

Pascal Dethurens

*L'Œil du monde*

Images de la fenêtre dans la littérature  
et la peinture occidentales

L'Atelier contemporain

FRANÇOIS-MARIE DEYROLLE ÉDITEUR

## SOMMAIRE

<i>Ouverture</i> : Le Regard ébloui	11
I / Orphée à l'œuvre	25
II / Bonheurs de l'ouvert	33
III / Les Métamorphoses du regard	47
IV / Le Spectateur en abyme	63
V / Au seuil de l'infini	77
VI / Histoires sacrées	89
VII / Souveraineté de la lumière	101
VIII / En attente du sens	113
IX / Métaphysique polémique	133
<i>Envoi</i> : L'Œil du monde	143
<i>Bibliographie</i>	155

IV  
*Le Spectateur en abyme*

Il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre, dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne.

BRETON, *Le Surréalisme et la peinture*.

Bien souvent, la fenêtre apparaît comme la forme imagée de l'âme humaine. Pour accentuer cet effet de représentation symbolique, le peintre ou l'écrivain choisit de figurer au centre du tableau ou du texte un personnage occupé à regarder par la fenêtre, vu de dos ou de face, de telle sorte qu'il semble comme un double spéculaire du spectateur. Ce dernier, mis en abyme dans l'œuvre, voit ainsi projetés et dédoublés ses propres sentiments. La fenêtre dans la fenêtre, au sens où l'on parle chez Shakespeare, chez Molière ou Pirandello de théâtre dans le théâtre, permet ainsi de tendre au spectateur un pacte de lecture, grâce auquel il participe indirectement à l'œuvre et par lequel il parvient à mieux l'interpréter.

L'un des plus grands primitifs flamands, Dirk Bouts, dans *La Dernière Cène* (1468) et *L'Adoration de l'enfant Jésus* (1475), a l'un des premiers figuré des personnages en train de regarder, depuis une fenêtre, le centre du tableau. Comme un spectateur qui regarderait le même tableau précisément, celui qui est montré dans la fable (au sens que donne Umberto Eco à

la formule *in fabula*) a un pouvoir de révélation, celui de changer la fenêtre en miroir. Ce spectateur que je vois dans ce tableau, il n'est personne, c'est vous, c'est moi. Il en va sensiblement de même dans *Le Couronnement d'épines* (1620) de Van Dyck, où l'attention à porter sur le tableau est elle-même, comme au second degré, rédupliquée par les figures qui guettent son centre, placées dans une sorte de vignette en abyme, et dans la *Vierge à la nativité* (1483) du Maître du même nom. Superlatif, hyperbolique, le spectacle se montre ainsi du doigt, et la fenêtre fait littéralement entrer le regard dans l'œuvre.



Dirk Bouts,  
*La Dernière Cène*, 1468.

Innombrables sont les images d'hommes ou de femmes à la fenêtre en train d'observer ce qui s'offre à leurs yeux. Dans cette posture, songeuse ou curieuse, ils sont nos doubles spéculaires, qui découvrent en même temps que nous, comme à travers leur fenêtre, ce qui fait l'objet de l'œuvre. On comprend que le spectateur à la fenêtre intrigue, autant qu'il dirige le regard de *l'autre spectateur*, nous, à l'intérieur du texte comme du tableau. En sa qualité de témoin il n'agit pas sur l'événement représenté : personne de moins narratif que lui. Mais, par sa présence, à quoi s'attache toujours quelque chose de factice (il pourrait aussi bien ne pas être là), il nous force à approfondir notre propre relation à l'œuvre.

Connait-on procédé technique qui aille aussi loin que celui-là dans la dynamique dramatique, c'est-à-dire dans la théâtralisation de l'espace artistique ? Tous les regards, comme dans *L'Entrée de Rodolphe de Habsbourg à Bâle en 1273* de Franz Pferr (1809-1810), appellent irrésistiblement le nôtre, le seul qui manque encore, vers le centre de la scène. De simples spectateurs passifs, nous voici devenus témoins à notre tour : sans nous la scène serait invisible, le tableau resterait incomplet. Ici donc, pour reprendre en l'adaptant la formule de H.R. Jauss, la fenêtre délimite en le figurant « l'horizon d'attente » du lecteur et du spectateur. L'œuvre n'attendait plus que nous : à présent que nous y entrons de plain pied, nous voici partie prenante. L'œuvre, c'est vous. Puisqu'on vous dit que vous y êtes.



Franz Pferr, *L'Entrée de Rodolphe de Habsbourg à Bâle*, 1810.

Partout la fenêtre marque la frontière entre le dedans (l'intériorité, l'âme) et le dehors (le monde, le paysage). Dans le Romantisme tout particulièrement elle est le lieu de fixation de l'ennui et de la mélancolie : à la fenêtre, l'homme, plus souvent la femme, n'entretient plus avec les choses du monde qu'un rapport distancé, à la façon d'un souvenir ou d'un manque. Tel est l'effet de l'éloignement (*Entfernung*), le point de jonction imaginaire entre le fini et l'infini, entre le monde terrestre et celui de la transcendance ou du divin. Jamais autant de fenêtres n'ont été peintes et écrites que pendant

l'époque romantique en Europe, et on voit bien pourquoi : le motif a permis de penser le lien nouveau de l'homme au réel.

Rêverie, mélancolie, recul, vague à l'âme, toutes les expressions de la fatigue de soi, du dégoût du monde, de l'abandon au cosmos, de la lenteur de la vie ou de la pesanteur ontologique sont présentes dans la galerie de l'homme romantique à la fenêtre. Chez Keats on regarde à la fenêtre, chez Musset aussi, et pour y découvrir quoi, rien n'est plus incertain, la réponse à une question qui tarde à venir, l'indéchiffrable du monde ou, à en croire les études de Guardini et de Panofsky sur les grands malades de Saturne, contemporains de Kierkegaard, de Schopenhauer, de Nietzsche, notre propre vacuité, notre âme vacante autant qu'une fenêtre sur le vide.

Hölderlin en a initié l'expérience poétique dans *Hypérion* (1798) où le monde, les hommes, les dieux, tout est vu par une fenêtre, à travers un regard distancé sur les êtres et les choses. Or, ce que découvre tout d'un coup le poète, une génération avant Leopardi, c'est l'absolue proximité de l'infini, l'infini à portée de l'homme grâce à l'espace fini circonscrit par le cadre de la fenêtre. Il faut voir comment est évoquée cette exploration fulgurante de l'infini, lors de la contemplation du paysage grec derrière la fenêtre :

Nous [Hypérion et son compagnon Alabanda] résolûmes d'y passer la nuit. Nous nous attardâmes longtemps encore à la fenêtre ouverte. Une haute paix envahit notre esprit. La terre et la mer n'étaient plus qu'un radieux silence, comme les étoiles au-dessus de nous. C'était à peine si un souffle venait de la mer à notre chambre, jouant tendrement avec la flamme des bougies, ou si nous arrivaient de temps en temps les échos les plus sonores d'une musique lointaine, tandis qu'une nuée d'orage se balançait dans le lit de l'Ether et grondait parfois très loin dans le silence, comme un géant endormi qui halète en de terribles songes.

(Traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet,  
Poésie-Gallimard, 1973, pp. 76-77)

Nous rapprocher de l'infiniment lointain ne revient pas uniquement à mesurer l'abîme qui nous sépare de nous-mêmes, c'est aussi nous surprendre dans un lieu indistinct. Nous ne sommes jamais nulle part : les poètes se souviendront de cette expérience liminaire sur quoi se fonde toute l'aventure moderne. Le monde n'est ni près ni loin, ni ici ni là-bas : ce qui se passe en fait, c'est que l'espace a disparu, qu'il n'y a plus rien, rien d'autre que la présence de l'homme à soi et à ce qui est. Nous vivons dans l'insondable, éperdus, hagards, au milieu de repères éblouissants. La fenêtre est de ceux-là.

À l'autre extrémité du romantisme Flaubert invente, avec *Madame Bovary* (1857), le roman de la fenêtre. Dans un article sur «*Madame Bovary* ou "le livre sur rien"», Jean Rousset analyse le rôle joué par «les fenêtres et la vue plongeante» au cours du récit et soutient à juste titre que «la présence fréquente de l'héroïne devant une fenêtre ménage de remarquables effets de perspective lointaine et de vue plongeante, qui correspondent à des phases de subjectivité maximum et d'extrême intensité». En lieu et place d'action, Emma Bovary passe en réalité ses journées devant la fenêtre, «lieu de l'attente, vigie sur le vide d'où peut surgir l'événement». D'un point de vue phénoménologique, à en croire l'interprétation du critique, «la fenêtre est un poste privilégié pour les personnages flaubertiens à la fois immobiles et portés à la dérive, englués dans leur inertie et livrés au vagabondage de leur pensée ; dans le lieu fermé où l'âme moisit, voilà une déchirure par où se diffuse dans l'espace sans avoir à quitter son point de fixation. La fenêtre unit la fermeture et l'ouverture, l'entrave et l'envol, la clôture dans la chambre et l'expansion au dehors, l'illimité dans le circonscrit ; absent où il est, présent où il n'est pas, oscillant entre le resserrement et la dilatation, le personnage flaubertien était prédisposé à fixer son existence sur ce point limitrophe où l'on peut se fuir en demeurant, sur cette fenêtre qui semble le site idéal de sa rêverie».

Et Flaubert de multiplier les descriptions montrant Emma en train de rêver, de s'ennuyer ou de désirer à sa fenêtre. Comme si son âme serrée

étouffait, trop à l'étroit dans son couple et oppressée par le quotidien, l'héroïne se sent toujours captive et la fenêtre lui donne l'illusion de pouvoir s'évader un temps de sa délectation morose. Enfant dans la ferme de son père puis au couvent, elle prend goût aux longues heures de lecture devant la fenêtre; plus tard mariée avec Charles à Tostes, c'est de sa fenêtre encore qu'elle regarde la pluie tomber; à Yonville, c'est de sa fenêtre toujours qu'elle voit passer Léon le clerc de notaire et qu'elle aperçoit pour la première fois Rodolphe le séducteur; c'est de la fenêtre aussi que les paysans observent les invités au bal du château de la Vaubyessard; c'est de la fenêtre donnant sur le jardin qu'Emma entend tinter l'angélus qui éveille en elle des aspirations mystiques, et que ses yeux se perdent dans les nuages ou sur les méandres de la rivière; c'est de la fenêtre du grenier qu'elle éprouve le premier vertige du suicide; et après sa maladie, quand elle reprend contact avec la vie, «on la pouss[e] dans son fauteuil auprès de la fenêtre», et elle-même supplie: «ouvre la fenêtre... j'étouffe». Fenêtres flaubertiennes de l'ennui, de la rêverie, de la folie, du néant.

C. D. Friedrich a été le peintre par excellence de la fenêtre romantique, celui qui a véritablement réinventé la figure de l'homme à la fenêtre, et son œuvre permet de donner tout leur sens aux textes littéraires qu'elle a marqués. La fenêtre de Friedrich est exemplaire du Romantisme de la distanciation: elle autorise à voir l'infini de la rêverie par le fini du point de vue (comme chez Leopardi et Hölderlin), et elle met en évidence le motif, qui prend valeur d'allégorie, de la femme à la fenêtre (comme chez Flaubert et Shelley). Ce dernier est devenu un lieu commun depuis et on va le trouver modulé suivant toutes sortes de variations. Il ne semble pas avoir existé en tout cas avant le XVII<sup>e</sup> siècle, sauf rares exceptions comme dans la *Melancholia* (1561) du Maître Franz Brun ou la *Femme à la fenêtre* (1654) de Jacobus Vrel. C'est surtout à partir du XIX<sup>e</sup> siècle que le motif s'est développé et enrichi, initiant une nouvelle histoire du spectateur en abyme



Jacobus Vrel,  
*Femme à la fenêtre*, 1654.

La *Femme à la fenêtre* (1822) de C.D. Friedrich n'est pas seulement l'une des toiles les plus célèbres du Romantisme, elle constitue le moment fondateur du motif. La femme de l'artiste, Caroline, vue de dos, regarde au premier plan les bateaux voguant sur l'Elbe et, plus en arrière-fond, la forêt nimbée d'or et le ciel d'une grande clarté. On observera le contraste, presque le contre-jour, provoqué par la fenêtre précisément, entre la mystérieuse luminosité du dehors et le sombre camaïeu de vert et de brun du dedans. Friedrich privilégie à l'art du portrait, tenu en échec là même où on l'attendrait, le rapport métaphysique instauré entre l'en-deçà de l'atelier et le paysage aperçu à travers la fenêtre comme un au-delà merveilleux de lumière. À la fenêtre, portée au-devant d'elle-même, la femme s'abîme dans une tristesse alanguie, elle s'absente au monde, absolument abandonnée à sa rêverie solitaire, et tourne le dos à son monde qui a la froideur d'une cellule autant qu'au peintre qui, à son insu peut-être, la prend pour modèle. La vie est ailleurs, on veut le croire, et, puisqu'on ne sait où, on va la chercher. La fenêtre est une délivrance, illusoire peut-être, mais puissante: c'est là-bas que s'étend toujours le lieu du sens.



Caspar David Friedrich,  
*Femme à la fenêtre*, 1822.

Ce repli dans l'illimité demeure une énigme : à quoi pense, demande-t-on toujours, cette femme à la fenêtre ? La fenêtre indique suffisamment que l'intérêt porté au monde s'est déplacé. Ce n'est plus désormais le monde connu, la fadeur tiède du confort domestique, qui occupe le centre du tableau, comme c'était le cas, suivant Todorov, dans la peinture hollandaise du Siècle d'Or. La fenêtre aidant, le regard va *changer de sens* en se dirigeant vers l'ailleurs, l'alentour, le non-lieu. Les couleurs froides de l'intérieur sont, de toute façon, peu faites pour éveiller la curiosité, encore moins attirer le désir du spectateur en abyme. Ce n'est pas là qu'il y a à voir : l'intime s'est vidé de son intérêt, l'immédiat de son urgence. Il ne reste, quitte à s'y perdre, qu'à se tourner vers des tons plus chauds qui sont comme l'illumination d'un monde inconnu. Toutes les femmes à la fenêtre sont des êtres absorbés dans une rêverie qui dit la désaffection pour le quotidien, elles sont des figures habitées par ce qui n'a pas de nom, l'appel du lointain, l'inconnu, le non-être au besoin. En cela, silencieuses, le dos tourné à la vie mais le regard dirigé vers une autre vie. Fenêtres psychopompes de l'ennui et du rêve.

S'est-on rendu compte à quel point l'univers de C. D. Friedrich était construit à partir des fenêtres ? Sa *Vue de la fenêtre de l'atelier* (1805-1806) est un sépia qui, tout en superposant le cadre du tableau à celui de la fenêtre, récuse le paysage pour lui-même, comme pris du besoin de l'enclorre dans ce

qui permet de le contempler. Le réel, du coup, s'évanouit et, au lieu d'une marine à admirer, c'est une fenêtre que l'on a à interroger. C'est que le monde de Friedrich ne peut se concevoir indépendamment de ce motif ; en témoignent les tableaux d'hommage de Georg Friedrich Kersting, *L'Atelier de Friedrich* (1811) et *Friedrich au travail dans son atelier* (1812), dans lesquels une fenêtre, immense, et encore agrandie par le fin croisillon qui la partage en carreaux, paraît littéralement livrer le monde – le ciel, l'infini – au peintre.



Caspar David Friedrich,  
*Vue de la fenêtre de l'atelier*, 1805.



Georg Friedrich Kersting,  
*L'Atelier de Friedrich*, 1811.

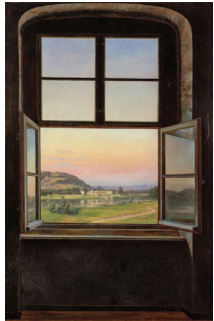


Georg Friedrich Kersting,  
*Friedrich au travail dans son atelier*, 1812.

Innombrables vont être dès lors les tableaux de spectateurs aux fenêtres. Entendons par là que, dans chacun d'eux, le motif de la fenêtre sera dénué de tout caractère descriptif ou anecdotique qui ferait d'elle un objet au même titre que les autres. Une idée, plutôt, quelque chose de l'ordre du projet esthétique s'exhaupe ici : le Romantisme allemand connaît son apogée avec l'idéalisme qui l'accompagne. La *Vue d'une fenêtre sur le château de Pillnitz* (1823) de Johann Christian Clausen Dahl, *Devant le miroir* (1827) de Georg Friedrich Kersting et *Schinkel à Naples* (1824) de Franz Ludwig Catel, toutes



ces toiles immergent le spectateur au cœur d'une lumière intense, immatérielle, à la limite de la perception humaine. L'homme, disent-elles toutes, l'homme n'est fait que pour tendre vers l'extrême de l'existence, il n'est fait que pour aller au-delà de lui-même, plus loin que les objets rencontrés par le regard, là où les choses n'ont plus de nom. Là vraiment la fenêtre est, en tant qu'idée, vue sur l'éternité.



Johan Christian Clausen Dahl,  
*Vue d'une fenêtre  
sur le château de Pillnitz, 1823.*

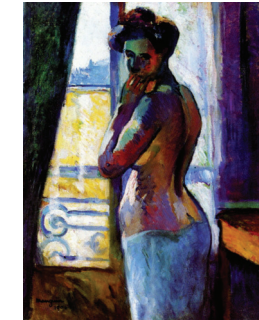
Franz Ludwig Catel,  
*Schinkel à Naples, 1824.*

Une fois dissipées néanmoins les abstractions du premier XIX<sup>e</sup> siècle, le motif reparait sous des formes qui, des plus académiques aux plus subversives, prolongent l'interrogation. Une femme toujours songe, tout mouvement suspendu, toute durée figée, elle cesse d'occuper une fonction, de jouer un rôle. La contemplation la retient, un arrêt de toutes choses la dispense de fixer l'attention sur un objet, de participer à un événement. La vision lui permet à présent de s'absorber dans quelque chose de plus distant, mais aussi de plus essentiel. À la fenêtre se lit un spectacle qui, ignorant le devenir, n'a plus pour nom l'Histoire, ce monstre du passé, mais peut-être l'ineffable, l'illisible du présent. Plus rien ne se passe et, c'est ce que sont en train de découvrir ces femmes, ce qui est là est au-delà des mots, c'est là. À peine cela mérite-t-il un nom : là-bas s'étend le domaine de la présence, l'espace de ce qui est, proche de ce que Lévinas appelle l'« il y a » du monde.

Ce que remarque la danseuse de dos dans les *Danseuses* (1884) de Degas, qu'en sait-on ? Se détournant de la salle de ballet, elle se repose des fatigues de la répétition et son corps, harassé, ne veut plus être là : son regard le retrempe à neuf dans l'azur limpide du jour. Voilà ce qu'elle regarde, la fraîcheur, le ciel, rien. Comme la très cézanienne *Femme devant la fenêtre* (1904) de Manguin, abîmée pour un temps dans le tremblement nébuleux du matin, le temps seulement qui sépare le sommeil de la veille. Le motif est bien entendu susceptible de connaître les plus grandes transformations thématiques, sans que la structure s'en trouve modifiée, comme dans *L'Homme à la fenêtre* (1880) d'Odilon Redon, où c'est un homme qui regarde, ou comme dans *L'Autoportrait à la fenêtre* (1940) de Munch, où le même motif reparait de l'homme vu de l'extérieur à sa fenêtre. Partout revient la même interrogation, et partout la même énigme, celle de l'objet, indéfinissable, capable de retenir à ce point captif le regard.



Edgar Degas,  
*Danseuses, 1884.*

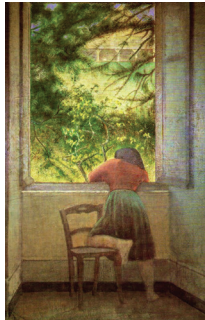


Henri Manguin, *Femme  
devant la fenêtre, 1904.*

Nulle part ailleurs que dans l'œuvre de Balthus, au XX<sup>e</sup> siècle, la question, reprise sur de nouveaux frais, n'a eu autant de force et de pertinence. On n'en voudra pour preuve, entre dix tableaux de *Jeune fille à la fenêtre*, que



celle-ci, de 1955. Une lumière automnale s'est déposée sur le jardin : les jours longs de l'année sont passés mais une langueur subsiste, qui transmue les beaux feux de l'été en or doux. Au gris ardoise de la chambre la jeune fille préfère l'ocre tendre du dehors. Tout son corps s'y oublie ; du genou négligemment replié sur la chaise à la tête recourbée avec paresse sur le coude du bras droit, tout dit ici l'absorption et l'alanguissement. De l'émerveillement, de l'indolence, tout est dit ; de son objet, rien ; il n'en est nul besoin ; il suffit qu'un lieu vrai soit postulé, qu'un ailleurs sidérant existe. On ne sache rien de plus lyrique, dans toute la peinture de Balthus, que cette vacance par quoi le regard est happé.



Balthus,  
*Jeune fille à la fenêtre*, 1955.

Avec les Surréalistes enfin, et la victoire proclamée de la poésie sur le monde, le motif connaît véritablement son apogée figuratif. Chez Salvador Dali, la *Jeune fille à la fenêtre* (1925) est d'une facture encore assez classique et respectueuse du modèle ; mais chez Delvaux, *La Fenêtre* (1936) est un tour de force onirique, qui fait plonger la vue au plus profond du rêve, en forçant à voir en dedans, au fond de la psyché, ce qui normalement est placé au-dehors, le tout s'inversant en une surprenante perspective. Chez Magritte pour finir, l'étonnant *Éloge de la dialectique* (1937) parachève l'image de la fenêtre surréaliste qui dérange l'esprit : au lieu d'être contenue dans la maison, c'est

la fenêtre qui la contient et, au lieu que ce soit une femme qui regarde par la fenêtre, cette dernière disparaît au profit d'un spectateur invisible, vous et moi. La fenêtre a aboli l'humain. Elle n'est plus le lieu d'une présence mais un seuil. Lequel ?



Salvador Dali, *Jeune fille à la fenêtre*, 1925.



Paul Delvaux,  
*La Fenêtre*, 1936.



René Magritte,  
*Éloge de la dialectique*, 1937.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Ouvrages généraux

- ARAGON, Louis, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1970.
- BAAL-TESCHUVA, Jacob, *Chagall*, Taschen, 1997.
- BALDACCI, Paolo, *Chirico. La métaphysique. 1888-1919*, Paris, Flammarion, 1997.
- BARRIER, Janine, *Piranèse*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1995.
- BECKS-MALORNY, Ulrike, *Kandinsky*, Taschen, 1999.
- BISCHOFF, Ulrich, *Munch*, Taschen, 1993.
- BLUM, Shirley, *Matisse. Rooms with a view*, London and New York, Thames & Hudson, 2010.
- BLUNDEN, Maria et Godfrey, *Journal de l'impressionnisme*, Genève, Skira, 1970.
- BONNEFOY, Yves, *Giacometti*, Paris, Flammarion, 1991.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *Musique, passion d'artistes*, Genève, Skira, 1991.
- BOUILLON, Jean-Paul, *Journal de l'Art Déco*, Genève, Skira, 1988.
- BREME, Dominique, *Georges de La Tour*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 1997.
- BUCK, Stéphanie, *Raphaël*, Köln, Könemann, 1998.
- CABANNE, Pierre, *Rembrandt*, Paris, Éditions du Chêne, 1991.
- CAZELLES, Raymond (et ECO, Umberto), *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1988.
- CHASTEL, André, *Mythe et crise de la Renaissance*, Genève, Skira, 1963.
- CLAIR, Jean (dir.), *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Paris, Ed. Centre Pompidou, 1986.
- CLEARWATER, Bonnie, *Mark Rothko*, Paris, Adam Biro, 1998.

COMTE, Philippe, *Klee*, Casterman, 1991.

DAIX, Pierre, *Journal du cubisme*, Genève, Skira, 1982.

DALARUN, Jacques, *Le Moyen Âge en lumière. Manuscrits enluminés des bibliothèques de France*, Paris, Fayard, 2002.

DAVAL, Jean-Luc, *La Peinture à l'huile*, Genève, Skira, 1985.

DERENTHAL, Ludger (et PECH, Jürgen), *Max Ernst*, Casterman, 1992.

DESCHARMES, Robert (et NERET, Gilles), *Dali*, Taschen, 1997.

DUBE, Wolf-Dieter, *Journal de l'expressionnisme*, Genève, Skira, 1983.

DUCHTING, Hajo, *Cézanne*, Taschen, 1994.

DUPIN, Jacques, *Miro*, Paris, Flammarion, 1993.

EMERSON, Barbara, *Delvaux*, Paris, Albin Michel, 1985.

FAYE, Jean-Pierre, *Balthus, les dessins*, Paris, Adam Biro, 1998.

FERRIER, Jean-Louis, *Les Fauves. Le règne de la couleur*, Paris, Terrail, 1992.

FOSCA, François, *Degas*, Genève, Skira, 1954.

FRERE, Jean-Claude, *Les Primitifs flamands*, Paris, Terrail, 1996.

FRODL, Gerbert, *Klimt*, Paris, Éditions du Chêne, 1990.

GAUSS, Ulrike, *Chagall. The Lithographs*, Hatje, 1998.

GIBSON, Michael, *Le Symbolisme*, Taschen, 1994.

GROTE, Ludwig, *Dürer*, Genève, Skira, 1965.

GUILLAUD, Jocelyne et Maurice, *Matisse. Le rythme et la ligne*, Paris, Guillaud éditeur, 1987.

HECK, Christian, *Conques. Les Vitraux de Soulages*, Paris, Le Seuil, 1994.

HENRY, Tom (et KANTER, Laurence), *Luca Signorelli*, Paris, Hazan, 2001.

JARRASSE, Dominique, *Odilon Redon, le rêve*, Paris, Herscher, 1996.

JENSEN, Jens Christian, *Carl Spitzweg*, Köln, DuMont, 1971.

KLOSSOWSKI de ROLA, Stanislas, *Balthus*, Paris, La Martinière, 1996.

KRANZFELDER, Ivo, *Hopper*, Taschen, 1998.

KURTH, Willi, *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, New York, Dover, 1963.

LE BRIS, Michel, *Journal du romantisme*, Genève, Skira, 1981.

LEIRIS, Michel, *Francis Bacon*, Paris, Albin Michel, 1987.

LEYMARIE, Jean, *Braque*, Genève, Skira, 1961.

LEYMARIE, Jean, *Le Fauvisme*, Genève, Skira, 1959.

MARIJNISSEN, R.H. (et RUYFFELAERE, P.), *Bosch*, Paris, Albin Michel, 1987.

MEURIS, Jacques, *Magritte*, Taschen, 1998.

MILMAN, Miriam, *Le Trompe-l'œil*, Genève, Skira, 1982.

MONNIER, Geneviève, *Le Pastel*, Genève, Skira, 1983.

NAVA, Simonetta, *L'Âge d'or de la peinture italienne*, Paris, Stock, 2000.

OBERHUBER, Konrad, *Raphaël*, Éditions du Regard, 1999.

PEREC, Georges, *L'Œil ébloui*, Paris, Éditions du Chêne, 1981.

PEREZ SANCHEZ, Alfonso, *Goya*, Paris, Éditions du Chêne, 1989.

PEREZ-TIBI, Dora, *Dufy*, Paris, Flammarion, 1997.

PICON, Gaëtan, *Journal du surréalisme*, Genève, Skira, 1976.

PICON, Gaëtan, *Victor Hugo. Dessins. Soleil d'encre*, Paris, Gallimard, 1985.

PIGNATTI, Terisio, *Carpaccio*, Genève, Skira, 1958.

PIGUET, Philippe, *Guide des lieux de l'art contemporain*, Paris, Adam Biro, 1995.

PONNAU, Dominique, *Figures de Dieu. La Bible dans l'art*, Paris, Textuel, 1999.

PRAT, Jean-Louis (et DAIX, Pierre), *Le Nu au XX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Paul, Fondation Maeght, 2000.

PRESTON, Stuart, *Vuillard*, Ars Mundi, 1992.

REYMOND, Nathalie, *Soulages. La lumière et l'espace*, Paris, Adam Biro, 1999.

ROBERTS-JONES, Philippe et Françoise, *Bruegel*, Paris, Flammarion, 1997.

ROSENBERG, Pierre, *Chardin*, Paris, Flammarion, 1999.

SALA, Charles, *C.D. Friedrich et la peinture romantique*, Paris, Terrail, 1993.

SCHNEIDER, Pierre, *Henri Matisse*, Paris, Flammarion, 1992.

SGARBI, Vittorio, *Carpaccio*, Liana Levi, Milan, 1994.

STAROBINSKI, Jean, *L'Invention de la liberté*, Genève, Skira, 1964.

SYLVESTER, David, *Magritte*, Paris, Flammarion, 1992.

VALLIER, Pierre, *Cathelin*, Paris, La Cote de l'amateur, 1997.

VENTURI, Lionello, *La Peinture de la Renaissance*, Genève, Skira, 1956.

WALTHER, Ingo, *Van Gogh*, Taschen, 1997.

WARNCKE, C.-Peter (et WALTHER, Ingo), *Picasso*, Taschen, 1992.  
 WEITZMANN, Kurt (et alii), *Les Icônes*, Paris, La Martinière, 1998.  
 WHEELLOCK, Arthur (dir.), *Johannes Vermeer*, Paris, Flammarion, 1996.  
 WHITFIELD, Sarah (et ELDERFIELD, John), *Bonnard*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1998.  
 WILDENSTEIN, Daniel, *Monet ou le triomphe de l'impressionnisme*, Taschen, 1998.  
 XXX., *Albrecht Dürer, l'œuvre gravé*, Paris, Musée du Petit Palais, 1996.  
 XXX., *Années 30 en Europe. Le temps menaçant. 1929-1939*, Paris, Flammarion, 1997.  
 XXX., *Hammershoi. Danish Painter of Solitude and Light*, Guggenheim Museum ed., 1998.  
 XXX., *Le Maroc de Matisse*, Paris, Gallimard, 1999.  
 XXX., *Méditerranée. De Courbet à Matisse*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.  
 XXX., *Primitifs italiens*, éd. Noesis, Paris, 2000.  
 XXX., *Robert Delaunay. De l'impressionnisme à l'abstraction. 1906-1914*, Paris, Pompidou, 1999.  
 XXX., *Vieira da Silva*, Genève, Skira, 1988.

## II. Ouvrages spécialisés

ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura (De la Peinture)*, Paris, Macula Dédale, 1992.  
 ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.  
 BANU, Georges, *Le Rideau, ou la fêlure du monde*, Paris, Adam Biro, 1997.  
 BANU, Georges, *L'Homme de dos*, Paris, Adam Biro, 2000.  
 BERTHO, Sophie, *Proust et ses peintres*, Amsterdam, Rodopi, 2000.  
 BONAFoux, Pascal, *Les Peintres et l'autportrait*, Genève, Skira, 1984.  
 BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, NRF/Gallimard, 1928.  
 BRO, Bernard, *La Beauté sauvera le monde*, Paris, Éditions du Cerf, 1990.  
 BRUSATIN, Mario, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1996.

CLAUDEL, Paul, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1935.  
 CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.  
 CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal, *Par la fenestre. Études de littérature et de civilisation médiévales*, Presses Universitaires de Provence, Senefiance 49, 2002.  
 DANTO, Arthur, *La Transfiguration du banal. Une Philosophie de l'art*, Paris, Le Seuil, 1989.  
 DANTO, Arthur, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Le Seuil, 1993.  
 DEL LUNGO, Andrea, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Le Seuil, 2014.  
 DETHURENS, Pascal, *Peinture et littérature au XX<sup>e</sup> siècle* (préface de Michel Butor), Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.  
 DETHURENS, Pascal, *Écrire la peinture. De Diderot à Quignard*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009.  
 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.  
 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.  
 DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.  
 GALARD, Jean (et alii), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, Paris, Gallimard, 2000.  
 GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Le Seuil, 1997.  
 GEORGEL, Pierre, *Le Peintre dans la peinture*, Paris, Adam Biro, 1987.  
 GOMBRICH, E.H., *Histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1950.  
 HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1994.  
 LACAN, Jacques, *Séminaire. Livre X. L'Angoisse*, Paris, Le Seuil, 1963.  
 MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.  
 MATISSE, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1992.  
 MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.  
 PANOFKY, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.  
 PANOFKY, Erwin (avec KLIBANSKY, Raymond et SAXL, Fritz), *Saturne et la mélancolie*, Paris, NRF Gallimard, 1989.

PONTALIS, J.-B., *Fenêtres*, Paris, Gallimard, 2000.  
 POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1961.  
 RECHT, Roland, *La Lettre de Humboldt*, Paris, Bourgois, 1989.  
 ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962.  
 SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.  
 SERRES, Michel, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, Hermann, 1975.  
 STANESCO, Michel, « Une architecture féerique: le château aux cent/mille  
 fenêtres », in *Travaux de littérature*, XII, 2001.  
 STAROBINSKI, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1969.  
 STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989.  
 TODOROV, Tzvetan, *Éloge du quotidien*, Paris, Adam Biro, 1993.  
 TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu*, Paris, Adam Biro, 2000.  
 VALERY, Paul, *Le Retour de Hollande*, Paris, Gallimard, 1937.  
 WAJCMAN, Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier,  
 2004.  
 WUHRMANN, Sylvie, *Fenêtres de la Renaissance à nos jours*, Lausanne, Fondation  
 de l'Hermitage, 2013.

DU MÊME AUTEUR

### Essais

*Claudiel et l'avènement de la modernité*, Les Belles Lettres, 1996.  
*Écriture et culture. Écrivains et philosophes face à l'Europe (1918-1950)*, Slatkine, 1997.  
*Musique et littérature au XX<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires de Strasbourg, 1998.  
*Le Théâtre et l'infini. Métamorphoses du sacré dans la dramaturgie européenne de 1890 à  
 1940*, Eurédit, 1999.  
*De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de  
 l'esprit (1918-1939)*, Droz, 2002.  
*Thomas Mann et le crépuscule du Sens*, Librairie Georg, 2003.  
*Pessoa, l'œuvre absolue*, Infolio, 2006.  
*Peinture et littérature au XX<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires de Strasbourg, 2007.  
*L'Europe de A à Z. Petite encyclopédie des idées reçues sur l'Europe*, Infolio, 2008.  
*Écrire la peinture. De Diderot à Quignard*, Citadelles & Mazenod, 2009 et 2015.  
*Éloge du livre. Les représentations du lecteur et de l'écrivain dans l'art européen*, Hazan,  
 à paraître.  
*L'Homme émerveillé*, L'Atelier contemporain, à paraître.

### Fictions

*La vie éternelle*, Infolio, 2013.  
*Vita nova*, Infolio, 2016.  
*Mirage*, Infolio, à paraître.