souvent, l'émerveillement suscité par l'effet lumineux est voisin d'une inquiétude qui prend la forme de menace de violence. Comme ici, par exemple :

C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclaire et sélectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit [...] (vol. I, p. 43)

Ce passage propose bien, à travers la pratique, une poétique du pan. Le mot pan est suivi par celui qui en désigne la facture, et cette découpe entraîne à son tour une opposition entre lumière et obscurité. C'est dans cette opposition que réside déjà, latente, une violence qui va éclater — d'où, nécessairement, le feu métaphorique. Artifice, la métaphore insiste sur cela par le complément « de Bengale », mais sa nécessité pour la création poétique du pan n'en passe pas moins par la violence de « l'embrasement ». Celle-ci est rendue acceptable par l'addition d'une autre métaphore : la projection. Avec la violence du découpage, Proust joue sur deux tableaux : celui de la création du pan et celui du détaillement poétique qu'apporte la métaphore.

15 Voir mon étude de ce tableau dans *Reading « Rembrandt »*, 1991, p. 1-4, et celle de N. Salomon, 1983.

Quant à la création du pan, la suite du passage en annonce bien les effets inquiétants : suivent de peu « l'amorce de l'allée obscure par où arriverait M. Swann, l'auteur inconscient de mes tristesses, le vestibule où je m'acheminai vers la première marche de l'escalier, si cruel à monter » (p. 44) et l'évocation du pan lumineux faisant retour sur soi, mais en des termes qui laissent derrière eux tout effet lumineux pour ne lier que découpeure et obscurité : « isolé de tout ce qu'il pourrait y avoir autour, se détachant seul sur l'obscurité, le décor strictement nécessaire [...] au drame de mon déshabillage » (*ibid.*).

Quant au deuxième enjeu, le fonctionnement de la métaphore dans tout ceci, je me contente d'évoquer brièvement ce maître à métaphores qu'est Elstir. Si ce personnage et son atelier-musée sont peu satisfaisants comme « support » de l'esthétique proustienne (Henry, 1983), son art, ou plutôt ses images, incarnent le défi de la métaphore. Et que ce soit une entreprise dangereuse, c'est bien ce qui est dit devant les peintures d'Elstir dans la galerie des Guermantes. Il s'agit d'un passage descriptif qui fait écho à celui que je viens de citer, non seulement par sa thématique du pan mais aussi et surtout par le rapport qu'il établit entre l'aveuglement — l'erreur d'optique —, le découpage violent, et l'effet de platitude qui dans *Combray* tient en respect, mais sans succès encore, l'arrivée menaçante de la figure paternelle :

Que de fois en voiture ne découvrons-nous pas une longue rue claire qui commence à quelques mètres de nous, alors que nous n'avons devant nous qu'un pan de mur violemment éclairé qui nous a donné le mirage de la profondeur ! (vol. II, p. 712)

Ici, Marcel est plus avancé dans son enquête, mais la lanterne magique de l'enfance ne fait pas défaut à quelques lignes de distance en amont et la figure paternelle viendra bien déranger la contemplation, quelques lignes en aval. La violence de la lumière, c'est aussi la violence du découpage qui détache, aveugle, aplatit. Il aplatit le sens pour commencer. Et parfois, c'est heureux :

... il m'était arrivé, grâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel (vol. II, p. 192).

Mais n'ignorons pas les conditions de ce bonheur, qui comprennent l'anéantissement de la couleur référentielle et la substitution de la couleur imaginaire. Comme l'a si bien dit Vincent Descombes, « Choisir sa vue, c'est découper son tableau dans le spectacle du monde » (1987, p. 273), et si Elstir a si bien pratiqué la découpe — « ce carré de peinture qu'Elstir avait découpé dans une merveilleuse après-midi » (vol. II, p. 713-714), c'est aussi qu'il arrive à substituer la couleur-pan, auto-réflexive, à la couleur fuyante, référentielle.

Ce n'est peut-être pas un hasard si la violence nécessaire pour la création du pan — création par découpage et aplatissement — prend une forme extrêmement agressive, mortelle, devant la vue d'Albertine endormie. Cette vue est sujet au morcellement :

Sa chevelure descendue le long de son visage était posée à côté d'elle sur le lit, et parfois une mèche isolée et droite donnait le même effet de perspective que ces arbres lunaires grêles et pâles qu'on aperçoit tout droits au fond des tableaux

raphaëlesques d'Elstir. Si les lèvres d'Albertine étaient closes, en revanche, de la façon dont j'étais placé, ses paupières paraissaient si peu jointes que j'aurais presque pu me demander si elle dormait vraiment. Tout de même, ces paupières abaissées mettaient dans son visage cette continuité parfaite que les yeux n'interrompaient pas. Il y a des êtres dont la face prend une beauté et une majesté inaccoutumées pour peu qu'ils n'aient plus de regard (vol. III, p. 580).

C'est bien cela, l'effet du découpage qui constitue un détail comme pan. Les éléments sont d'abord détachés : la chevelure est « mise à côté » de la couleur, sinon mise *de côté* et, ensuite, elle est morcelée davantage. La mèche séparée d'elle subit un traitement de différenciation destiné à garantir son statut définitivement fragmentaire. D'abord, elle est « droite », décrite dans sa différence d'avec la chevelure ondoyante. Ensuite, elle est agrandie, affaire de verre grossissant, pour devenir arbre. Mais, comme pour insister sur le fait que cet agrandissement est un effet d'image, c'est-à-dire de platitude avec tout ce que cela implique, c'est par ce procédé d'approfondissement trompeur qu'est la perspective que la mèche est « repassée ». Sinistres, ces arbres doublement artificiels et obscurs, lunaires donc nocturnes, et maladifs comme déjà atteints de mort — « grêles et pâles » — sortent tout droit de la main métaphorisante d'Elstir.

La découpe arrange Marcel, engagé dans une exploration de la violence visuelle. Cette Albertine dont le parler est trop « contemporain » se tait pour de bon on dirait — elle mourra bientôt, en tout cas — avec ses lèvres closes. C'est bien un effet de la vue, maîtrisé par le sujet

focalisateur. Mais la clôture du corps va bien plus loin¹⁶. Ce qui est remarquable pour notre propos, c'est la façon dont la vue ferme violemment les yeux. D'abord, le narrateur dit que les yeux semblent mi-ouverts ; cela met son entreprise visuelle de production de pan en danger. Car si la femme ne dort pas, elle ne peut pas être tranquillement et totalement soumise au découpage.

Mais c'est sous-estimer la folle ambition du narrateur que de trembler pour lui. Car si ce doute est, lui aussi, un effet visuel de prise de vue, cela ne fait que magnifier la performance visuelle. Que les yeux mi-ouverts soient justement en même temps capables d'être complètement anéantis, c'est l'effet de l'aplatissement qu'y applique l'œil. L'enjeu, on le voit, est énorme. La beauté ne « se donne » qu'aveugle. Car pour être accessible, pour exister, il faut que le sujet qui voit ne soit pas vu. Serge Doubrovsky le disait déjà : « celui qui regarde Albertine dormir, c'est l'Homme Invisible » (1974, p. 116). Toute l'histoire du nu, par prédilection féminin, est là.

Tel Œdipe vengé, le prix de la *vue* du corps morcelé — éclaté en fragments, mis en pan, ou en panne —, c'est que l'aveuglement soit projeté sur l'objet. C'est, malgré tous ses efforts synthétiques, dans une opposition parasitique que Marcel réussit à *voir*. Ce n'est pas peu dire.

Dans le concept de pan, on ne saurait sous-estimer, donc, la violence qui accompagne sa mise en œuvre, évidente dès qu'on en détaille la définition. Il s'agit d'une autoréflexivité dont le rouge aussi

16 S. Doubrovsky (1974, p. 134-137) a bien insisté sur l'agressivité de l'idéal du corps fermé, à propos d'un passage situé à proximité de celui-ci (vol. III, p. 79).

bien que le jaune, pour Proust comme pour Vermeer, pourraient faire partie intégrante. L'« erreur » de coloration consiste à peindre en rouge ce ventre de femme enceinte, si jaune et lumineux dans *la Peseuse de perles*, si ce n'est pour que sa créativité soit égale à celle de Dieu et à celle du peintre. La créativité de Dieu prend la forme d'une balance dans la scène du Jugement Dernier représentée dans le tableau enchâssé suspendu au mur. Mais celui-ci a fait l'objet d'un acte de balancement de la part du peintre, qui s'inscrit ainsi dans la même lignée démiurgique. Effet de lumière, de cette lumière fine qui découpe les pans si caractéristiques de ce peintre, la fente dans la robe qui est ventre de femme enceinte est aussi placée sous la trace du geste de balancement, également vide et de ce fait révélateur, du peintre : ce clou, détail minuscule, accentué, pour éviter tout malentendu, par un trou à côté de lui, trace du travail de balancement de la mise en scène picturale. Indice d'un travail de jugement — où suspendre le tableau du Jugement Dernier ? — dont le détail pictural se propose comme minuscule signe iconique, ce clou pointe en même temps vers ce troisième

acte de balancement, l'image de la femme enceinte à laquelle il préside visuellement. La femme pèse non pas des perles, futiles possessions terrestres — car ses balances sont vides —, mais le sort — l'avenir — de l'enfant qu'elle porte. C'est ce détail merveilleux, et son effet de détaillage de la création sous ses trois formes principales, qui est perdu par le critique trop féru de rouge¹⁷.

Revenons donc au verre prodigieusement grossissant. C'est cela, le pan. C'est un détail qui dit son propre statut de détail, y compris son mode de lecture. C'est un détail, en d'autres termes, avec toute l'ambiguïté et toute la difficulté d'interprétation que lui avait assignées Schor, mais c'est un détail particulier : un détail qui se *détaille*, et qui ainsi passe du côté référentiel au côté autoréflexif. Un pan, dès lors, produit, en tant que détail, un effet de grossissement signifié dans le texte même. C'est dans ce sens que la tache rouge de *la Dentellière* était en effet un pan modèle. On comprend mieux la possibilité de l'émergence du pan en relisant le passage du verre grossissant. Que cet effet là comme ici lié aux structures si énormes de la différence sexuelle doive contaminer

17 En effet, si l'on juxtapose, ou superpose, à cette « erreur » instructive le langage même du texte théorique et ses détails métaphoriques, tout un réseau sémantique s'établit dans lequel le rouge, avec toutes les connotations que Didi-Huberman lui attribue, occupe une place centrale. Le regard approché préconisé pour la vue du détail est formulé comme entrée dedans, comme pénétration non sans quelque violence (p. 274) ; il y est question du « lit de couleurs ». Et le pan (dans sa définition générale) est décrit dans ces termes : « il fait sens, avec violence et équivoque, comme la blessure sur une peau blanche » (p. 313). Comme par hasard, cette métaphore est ensuite comparée à telle métaphore proustienne où la fameuse phrase de la sonate de Vinteuil est décrite comme « les fragments disjoints, des éclats aux cassures écarlates » (vol. III, p. 375 ; Didi-Huberman p. 314).

Oserais-je risquer, devant ce langage, l'hypothèse suivante : la théorisation binaire se caractérise par un usage de l'autre comme *support* au sens où la toile l'est pour la peinture, ou la feuille de papier sensible pour la photo : nécessaire et indispensable, le prédécesseur devient invisible dans cet usage. C'est la version théorique d'une pratique de la connaissance par « placage » dont l'usage littéraire peut se démontrer chez Proust. C'est dire, aussi, à quel point la théorie et la critique s'inscrivent, dans un sens précis, dans la *trace* de la littérature.

le texte occupé à l'analyser, c'est là son « message ». L'erreur à laquelle induit cette visualité détaillée, dans notre exemple paradigmatique, c'est précisément le grossissement. Car le père n'est nullement grossi, divinisé et aplati par le regard mis en avant, soit celui de Madame de Villeparisis.

Le verre grossissant de Madame de Villeparisis trompe l'œil de Marcel qui, aveuglé, en voit surgir un père divin. Juxtaposé aux mortels communs, mis au féminin sans raison apparente sauf aplatissement et substitut d'un autre, ce père est aussi monstrueux, mal intégré et sujet à un changement « d'échelle de la vision ». Loin d'être « in-forme », sa forme est précisément détaillée dans ce regard grossissant et, de là, déformée. Le concept de pan, suggérant en effet la visualité sans forme, le « bruit » informatif visuel, ne rend peut-être pas compte de tous les aspects pertinents de cette catégorie de détails.

Soit, comme exemple pictural au sens propre, cette fameuse jambe de Bethsabé dans le tableau de Rembrandt du même titre, jambe dont la partie supérieure est tournée vers le spectateur, dont le genou croisé est invisible car caché derrière la lettre que Bethsabé tient et dont la partie inférieure, incongrue, est tournée vers la servante. Je lis dans cette jambe un conflit entre deux genres, exigeant chacun des modes de lecture spécifiques. Pour le genre du nu, il faut que le corps soit bien

visible ; tournons-le donc du côté du spectateur. Pour le genre de la peinture d'histoire, l'événement qui est en train de se dérouler, et qui évoque déjà le suivant, doit être plausible. Pour que la servante puisse embellir la femme, donc pour que David puisse la prendre, lui faire un enfant de sorte qu'elle aussi se retrouvera enceinte, événement qui déclenchera dans son sillage toute une série de violences, il faut que la jambe soit à la portée de la servante.

Mais l'incongruité est sans nécessité générique ou diégétique aucune, car il aurait suffi qu'elle croise ses jambes en sens inverse, la jambe gauche au-dessus de la jambe droite. La déformation est donc nécessaire — non pas voulue par le peintre sans doute, mais nécessitée par la peinture comme double discours en conflit avec lui-même. Cette défiguration dans le détail de la jambe, autrement parfaitement formée¹⁸, fait figure dans une rhétorique négative du « ni l'un ni l'autre ». Pourtant, si ce détail n'est pas référentiel, il n'est pas non plus dépourvu de forme. Au contraire, c'est par sa double forme, son excès de forme, qu'il défigure la femme référentiellement reconnaissable au profit d'une autoréflexivité qui exprime le conflit, dans la pratique picturale de cette œuvre, entre genres — peinture de nu et peinture d'histoire — et besoins visuels externes et internes¹⁹.

Ni l'un ni l'autre : cet exemple ne saurait être désigné par le concept de pan, ni

18 À l'exception de quelques « détails » auxquels je ne puis pas m'arrêter ici : la main gauche trop grande, les hanches trop larges — allusion proleptique à la grossesse à venir, peut-être, et dans ce cas, encore, monstruosité provenant de l'inscription de la peinture d'histoire comme genre.

19 Pour une analyse poussée de ce tableau, voir mon livre (1991, p. 216-246). Pour le corpus de Rembrandt, capital pour une lecture de cette image chez Proust, voir G. Schwartz (1985). Une autre étude pertinente est celle de S. Alpers (1988).

par celui de détail. L'excès de forme de cette jambe déformée rappelle l'excès informatif qui fut le prodige du verre grossissant. Mais il rappelle aussi bien le papillon qui, petit mais si jaune, donnait une forme vacillante, mobile, et surdéterminée au pan de mur jauni par le texte proustien.

Appelons ce type de détail simplement *dé-figure*. Forme en excès et de ce fait défigurante, ce détail relève du déni dont on n'a nullement besoin et qui est, du coup, excessif : l'en-trop négatif et effectif, effet dont l'insistance du théoricien sur le non-sens faisait preuve. Cela nous permet d'examiner le coût de la poétique proustienne du détail, quitte à réserver, si besoin est, le terme de pan à un sens plus restreint, où l'autoréflexivité prend effectivement forme d'*in-forme* plutôt que de *sur-forme*.

C'est le moment de reconsidérer une notion un peu provisoire de « visualité littéraire ». La figuration se distingue nettement de la figurativité, de l'usage des tropes si bien étudié par d'autres ²⁰. La présente réflexion s'applique, au contraire, à ignorer le plus possible la distinction entre « littéral » et « figuré ». Parfois, c'est dans des métaphores ou des comparaisons que la figuration prend naissance, lorsque c'est là qu'une image visuelle est investie de la fonction figurante, du pouvoir de donner une forme visuelle à ce qui la suit. Mais ce ne sera pas à cause de son caractère de trope qu'un mot, l'évocation ou la représentation d'une chose visible servira de mode d'emploi pour l'écriture.

La perception est sans doute le domaine le mieux étudié dans les études proustiennes. Aussi Proust se prononce-t-il souvent sur elle, et son œuvre entière peut être perçue comme un apprentissage de la perception. D'erreur en erreur, le héros évolue de la naïveté qui le fait croire à ce qu'il voit à la mondanité savante qui sait superposer les différentes couches de perception erronée auxquelles l'œil induit le sujet, jusqu'à ce qu'il voie la « vérité ». Je m'abstiens ici de faire référence à la psychologie et à la philosophie de la perception, si bien étudiées par d'autres ²¹. Au dix-neuvième siècle, dont Proust est décidément l'enfant, l'instrument d'optique avait une présence culturelle diverse mais marquée. Pour mon but, la perception visuelle est pertinente en tant que dispositif narratif, dispositif qui, par l'usage d'une position subjective de « focalisateur », met en place une motivation pour les « apparences ». Et à cette limitation s'en superpose une autre : le sujet focalisateur est surtout considéré comme un voyeur, un sujet qui regarde sans être vu et dont le regard se charge d'érotisme. C'est un voyeurisme dont la nature est avant tout « ethnographique », terme par lequel je voudrais mettre en évidence les enjeux épistémologiques qu'il soulève, à savoir l'étude de l'autre, ces autres personnes qu'on désire connaître à partir d'une prise de conscience de l'altérité radicale qui les sépare du « je ».

Dans son entreprise, Proust se heurte à l'image fixe. Mais loin de s'en décourager, il fait de cette fixité le défi aussi bien que

20 Voir notamment l'étude de Gérard Genette, « Métonymie chez Proust » (1972), qui reste capitale et dont je prends les résultats pour acquis.

21 Voir, parmi beaucoup d'autres, l'ouvrage classique de Georges Poulet. Sur la perception et les instruments optiques au dix-neuvième siècle, voir l'étude de J. Crary (1990).

le moyen de sa poétique. Il trouve des solutions diverses à ce problème, mais c'est plutôt la notion du regard délégué que j'aimerais ici associer au *détail-défigure* du verre grossissant emprunté à Madame de Villeparisis. La loupe n'améliore pas la visibilité rapprochée, elle la modifie. Ce qu'on voit, c'est autre chose, dans un déplacement qui continue jusqu'à ce que la perception s'anéantisse. Le verre attribué à Madame de Villeparisis, par contre, fait trop voir — un père trop grand que ne voit pas du tout le regard emprunté. Mais c'est quand même aussi en multipliant la vue par clivage que cette opération s'effectue.

On distinguera donc, pour mettre à l'œuvre des concepts pertinents, le pan,

détail qui autoréflexivement milite contre la forme de la *dé-figure*, détail d'une catégorie tout autre, où l'autoréflexivité surdétermine la forme au point que le conflit entre les formes substitue au sens « premier », banal, le sens poétiquement efficace qui dit la lutte désespérée dans lequel s'engage et s'embrouille le faiseur de formes plates signifiantes. Que la *dé-figure* ici alléguée comme détail typique au point d'être mise en abyme du procédé poétique qu'elle met en relief se trouve faire une boursouffure, une ampoule, dans la surface du récit, voilà justement l'effet contradictoire du verre grossissant.

Références

- ALPERS, Svetlana, *Rembrandt's Enterprise : The Studio and the Market*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988.
- ARASSE, Daniel, *le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
- BAL, Mieke, *Reading « Rembrandt » : Beyond the Word-Image Opposition*, New York, Cambridge University Press, 1991.
- — —, « l'Identification et l'apprentissage de la compassion : Proust et la photographie », dans Suzanne van Dijk and Christa Stevens Éd., *(En)jeux de la communication romanesque. Hommage à Françoise van Rossum-Guyon*, Amsterdam / Philadelphia, Rodopi, 1994, p. 241-256.
- BOYER, Philippe, *le Petit Pan de mur jaune : sur Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- BOWIE, Malcolm, *Freud, Proust and Lacan : Theory as Knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer : on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1990.
- DESCOMBES, Vincent, *Proust : philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Appendice : question de détail, question de pan », dans *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- DOUBROVSKY, Serge, *la Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974.
- GENETTE, Gérard, « Métonymie chez Proust », dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 41-66.
- GUILLERM, Jean-Pierre, « le Goût de la peinture : les références à la peinture dans *À la recherche du temps perdu* », dans *Des mots et des couleurs II*, textes réunis par Jean-Pierre Guillerm, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987, p. 125-166.
- HENRY, ANNE, *Marcel Proust : théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.
- MAN, Paul de, *Allegories of Reading : Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- MENDELSON, David, *le Verre et l'objet de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, Paris, Librairie José Corti, 1968.
- MITCHELL, W.J.Thomas, *Iconology : Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985.
- POULET, Georges et SALOMON, Nanette, « Vermeer and the Balance of Destiny », dans *Essays on Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann*, Doornspijk, Dawaco, 1983, p. 216-224.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1987.
- SCHOR, Naomi, « le Détail chez Freud », dans *Littérature* 37, 1980, p. 3-14.
- — —, *Reading in Detail. Esthetics and the Feminine*, New York and London, Methuen, 1987. Paru en français sous le titre : *Lectures du détail*, Paris, Nathan, 1994 [traduction de Luce Camus].
- SCHWARTZ, Gary, *Rembrandt : His Life, His Paintings*, Harmondsworth, Penguin, 1985.
- TORODOV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.