

ISABELLE DAUNAIS

Université Laval

La description cartographe (Hugo, Proust)

Décrivant le Rhin dont il parcourt les rives depuis deux mois, toujours soucieux des meilleurs points de vue, des promontoires les plus élevés, des compréhensions les plus larges, Victor Hugo en vient un jour à imaginer le fleuve vu du ciel :

Examinez, l'hiver, un arbre dépouillé de ses feuilles, et couchez-le en esprit à plat sur le sol, vous aurez l'aspect d'un fleuve vu par un géant à vol d'oiseau. Le tronc de l'arbre, ce sera le fleuve; les grosses branches ce seront les rivières; les rameaux et les ramuscules, ce seront les torrents, les ruisseaux et les sources; l'élargissement de la racine, ce sera l'embouchure. Tous les fleuves, vus sur une carte géographique, sont des arbres qui portent des villes tantôt à l'extrémité des rameaux comme des fruits, tantôt dans l'entre-deux des branches comme des nids [...]¹.

La rencontre paraît étrange entre l'élévation et l'enracinement, entre l'abstraction de la carte et la vitalité, l'organicité suggérées par la métaphore de l'arbre: « Si l'on redresse par la pensée debout sur le sol l'immense silhouette géométrale du fleuve, le Rhin apparaît portant toutes ses rivières à bras tendu et prend la figure d'un chêne² ». Mais pour Hugo ce point de vue depuis les cieus, quelque peu abstrait, quelque peu fantastique, et qu'on retrouvera dans *Les Misérables* (« ceux qui veulent se figurer nettement la bataille de Waterloo n'ont qu'à coucher sur

le sol par la pensée un A majuscule³»), est aussi le point de vue le plus réel, le plus concrètement nôtre. Il ne s'agit pas seulement ici de la position privilégiée, omnisciente, du créateur ou du visionnaire. La vue « supérieure » est par définition la vue *humaine*, celle qui s'impose à notre regard terrestre. On sait qu'elle sera, chez les romanciers de la seconde moitié du XIX^e siècle, une préoccupation esthétique importante, liée souvent à l'architecture même des œuvres, comme aussi à l'art de la description. Zola défendant les cinq panoramas de Paris dans *Une page d'amour* fait se rejoindre les plans: « dans ce qu'on nomme notre fureur de description, nous ne cédon presque jamais au seul besoin de décrire; cela se complique toujours en nous d'intentions symphoniques et humaines. La création entière nous appartient, nous la faisons entrer dans nos œuvres, nous rêvons l'arche immense⁴ ». Mais pour les *mondes* que révèle le regard depuis les étoiles, c'est Proust qui apparaît le relais le plus précis, le plus entier du géomètre Hugo. Les deux écrivains observent les êtres et les choses depuis une même distance, qui n'est pas seulement la distance idéale de deux métaphysiques proches, mais la distance concrète et particulière de la description, de ce qu'elle donne à voir et à saisir, de l'outil même qu'elle propose. Entre le calcul que fait le narrateur de *La Prisonnière* en entendant le moteur d'un avion et l'arbre-fleuve de Hugo, se joue le même passage à l'abstraction:

le sifflet d'un train passant à deux kilomètres était-il pourvu de cette beauté qui maintenant, pour quelque temps encore, nous émeut dans le bourdonnement d'un aéroplane à deux mille mètres, à l'idée que les distances parcourues dans ce voyage vertical sont les mêmes que sur le sol, que dans cette autre direction où les mesures nous paraissent autres parce que l'abord nous en semblait inaccessible, un aéroplane à deux mille mètres n'est pas plus loin qu'un train à deux kilomètres, est plus près même, le trajet identique s'effectuant dans un milieu plus pur, sans séparation entre le voyageur et son point de départ [...]⁵.

Dès la fin des années 1840, Hugo amorce la réflexion sur le cosmos qu'il développera dans *Philosophie*: « Notre tête plonge dans l'espace, notre esprit plonge dans l'inconnu. Nous sommes situés, au physique comme au moral, sur la frontière extrême de la création terrestre, avec l'immensité devant nos yeux, avec l'éternité devant notre âme ». À ce sentiment de distance et de domination Hugo donne une explication géologique: « Cela tient à ce que le support de la création terrestre est un globe, nécessairement limité du côté de l'infiniment grand par sa forme sphérique, illimité du côté de l'infiniment petit par la divisibilité infinie⁶ ». Ainsi s'explique l'absence de créatures gigantesques sur terre — elles ne pourraient tenir sans tout écraser — et la situation de l'être humain au plus loin de l'infiniment petit terrestre: sa dimension est morphologiquement, si l'on fait exception de quelques rares mammifères, la plus grande possible.

À l'origine du point de vue surplombant se trouve donc une question d'échelle. Nous voyons les distances parce que nous sommes à *distance*, parce que notre situation est frontalière, entre la Terre et le cosmos. Tant de recul et de séparation semblerait offrir la possibilité d'un savoir total, semblable à celui que s'octroie le narrateur des *Misérables* dans la description de la bataille de Waterloo⁷. Mais un tel regard, au bord de l'immensité, contraint plus sûrement au vertige qu'à toute consolidation du monde: en rejetant l'observateur du côté de l'immensité, le point de vue surplombant le prive de toute assise, de toute localisation. La difficulté tient en ce que le regard est à la fois romantique, qui contemple la grandeur de la nature et de la création, et scientifique, qui mesure la dimension physique du cosmos. Le XIX^e siècle, de Lautréamont à Auguste Blanqui, se trouvera souvent à la croisée de ces deux regards où l'observateur-promeneur, qu'on pouvait accompagner sur ses promontoires et suivre dans ses marches, se double d'un œil abstrait, désincarné ou du moins insituable, ubiqué et scientifique, panoptique. Ainsi l'océan

de Maldoror ne peut s'« embrasser d'un coup d'œil. Pour [le] contempler, il faut que la vue tourne son télescope, par un mouvement continu, vers les quatre points de l'horizon, de même qu'un mathématicien, afin de résoudre une équation algébrique, est obligé d'examiner séparément les divers cas possibles⁸ ». Chez Blanqui, lequel calcule, en une « hypothèse astronomique », qu'étant donné, d'une part, le nombre fini de corps simples et, d'autre part, la nature infinie de l'univers, il faut que se trouvent parmi les étoiles des « terres-sosies » habitées par des êtres qui nous répètent⁹, la conception même de l'univers perd toute idée de centre, et l'homme tout habitat précis. L'immortalité et l'existence ne sont plus assurées par quelque divinité, par quelque privilège de l'espèce, mais par une probabilité mathématique, une infinie répétition du monde. La « géométrie [...] à perte de vue¹⁰ » de Hugo ne va pas jusqu'à concevoir ce principe de répétition, mais elle participe d'un même décentrement, d'une même diffusion de soi dans l'espace. Il s'agit d'un point de vue problématique, dé-situé, si l'on peut dire, et qui s'apparente en cela à la rupture de perspective qu'expérimente le XIX^e siècle dans ses investigations optiques, et notamment dans la peinture. Jonathan Crary a souligné combien cette rupture abolissait l'idée de toute médiation, de toute relation, du moins dans la conception classique qui avait cours jusqu'alors et départageait les deux côtés du regard entre un monde objectif, extérieur, « réel » et un point de vue subjectif, personnel, unitaire¹¹.

Mais il se pourrait bien également que, chez Hugo, le point de vue depuis l'« univers » soit aussi une médiation, le détour nécessaire non seulement pour lier entre eux les êtres et les choses, comme s'il s'agissait de trouver là quelque « figure dans le tapis », mais aussi pour leur donner force d'existence, pour les rendre égaux en nature. On atteint ici une manière de réversibilité : « Où finit le télescope, le microscope commence. Lequel des deux a la vue la plus grande ? Choisissez. Une moisissure est une

pléiade de fleurs; une nébuleuse est une fourmilière d'étoiles¹² ». Autrement dit, le point de vue depuis la distance de l'univers, depuis l'immensité, permet d'établir deux mondes: l'espace informe, insaisissable de l'observateur, sorte de conscience mobile et détachée du temps, et celui des choses devenues en elles-mêmes des mondes, univers ou monades.

On sait l'importance de cette médiation dans l'œuvre de Proust, qui porte un regard «égalisateur» sur les mondes d'ici-bas que nous ignorons. La réflexion est bien connue, énoncée à la fin du *Temps retrouvé*: «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 monde¹³ ». Chez Proust comme chez Hugo, la distance télescopique n'indique pas seulement un lieu d'où regarder, la frange où nous nous situons, mais l'outil, la lunette pour voir ce que nous croyons infiniment petit mais que nous rétablissons dans sa vraie mesure d'immensité. «Le seul véritable voyage, propose le narrateur proustien, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles¹⁴ ».

Ainsi serait couverte l'incommensurable distance qui nous sépare du monde des choses, et établi avec elles un contact que l'on pourrait croire autrement impossible. Hugo pour cette représentation rêve à la géométrie («Bingen, Niederlahnstein, Coblenz, sont dans des angles droits¹⁵ »), aux mathématiques (qui, anticipation aux célébrations de Maldoror, «ne sont pas une moindre

immensité que la mer¹⁶»), à des schémas et des dessins. Proust voit les êtres et les choses à travers d'autres écrans, pense à des œuvres d'art, particulièrement à des tableaux. La métaphore court encore, dans une note sur Monet :

L'amateur de peinture, qui fera un voyage pour voir un Monet représentant un champ de coquelicots, ne fera peut-être pas une promenade pour aller voir un champ de coquelicots, mais cependant, comme ces astrologues qui avaient une lunette dans laquelle ils voyaient toutes les choses de la vie, mais qu'il fallait aller trouver dans une solitude car ils ne se mêlaient pas à la vie, ils ont dans des chambres des espèces de miroirs non moins magiques appelés tableaux, et dans lesquels, si l'on sait, en s'éloignant un peu, bien les regarder, d'importantes parties de la réalité sont dévoilées¹⁷.

L'équivalence entre la lunette et le tableau pourrait sembler curieuse, pour ainsi dire erronée. Les images que révèlent les deux « instruments » ne sauraient, en effet, être de même nature, de même structure. Surtout, elles ne relèvent pas de la même réalité : la lunette ne quitte pas le monde réel, le tableau en propose une autre version. Mais la peinture que privilégie Proust n'est peut-être pas si éloignée du regard de la lunette, et la convocation de cette dernière n'est pas un hasard. Car parmi les peintres que Proust admire, Vermeer particulièrement, se trouvent ce qu'on pourrait appeler avec Svetlana Alpers des peintres cartographes. Dans ses travaux sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle, qu'elle qualifie de descriptive, l'historienne de l'art a montré les liens étroits qui unissaient les tableaux des maîtres flamands à l'art des cartographes¹⁸. Outre le motif fréquent, surtout chez Vermeer, de la carte (suspendue au mur, elle-même tableau), ce sont, pour les paysages, certaines parentés de point de vue et de distance qui fondent la comparaison : l'absence d'une place déterminée pour l'observateur (« pour ainsi dire la projection n'est vue de nulle part¹⁹ »), le panorama plus tabulaire que

perspectiviste, le peu d'écart entre les profondeurs de champ. La *Vue de Delft* constitue pour Svetlana Alpers l'exemple par excellence de cet art métissé, le tableau intégrant à la silhouette de la ville le dessin quadrillé des cités gravées, dans une fusion des deux manières, paysage et plan, et des deux distances, topographie et cartographie. Surtout, la carte est éminemment un regard des frontières, celles, bien sûr, qu'elle trace, mais celles aussi de la distance qui la sous-tend : la carte suppose de trouver, dans le recul, le point — ou à tout le moins le bref espace — où l'intelligibilité commence et ne cesse pas encore : une vue plus proche ferait se perdre une partie de l'étendue, la compréhension du tout ; une vue plus éloignée ferait disparaître trop de détails et la nécessité, le sens même du tracé. Roger Shattuck préférerait parler de stéréoscope plutôt que de télescope à propos des visions intermédiaires de Proust²⁰, qui donnent du même objet deux (ou plusieurs) points de vue, mais il s'agit aussi de relier des mondes différents, de trouver le point où communiquent des espaces différents et (apparemment) éloignés.

Ainsi cette équivalence des outils — l'art tout autant que le télescope — n'est pas étrangère à *la vue de l'esprit* qui permettait à Hugo de dessiner un fleuve en arbre, avec branches et fruits, ou de voir la ville de Namur, à distance, « comme un gigantesque jeu de quilles diapré de quelques bilboquets²¹ ». Pour le voyageur du Rhin, qui considère le monde physique depuis cette limite où se situe, de par son échelle, l'être humain, tout repose aussi sur un point de vue cartographe, c'est-à-dire sur le point de vue le plus réversible à trouver, entre réalité et abstraction, concept et représentation. De même la réversibilité joue chez Proust, entre les lieux et les noms, topographie et toponymie mêlées, dans un dosage qui donne autant à voir qu'à situer, à rendre concret qu'à abstraire : « C'était, ce Guermantes, comme le cadre d'un roman, un paysage imaginaire que j'avais peine à me représenter et d'autant plus le désir de découvrir, enclavé au milieu de terres et de

routes réelles qui tout à coup s'imprégneraient de particularités héraldiques, à deux lieues d'une gare²² ». La difficulté est de trouver une image à la fois suffisamment « objective » pour rattacher le paysage à la réalité et suffisamment détachée de cette même réalité pour trouver place dans l'esprit du rêveur, ainsi pour Venise et Florence dont le narrateur « allai[t] avoir, par la plus émouvante des géométries, à inscrire les dômes et les tours dans le plan de [s]a propre vie²³ ». Entre les deux écrivains se dessinerait donc une même géographie (une même cosmogonie, pourrait-on dire) du regard, qui ne se conçoit pas sans une projection de l'espace entrevu, sans son « report » sur un écran qui le reconfigure. Sans doute, pour Hugo, la valeur médiane du point de vue, entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, entre microscope et télescope, horizontalité et verticalité, début et fin (« rien ne ressemble à une ruine comme une ébauche²⁴ ») participe-t-elle du lieu « embrassant » qu'occupe l'humanité dans l'ensemble de la création. De même s'agit-il pour Proust, ainsi que le formulait Georges Poulet, de « relier l'endroit où l'on est, le moment où l'on vit, à tous les autres endroits éparpillés en quelque sorte tout le long de l'étendue²⁵ ».

Mais derrière ces tentatives de situer — ou de disperser — l'homme et le « je » dans l'ensemble de l'univers, dans « le fil des heures, l'ordre des années et des mondes²⁶ », se profile une réflexion d'ordre esthétique qui intéresse les arts au moment même où ceux-ci, pour mesurer un monde au centre éclaté, se confrontent à leurs propres limites. À la frontière des étendues, de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, se joue aussi une frontière de la représentation. La question se pose particulièrement pour la description. Par comparaison aux autres arts, la peinture surtout, l'écriture est toujours confrontée à la « pauvreté » de ses moyens, ainsi que le rappelle Jean-Claude Morisot :

au voisinage des arts du dessin, l'écriture expose son défaut, surtout dans l'ordre du portrait. Là où le peintre semble saisir les visages dans leur élément, cette harmonie, ce lisse de chair et de toile, le texte fragmente misérablement. L'infiniment petit de l'expression lui échappe, s'il est vrai que nous ne percevons pas les visages « en arpenteurs », disait Proust, mais « en peintres »²⁷.

Il en va de même pour l'infiniment grand (Blanqui déplorait les faiblesses du langage dès lors qu'on atteint à l'astronomique : comment mesurer l'immensité par des mots ?). Pour représenter le monde, l'écriture doit toujours segmenter. La description pourrait trouver là de quoi se démarquer, si un autre art, à partir de cette époque, ne la dépassait pour atteindre l'infinie division, l'infinie précision. Edgar Allan Poe signale, en 1840, cette « supériorité » de la photographie sur la peinture (et, faudrait-il ajouter, sur la description) : « For, in truth, the Daguerrotyped plate is infinitely (we use the term advisedly) is *infinitely* more accurate in its representation than any painting by human hands²⁸ ». Là où la continuité de la peinture rend impossible toute découpe de l'objet et le donne dans sa plénitude, là où la photographie a pour elle de pouvoir le découper infiniment et de le rendre presque inépuisable²⁹, la description « fragmente misérablement », comme si aucune grâce ne lui était accordée, aucun pouvoir particulier conféré. Le soupçon séculaire à l'endroit de la description s'aggraverait encore avec l'invention de la photographie, mais peut-être pas tout à fait comme Breton le croyait, car la photographie, qui détaille *infiniment* plus que la description, a précisément comme avantage, ou comme inconvénient, de ne proposer aucune économie.

Aussi est-ce peut-être du côté de cette dernière que, paradoxalement, il faudrait situer la description. Devant l'objet à représenter, infini, multiple, la description est

toujours partielle, malgré toutes ses tentatives d'épuisement — d'un lieu comme d'une personne. Selon Valéry, la photographie était l'occasion pour la littérature d'abandonner ses emplois ancillaires. Mais une telle libération ne vaudrait que si la description donnait à voir comme la photographie, coïncidence que Valéry reconnaissait ne pas exister (« Ouvrez un passeport, et la question est aussitôt tranchée, le signalement que l'on y griffonne ne supporte pas de comparaison avec l'épreuve que l'on fixe à côté de lui³⁰ »). L'impossibilité pour la description d'atteindre à l'infini de la division, comme d'atteindre à l'infini de la continuité, fonde non seulement sa spécificité, elle est aussi ce qui la rend, parmi les arts de la représentation, le plus apte à exprimer ce point de vue frontalier de l'univers, entre ensemble et détail, éloignement et proximité, idée et matière, qu'est le point de vue cartographe. Par sa « faiblesse » intrinsèque, qui l'empêche de tout donner à voir, par ses découpes toujours grossières, même au plus délicat de ses efforts, la description non seulement est mitoyenne, elle-même frontalière, mais elle donne à voir du monde des images que ni les autres arts ni nos yeux de peintre, nos yeux « continus », ne nous permettent de saisir. Aussi, s'il fallait la comparer à un autre mode de représentation, ce serait avec la carte que la coïncidence, ou l'analogie, se ferait peut-être la plus grande. Cartographe, la description l'est par sa double limitation, qui l'empêche d'atteindre l'infiniment petit et l'infiniment grand, qui la situe, ou la force à se situer, dans cet entre-deux de l'intelligibilité, ni en-deça ni au-delà de la lisibilité. Poéticiens et commentateurs, de Boileau à Pierre Larousse, sont unanimes à réclamer de la description qu'elle soit mesurée. On peut voir dans cette exigence la marque du soupçon qui pèse sur la description, toujours perçue comme menaçant d'interrompre la narration, d'exposer indûment ses propres splendeurs ou d'abîmer le texte dans l'informe de la longueur, l'arbitraire de détails sans lendemain. Mais il se pourrait également

qu'une telle demande, pour la mesure et contre l'excès, voie dans la description ce qu'elle a aussi de singulier, une qualité qu'elle ne partage avec aucune autre forme de représentation. Cette qualité n'est pas la mesure en elle-même, mais ce qu'en fait la description et qui consiste à montrer les lieux, les êtres et les objets en *rupture* de continuité, en rupture d'infinité et à les rendre ainsi disponibles à d'autres associations ou d'autres géographies. En cela aussi la description rejoint la carte, qui reformule l'espace en l'extrayant des contingences du réel (on sait, par exemple, tout ce que la carte aura de poétique chez Gracq), en établissant entre les points des liens qui ne se perçoivent qu'à cette échelle-là³¹.

En imaginant un point de vue des « frontières », Victor Hugo se trouvait à penser un point, un lieu, où le regard *échappe* au double infini de la continuité et de la division que rien n'arrête, sinon la disparition. Il se trouvait ainsi à anticiper la réponse à la question que *La Recherche* posera dans la foulée d'un XIX^e siècle en rupture de rhétorique : que peut la description, que nous permet-elle de voir ? Longtemps la description a redistribué le réel en des « lieux communs », dessinant des cartes imaginaires et codifiées. Pour représenter et explorer les lieux réels, la description continue de découper et de déplacer ses objets. Elle le fait certes parce que sa matière est le langage et donc souvent la métaphore, mais elle le fait aussi, plus « concrètement » pourrions-nous dire, parce que son point de vue n'est jamais fixe. Même lorsqu'elle semble le produit d'une conscience déterminée et incarnée, la description ne maintient pas un foyer situable, précisément parce qu'elle segmente, parce qu'elle échappe au continu. Elle passe plutôt d'objet en objet, de distance en distance — mouvement qui serait en quelque sorte son grand « domaine » —, n'assure aucune origine parfaitement, ponctuellement, localisable³². De ce passage, de ce mouvement surgissent des formes et des liens. À peine quelques lignes séparent ces deux notations, dans la description par

Hugo de la bataille de Waterloo : «Hougomont, vu sur la carte, en plan géométral, bâtiments et enclos compris, présente une espèce de rectangle irrégulier dont un angle aurait été entaillé » ; « Les bâtiments de la ferme bordent la cour au sud. Un morceau de la porte nord, brisée par les français, pend accroché au mur. Ce sont quatre planches clouées sur deux traverses, et où l'on distingue les balafres de l'attaque³³ ». Les plans et les images se confondent, mais viennent aussi à communiquer.

Il n'est peut-être pas étonnant que la description ait connu au XIX^e siècle tant d'ampleur, alors que précisément l'œil était de plus en plus ressenti (et étudié) comme mobile et variable³⁴. Malgré ses défauts et ses dangers, la description donnait du monde une mesure qui pouvait s'accorder à cette mobilité et à cette variabilité du regard, et les traduire. Armés de leurs analogies, admiratifs de ces « miroirs magiques » qui montrent tant d'images inconnues de ces espaces que nous ne parvenons pas à saisir autrement, c'est bien par l'écriture, par la description, par la littérature que Hugo et Proust regardent le monde, qu'ils *trouvent* cette frontière où nous nous situons, dans la distance. C'est par elles que le Rhin devient un arbre, par elles que le côté de Guermantes tisse sa géographie, entre rêve et réalité.

C'est par elles aussi que s'inventent des mondes. S'adressant à Albertine, le narrateur proustien convoque, autour d'une même unité de l'œuvre, Stendhal et Vermeer :

vous verriez dans Stendhal un certain sentiment de l'altitude se liant à la vie spirituelle : le lieu élevé où Julien Sorel est prisonnier, la tour au haut de laquelle est enfermé Fabrice, le clocher où l'abbé Blanès s'occupe d'astrologie et d'où Fabrice jette un si beau coup d'œil. Vous m'avez dit que vous aviez vu certains tableaux de Ver Meer, vous vous rendez bien compte que ce sont les fragments d'un même monde, que c'est toujours, quelque génie avec lequel elle soit recréée, la même table, le

même tapis, la même femme, la même nouvelle et unique beauté [...].³⁵

Il n'y a certes aucun lien objectif entre la tour de Fabrice et les intérieurs de Vermeer, mais leur rencontre, dans la pensée du narrateur, suggère assez ce propos de l'art qui est de reconfigurer les repères matériels du monde, d'en dévoiler d'autres formes et d'autres dessins. Et la description ne joue pas un moindre rôle dans ces vues nouvelles. Le narrateur poursuit son explication avec un troisième exemple, celui de Dostoïevski, qui a créé non seulement des êtres d'une beauté tout à fait unique mais aussi des demeures et des maisons à la « beauté nouvelle et terrible³⁶ » (maison de l'assassinat dans *Crime et Châtiment*, maison de l'assassinat dans *L'Idiot*) — celles-là mêmes dont Breton voulait, comme le rappelle ici Jean-Claude Morisot, « passer » la description. Lorsqu'il recompose l'espace qu'il a habité, le narrateur proustien recourt à l'outil qui lui permet de transformer cet espace en monde. Cet outil est pour lui l'œuvre, l'œuvre dans les images qu'elle fait naître et qui atteignent à leur propre formulation, à leur propre constance : « si je t'ai dit que c'est de roman à roman la même scène [chez Dostoïevski], c'est au sein d'un même roman que les mêmes scènes, les mêmes personnages se reproduisent si le roman est très long³⁷ ». Pour rejoindre le plus petit, qui est aussi le plus grand — un monde : une maison, un visage de femme, « un certain sentiment de l'altitude » — il faut passer par ces distances qui se confondent et se renversent, par ces ampleurs qui circonscrivent.

Notes

1. *Le Rhin*, dans *Œuvres complètes*, vol. 13, « Voyages », Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, p. 235.
2. *Ibid.*
3. *Les Misérables*, dans *Œuvres complètes*, vol. 2, « Romans II », *op. cit.*, 1985, p. 249.

4. Émile Zola, « Du roman », dans *Le roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 235. Voir l'étude d'Olivier Lumbroso sur la place des panoramas dans l'œuvre de Zola, « Passage des Panoramas », *Littérature*, n° 116 (décembre 1999), p. 17-46.
5. *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 391.
6. *Choses vues*, fragments sans date 1845-1847, dans *Œuvres complètes*, vol. 12, « Histoire », *op. cit.*, 1987, p. 996, 997.
7. « Retournons en arrière, c'est un des droits du narrateur, et replaçons-nous en l'année 1815 [...] », *Les Misérables*, p. 247.
8. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, I-9, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, p. 112-113.
9. *L'éternité par les astres. Hypothèse astronomique*, dans *Instructions pour une prise d'armes. L'éternité par les astres et autres textes*, Société encyclopédique française, Éditions de la Tête de Feuilles, coll. « Futur antérieur », 1972, p. 151 sq.
10. *Philosophie*, dans *Œuvres complètes*, vol. 11, « Critique », *op. cit.*, 1985, p. 492.
11. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge and London, The MIT Press, « OCTOBER Books », 1999, p. 83.
12. *Les Misérables*, p. 702.
13. *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 346.
14. *La Prisonnière*, p. 246.
15. *Le Rhin*, p. 235.
16. *Philosophie*, p. 492.
17. « Le peintre. Ombres — Monet », dans *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 371. Note de date incertaine.
18. *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, traduit de l'anglais par Jacques Chavy, Paris, Gallimard, 1990 [1983], chapitre « L'appel de la cartographie dans l'art hollandais », p. 209-290.
19. *Ibid.*, p. 240.
20. Roger Shattuck, *Proust's Binoculars*, New York, Random House, 1963. Sur Proust et les instruments d'optique, voir aussi Mieke Bal, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust*, Montréal, XYZ éditeur et Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997.
21. *Le Rhin*, p. 50.
22. *Le Côté de Guermantes*, p. 8.
23. *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 385.
24. *Le Rhin*, p. 73.

25. *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p. 19.
26. *Du côté de chez Swann*, p. 5.
27. « Roman-théâtre, roman-musée », dans *Balzac. Une poétique du roman*, Stéphane Vachon (dir.), Montréal, XYZ éditeur et Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 137.
28. « The Daguerreotype », *Alexander's Weekly Messenger*, 15 janvier 1840, dans *Classic Essays on Photography*, Alan Trachtenberg (dir.), New Haven, Leete's Island Books, 1980, p. 38. Souligné par l'auteur.
29. Poe suggère qu'un microscope permet de repousser encore l'infini de la photographie : « If we examine a work of ordinary art, by means of a powerful microscope, all traces of resemblance to nature will disappear — but the closest scrutiny of the photogenic drawing discloses only a more absolute truth, a more perfect identity of aspect with the thing represented ». *Ibid.*
30. Paul Valéry, « Discours », *Bulletin de la Société française de Photographie*, n° 3 (mars 1939), p. 71-78, dans Philippe Hamon, *La Description littéraire*, Paris, Macula, 1991, p. 172.
31. On sait que pour Gilles Deleuze et Félix Guattari le visage se lit comme une carte précisément parce qu'il constitue une partie détachée du corps : « La tête est comprise dans le corps, mais pas le visage. Le visage est une surface : traits, lignes, rides du visage, visage long, carré, triangulaire, le visage est une carte [...]. Le visage ne se produit que lorsque la tête cesse de faire partie du corps ». *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 208.
32. Voir, notamment, la très belle analyse que fait Henri Mitterrand de la focalisation dans le premier chapitre de *L'Éducation sentimentale* : « Flaubert : les jeux du regard », *L'illusion réaliste*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1994, p. 49-67.
33. *Les Misérables*, p. 243.
34. Voir les travaux de Jonathan Crary cités plus haut et, dans l'ordre du portrait, ceux de Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions. XVII^e-début XIX^e siècle*, Paris, Rivages, 1988, p. 270 sq. Plus largement, cette question se trouve posée par les travaux sur l'optique au XIX^e siècle, de Goethe (*Traité des couleurs*, 1810) à Eugène Chevreul (*De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839).
35. *La Prisonnière*, p. 363.
36. *Ibid.*, p. 364.
37. *Ibid.*