

**ECOLE NATIONALE
SUPERIEURE DE**

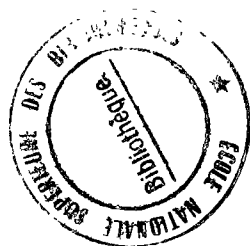
BIBLIOTHECAIRES

**UNIVERSITE DES SCIENCES
SOCIALES GRENOBLE II**

**INSTITUT D'ETUDES
POLITIQUES**

**DESS DIRECTION DE
PROJETS CULTURELS**

MEMOIRE



FENETRES

LAURE TEULADE

**Sous la direction de : Jean-Pierre BERNARD
Université des Sciences sociales, Grenoble II**

1990

1990

M

33

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p.7
I - Le vide et le plein	p.12
A - <u>L'HARMONIE</u>	p.14
1 - La brèche et la fenêtre	p.14
a - La croisée	p.14
b - L'équilibre et la rupture	p.15
c - Le modèle et la variation	p.16
2 - Point de vue sur le monde	p.20
a - La grille : fragmentation et unité.	p.20
b - Le cadre : cadrage et encadrement.	p.21
c - Des fenêtres pour la façade.	p.25
d - Profondeur et mise à plat.	p.28
B - <u>L'ATMOSPHERE</u>	p.32
1 - La lumière : le volume et l'ambiance	p.32
a - La façade : mobilité du volume	p.33
b - L'ambiance : la fenêtre et ses accessoires	p.34
2- La maison à la fenêtre	p.36
a - Le geste : ouverture et fermeture	p.36
b - Fenêtres habitées, fenêtres dépeuplées	p.36
c - Fenêtres obscures, fenêtres éclairées	p.37
d - La constellation : présence et inaccessibilité	p.41
C- <u>LA TRANSPARENCE</u>	p.43
1 - La proximité et la distance	p.44
2 - La vitrine : "féerie et frustration"	p.46
a - Le verre : éclat et fragilité.	p.46
c - L'état : splendeur et dissonance	p.48
b - Ali Baba et Tantale	p.49

II - L'intérieur et l'extérieur p.54

A- L'ATTENTE p.56

1- L'ailleurs p.56

a - L'effusion et la lucidité p.56

b - L'Horizontalité et la verticalité p.58

c - L'affrontement et le guet p.59

2- La protection et la surveillance. p.60

B - L'AMOUR p.63

1- L'inaccessible : idéalisme et perversion p.63

a - L'attente amoureuse : "douceur d'être et de n'être pas" p.63

b - Le voyeurisme p.65

2 - La jalousie p.66

a - Beaumarchais : la jalousie ou la précaution inutile p.67

b - Robbe-Grillet : la jalousie ou la fragmentation p.69

3 - La femme et la fenêtre, la femme à la
fenêtre p.73

a - La femme surréaliste : la médiatrice p.74

b - La femme médiévale : l'idéal p.76

C - LA SOCIETE p.77

1 - L'utopie de la transparence p.77

2 - Le contrôle social p.81

a - Le Panopticon ou le contrôle étatisé p.81

b - La fenêtre ou le contrôle populaire p.82

3 - La transgression	p.85
a - Le viol	p.85
b - La défenestration	p.85
c - L'évasion	p.87
III - La clarté et l'obscurité	p.91
A - <u>LE LIVRE</u>	p.95
1 - L'architecture et la littérature	p.95
a - "Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice"	p.95
b - Ceci aidera cela : le livre et l'édifice s'étaieront l'un l'autre	p.96
2 - La fenêtre et le livre	p.98
a - La forme et la fonction	p.99
b - La mémoire et l'oubli	p.103
c - L'innocence et la culpabilité	p.104
3 - La fenêtre contre le livre	p.106
B - <u>L'IDEAL</u>	p.110
1 - La porte et la fenêtre	p.110
a - La liberté et la claustration	p.110
b - Le passage : L'homme et la divinité	p.112
2 - Le verre	p.117
a - Eternité et fragilité	p.117
b - Concentration et réfraction	p.118
c - L'or, la gemme : matérialité et immatériel	p.119

C - LE MYSTICISME

p.122

1- La lumière et les ténèbres

p.122

a - L'évasion et la chute

p.122

b - L'enfer et le paradis, la vie et la mort.

p.124

c - Le désordre et la justice (le cri et le verbe)

p.125

d - L'unité et l'éclatement

p.128

e - Dieu et Diable

p.129

2- L'église et l'Eglise

p.131

a - La lumière seule

p.132

b - Flamboiement gothique et dépouillement cistercien

p.133

CONCLUSION

p.139

BIBLIOGRAPHIE

p.143

Résumé :

La fenêtre a inspiré des générations d'artistes : architectes, sculpteurs, mais aussi peintre écrivain, poètes. En étudiant les raisons de cette fascination, nous tenterons de montrer quelle est la richesse culturelle, symbolique, philosophique, d'un élément que l'architecture moderne délaisse de plus en plus sous sa forme traditionnelle.

Mots-clés :

Fenêtre - Aspect culturel - Aspect philosophique - Symbolisme - Imagination

Abstract :

The Window has inspired generations of artists : architects, sculptors, but also painters, writers, poets. By studying the reasons of this attraction, we'll try to show up the cultural, symbolic, philosophical interest of an element that the modern architecture tends to give up in its usual form.

Key-words

Window - cultural aspect - philosophical aspect - symbolism - imagination.

Introduction

L'architecture est un art spécifique en ce qu'il est quotidiennement vécu : il est un cadre de vie, et doit répondre à des exigences matérielles aussi bien qu'esthétiques et symboliques. Or, les fenêtres ont toujours été en architecture l'objet de soins particuliers : l'air doit circuler, la lumière pénétrer, mais en outre "il n'y pas de bel édifice sans fenestration bien distribué". Aussi les fenêtres ont-elles vu leurs formes se multiplier, cette diversité se traduisant dans le vocabulaire : fenêtre basculante, fenêtre à l'anglaise, fenêtre à l'australienne, fenêtre en accordéon, fenêtre à la canadienne, fenêtre composée, fenêtre composée à la canadienne, fenêtre coulissante, fenêtre à guillotine, fenêtre à l'italienne, fenêtre limousine, fenêtre pivotante, fenêtre à soufflet - chaque pays, chaque région, a sa spécialité.

La fenêtre dépasse par ailleurs le cadre restreint de l'architecture. Elle est un thème récurrent dans la peinture, où elle intervient à bien d'autres titres que celui d'élément architectural : pour les peintres de la Renaissance italienne, elle est une modalité de la représentation : le monde est peint comme vu à travers une fenêtre ; innombrables sont les toiles d'artistes flamands où une fenêtre est représentée, quand elle ne fait pas l'objet même de l'oeuvre ; au XXe siècle, elle est un motif privilégié pour des peintres aussi différents que Braque, Matisse, Magritte ou Bram Van Velde. Et dans la littérature aussi, la fenêtre abonde : dans le roman, dans le théâtre, elle constitue parfois un ressort scénique ou narratif ; dans la poésie moderne, peu d'auteurs l'ont négligée. Là où la porte a besoin d'être précisée, enrichie (porte étroite ou porte interdite), la fenêtre suffit à constituer un motif : nombreux sont les poèmes auxquels elle donne leur titre, des fenêtres de Charles Baudelaire à La fenêtre de Francis Ponge.

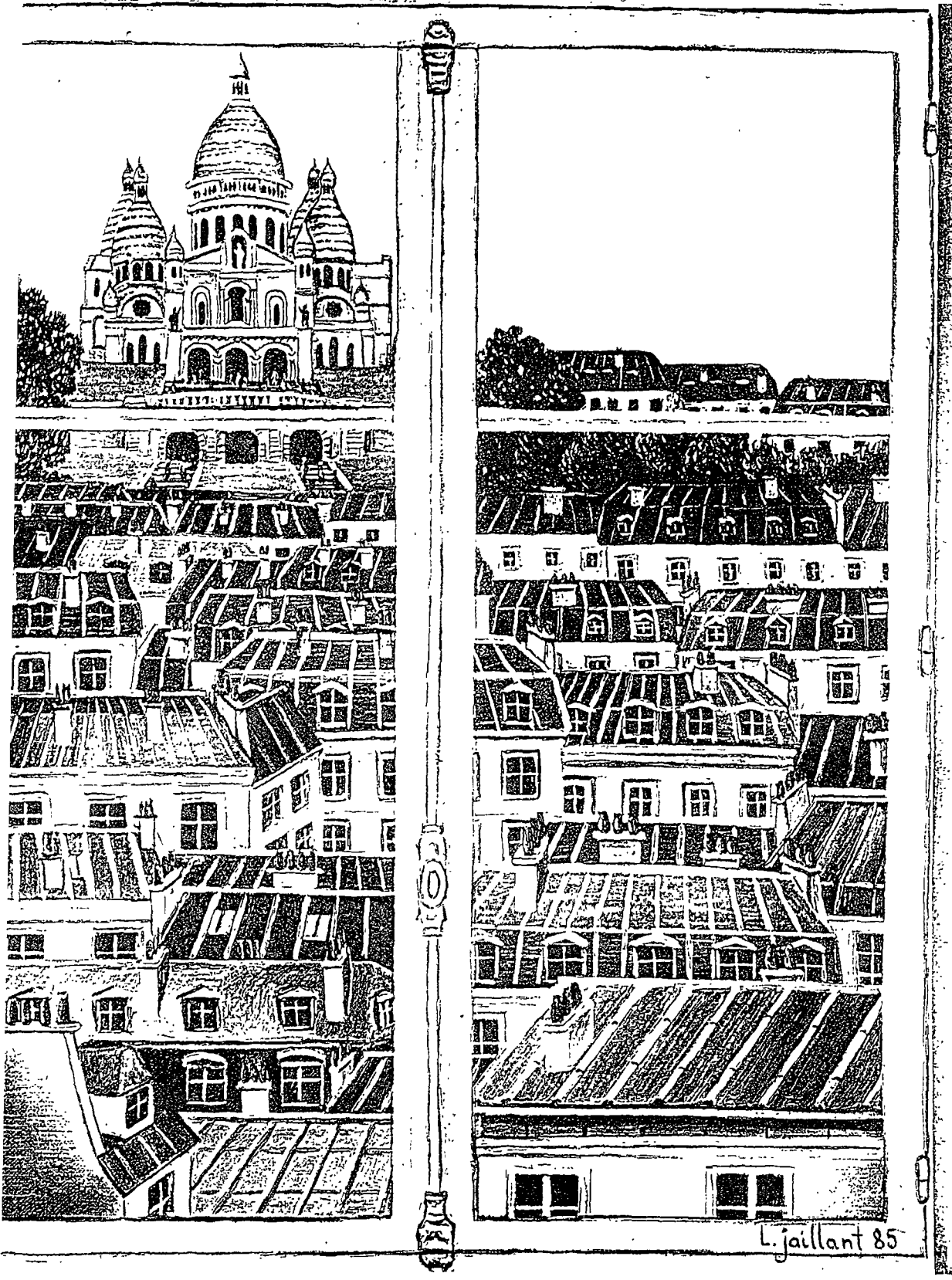
Et cependant, la fenêtre est à proprement parler un trou, un vide. C'est le mur qui constitue la maison, qui en fait ce que depuis l'origine elle doit être : une protection contre le monde. C'est contre le mur qu'on s'appuie, derrière lui que l'intimité se dissimule. La fenêtre à tout prendre n'est qu'un "défaut" du mur, et n'intervient qu'en second lieu, simple ouverture nécessaire à l'air et à la lumière. C'est ce décalage entre la pauvreté matérielle d'un élément et sa richesse artistique, architecturale, poétique ou picturale, qui m'a conduite à m'intéresser aux fenêtres, et à essayer de comprendre en quoi elles avaient pu fasciner tant d'artistes.

Notre objet n'est pas dans ce mémoire d'étudier toutes *les* fenêtres - de faire un catalogue des formes architecturales qu'elles ont revêtues au cours des siècles, ou de leur présence dans les textes - mais bien toute *la* fenêtre, de comprendre par quelle richesse culturelle, symbolique, philosophique, elle a fasciné tant d'artistes. Pour ce faire, nous élargirons notre recherche à des thèmes qui lui sont associés de façon synonymique : la lucarne, la baie vitrée, métonymique : la vitre, le carreau, la croisée, et métaphorique : l'ouverture, la lumière, la transparence. L'architecture ne sera prise en compte que dans la mesure où elle révèle - du trompe l'oeil baroque aux modernes parois vitrées - un aspect symbolique de la fenêtre ou une modalité des relations qu'elle tisse entre intérieur et extérieur. De même, la fenêtre est un thème iconographique trop répandu pour qu'on puisse le traiter dans le cadre de ce mémoire : il ne sera donc fait référence à des tableaux que pour illustrer, révéler ou confirmer, un aspect de la fenêtre qu'on désirera mettre en valeur. En revanche, on étudiera, lorsqu'il y aura lieu, l'étymologie des mots rencontrés, et les relations de synonymie qu'ils entretiennent, qui permettent de mettre à jour certaines analogies récurrentes dans l'imaginaire, de comprendre comment elles se sont formées ou ont évolué. On fera aussi une large place aux proverbes et locutions, qui abondent sur le thème de la maison, et en particulier sur celui des fenêtres ("entrer dans une société par la fenêtre", "jeter son argent par les fenêtres", "mettre le nez à la fenêtre", etc...). Ces expressions nous

renseignent à la fois sur l'importance symbolique des lieux, qui servent à exprimer des réflexions morales, et sur la représentation plus ou moins consciente que se fait la société, et chacun de ses membres, de la fenêtre. Enfin, on s'appuiera, d'une part sur des essais, qui guideront notre démarche, d'autre part sur des textes littéraires, qui, mieux que toute réflexion théorique, nous renseignent sur le rôle et la valeur symbolique d'un objet.

Mais avant toute chose, il était nécessaire de consulter les dictionnaires, qui donnent l'exacte définition du mot fenêtre et permettent de la définir par rapport à cette autre ouverture de la maison qu'est la porte. La fenêtre est une "ouverture faite dans un mur, une paroi, pour laisser pénétrer l'air et la lumière", et, par extension, "le châssis vitré qui ferme cette ouverture". La porte est une "ouverture spécialement aménagée dans un mur, une clôture, pour permettre le passage", par extension "l'encadrement de cette ouverture" (Petit Robert). Ainsi se définissent les deux types d'ouverture de la maison, l'un destiné à permettre d'entrer et de sortir, l'autre à aérer et éclairer. La porte apparaît comme ambivalente, parce qu'elle est passage "dans les deux sens", de l'intérieur vers l'extérieur et de l'extérieur vers l'intérieur. La fenêtre, elle, n'interviendrait que comme élément de l'intérieur, où elle apporterait le double agrément de l'air et de la lumière. Or, il est remarquable que dans la vie quotidienne comme dans l'imaginaire, la fenêtre soit bien davantage considérée comme un point de vue sur le monde. La langue traduit ce fait, qui fait dire d'une personne rêveuse ou curieuse qu'"elle a toujours le nez à la fenêtre"; qui nomme "fenêtre" l'ouverture qui dans une enveloppe, dans une couverture, permettra de lire un titre, une adresse; qui baptise "étranges lucarnes" les écrans de télévision — qui fait dire aux journalistes qu'ils "ouvrent des fenêtres" sur le "paysage" politique ou littéraire. Il y a ainsi contradiction entre la définition linguistique de la fenêtre et la façon dont elle est vécue, ressentie. Aussi bien la fenêtre apparaît-elle comme le lieu des contradictions: contradiction entre sa fonction primitive et

L'usage que l'on en fait, contradiction entre la vue qu'elle offre et le passage qu'elle refuse, entre le rêve qu'elle permet et le contrôle qu'elle constitue. Aussi avons-nous choisi d'articuler notre mémoire autour de trois oppositions fondamentales auxquelles la fenêtre donne lieu : opposition entre le vide et le plein, d'où naît l'harmonie ; entre le dedans et le dehors, dont la confrontation est ce par quoi l'homme se définit, se constitue, psychologiquement et socialement ; entre la lumière et l'obscurité, enfin, qui forment les termes de tous les conflits intellectuels, moraux et spirituels de l'homme.



LYDIE JAILLANT, Française, « MONTMARTRE VU DE MA FENÊTRE »



I Le vide et le plein

*"Par le propre maçon
porte aux ruines ouvertes"*

(Francis Ponge)

Toute chose se définit par son contraire, le vide se définit par le plein, la fenêtre n'existe que par le mur dont elle est la négation. Sans le plein qui le circonscrit ou qu'il entoure, le vide se dissoudrait en pur néant ; le plein seul, dense, nous écraserait. Mais c'est cette même densité qui nous permet de nous y appuyer effectivement. Et le vide de la fenêtre n'est pas celui, qui, entourant le plein de tous côtés, le détache sur son fond, le rend visible, le fonde en quelque sorte, il est le vide qui perce le plein et sa solidité - il est une brèche. "Par le propre maçon, porte aux ruines ouvertes", parce qu'elle est le défaut dans le mur, la lézarde déjà, le trou qui rompt la masse, la fragilise. Dans Ponge encore, la fenêtre est une *faute* :

*"Carrément avouées au ciel sur les façades de nos bâtisses,
nous pouvons les voiler de l'intérieur, ces fautes moins qu'à demi
pardonnées dans la continuité des parois ; elles n'en sont pas moins
pour nous une nécessité inéluctable, et l'affiche au grand jour de
nos faiblesses pour lui"*

(La fenêtre, dans Pièces)

De même qu'avouer est à prendre au sens de son étymon latin advocare qui signifie "vouer", et carrément dans l'acception la plus strictement géométrique, faute a ici son sens vieilli de "manque", de "défaut", que l'on trouve encore dans des locutions telles que "faire faute", ou "faute de". Et ce jeu sur les sens concret et moral est aussi permis par faiblesse, qui désigne à la fois "un côté faible, défaut ou passion qui dénote un *manque* de force moral" (Petit Robert) et une lacune, une faille dans un raisonnement : la fenêtre est ici au sens propre une "solution de continuité" - celle des

parois. Mais la faiblesse est avant tout un manque de solidité : ainsi du mur miné par la fenêtre. Tout un discours moral peut ainsi être construit autour de la fenêtre dont on verra qu'effectivement elle est une brèche dans l'ordre moral. Etant rupture, elle peut aussi être rêvée comme une plaie :

"Chaque plaie met à la fenêtre ses yeux de phénix éveillé"

(René Char, l'éclairage du pénitencier, dans Fureur et Mystère) Plaie ou faute, la fenêtre est vécue négativement, et toute les rêveries péjoratives du vide et du manque peuvent s'y inscrire. Cependant, *"c'est là où il n'y a rien que réside l'efficacité d'une roue, d'un vase"* (Dao) : de même, paradoxalement, c'est l'ouverture - porte ou fenêtre - qui fonde le mur : sans elles, qui pourtant les réunissent, il n'y aurait pas séparation entre deux mondes, délimitation de deux espaces.

N'existerait pour l'individu que le côté du mur où il se trouverait. Par ailleurs, entre le sentiment de clausturation issu d'un plein trop massivement présent et la crainte de se dissoudre dans le néant, que produit le vide, entre la claustrophobie et l'agoraphobie la fenêtre est comme un "moyen terme" et institue un équilibre.

Et c'est de sa répartition sur les murs de la cité, de l'alternance entre le vide et la plein, que naîtra l'harmonie, c'est la façon de moduler ce vide par l'ajout de rideaux, de volets, de persiennes, qui donnera aux habitations leur qualité, leur atmosphère : la fenêtre est une composante essentielle de l'art d'habiter. Enfin, on retrouve cette opposition fondatrice du vide et du plein dans un élément associé à la fenêtre: la vitre. C'est en effet le vide "visuel" et le plein "matériel" de celle-ci qui la constitue à la fois comme réalité concrète et comme symbole.

A - L'HARMONIE

"Il n'y a pas de bel édifice sans fenestration bien distribué"

1 - La brèche et la fenêtre

Le Petit Robert donne comme définition de la brèche : "ouverture faite à un mur, à une clôture" ; de la fenêtre : "ouverture faite à un mur, une paroi, pour laisser pénétrer l'air et la lumière". La fenêtre se distingue donc de la brèche, ou du trou ("ouverture pratiquée de part en part dans un corps solide"), par sa fonction, dont sont dépourvus a priori les deux derniers. Cependant, sur le plan de l'imaginaire, des implications psychologiques, c'est bien plus radicalement que ces notions s'opposent. La brèche évoque la rupture, suscite l'inquiétude : dans le vocabulaire militaire, elle est l'ouverture par laquelle les assaillants envahissent une place et lui reste attachée la notion d'ouverture par la violence, et de signe avant coureur du désastre. La fenêtre, en revanche, est destinée à laisser entrer ces puissances bénéfiques que sont l'air et la lumière, elle est aussi, par sa forme, par sa répartition sur les façades, un élément d'équilibre : la brèche, c'est le désordre, la fenêtre, c'est l'ordre.

a - La croisée

C'est sa forme, avant tout, qui donne à la fenêtre son caractère ordonnateur et rassurant. Elle est en effet le plus souvent un quadrilatère, figure simple et stable, composée d'angles et de lignes droites, où les tensions se résolvent en harmonie, et que la convergence des deux axes - horizontal et vertical - dans l'angle droit, semble immobiliser "*Le rectangulaire, le carré, et le cube, contrairement au cercle et à la sphère, correspondent le mieux à l'état de paix, de sécurité et de tranquillité*" (De Listonai, cité par Bronislaw Baczko, dans Lumières de l'utopie) "*Le carré implique une idée de stagnation, de solidification, voire de stabilisation dans la perfection (...) Tandis que le mouvement aisé est circulaire, arrondi, l'arrêt, la stabilité s'associent aux figures anguleuses*"

(Dictionnaire des symboles) Par ailleurs, le rectangle, le carré sont, dans leur rigueur, un produit de la raison humaine : là où le trou, à la forme indifférenciée, évoque la nature et l'instinct, donc, suscite l'inquiétude - la fenêtre impose à la conscience la stabilité rassurante de ses lignes. Et sa structure rectangulaire peut être reproduite "en abîme" par les meneaux *cruciformes*, caractéristiques de l'architecture française, par *la croisée* des battants, qui multiplie le nombre des *carreaux* (aussi croisée et carreau deviennent-ils rapidement des synonymes de fenêtre). La fenêtre peut être compartimentée à l'infini, toute ligne est maîtrisée, toute tension est résolue. Et plus satisfaisante pour l'esprit est cette résolution des conflits orchestrés par l'architecte que ne le serait l'absence de force, de tension, d'un simple trou dans le mur.

b - L'équilibre et la rupture

La dimension apaisante de la fenêtre, l'équilibre de sa forme, trouvent un écho dans la distribution des ouvertures sur une façade, puis dans l'alignement de ces façades, tout au long de l'espace urbain. Comme en musique c'est le silence, la durée des intervalles de silence entre les notes, qui fonde l'harmonie, c'est en architecture la distribution des fenêtres, du vide qu'elles constituent dans l'épaisseur du mur, qui fait la beauté d'une façade qui transforme la rupture en élément d'harmonie, par la symétrie qu'elle instaure. En effet, dès l'origine ou presque, le rôle utilitaire des fenêtres - aérer, éclairer, permettre des vues - s'est doublé d'une fonction esthétique : nécessaires à l'intérieur, elles seront belles à l'extérieur. Et ce souci d'esthétique va jusqu'à faire inventer des fausses fenêtres, qui n'auront d'autre utilité que de respecter les règles de la symétrie. En effet, la beauté, en architecture, a longtemps été conçue comme un synonyme de symétrie ; traditionnellement les fenêtres se répondent sur le mur à intervalles réguliers. Ce faisant, elles influent sur la disposition intérieure des pièces, nécessité et esthétisme formant une sorte de dialectique qui conduit à la multiplication des fenêtres :

"Qu'on en compte au moins une dans chaque pièce de nos demeures nous oblige à multiplier, pour les répartir régulièrement dans nos murs, ces appareils du faux-jour et de l'imparfaite réflexion". (Francis Ponge, La fenêtre)

En effet, que deux petites pièces se succèdent, l'écart entre les fenêtres dont elles seront chacune percée - nécessité oblige - sera étroit, et pour répondre aux lois de l'esthétique qui veulent qu'entre toutes les fenêtres d'une façade l'écartement soit constant, toute pièce plus vaste devra être percée de plusieurs ouvertures. Ainsi, ce n'est pas la fonction d'une pièce qui déterminera le nombre de ses fenêtres, c'est sa taille, et la répartition des ouvertures sur la façade va devenir une contrainte dans la répartition des cloisons internes. Tout se passe en effet comme si l'aménagement interne venait se greffer à la façade déjà conçue : pour que la symétrie soit respectée à l'intérieur des pièces, l'emplacement des cloisons sera donc déterminé par la position des fenêtres. Ainsi, c'est, paradoxalement, la façade qui impose une forme à l'espace intérieur, c'est autour de la fenêtre - à l'origine simple ouverture utilitaire - que va s'ordonner l'agencement des pièces.

c - Le modèle et la variation

Et ces relations ainsi créées entre l'aménagement intérieur et la répartition des fenêtres sur la façade, vont se doubler des rapports tissés par le fenestrage entre les différents étages d'un édifice : à chaque étage, un type de fenêtre identiquement répété à intervalles réguliers ; entre les étages, des variantes de taille, et de détail, à l'intérieur d'une forme générale fixe - comme dans une fugue un thème se répète, suscitant des variations successives- Et ce qui à l'origine semblait déterminé par un souci de confort : au rez-de-chaussée, au premier étage, les ouvertures doivent être larges, parce que le soleil y pénètre difficilement, intercepté qu'il peut être par des arbres ou l'ombre portée du bâtiment ; aux étages supérieurs, les ouvertures sont plus petites parce que mieux exposées - devient un élément d'harmonie, d'équilibre, un facteur

de diversité dans la permanence (et, comme on le verra plus loin, un indicateur social).

Ainsi l'architecture transforme-t-elle le trou, objet d'inquiétude, en fenêtre, élément de symétrie et de rationalité : et quand la brèche est rupture, solution de continuité, la fenêtre, au contraire, tisse des relations, organise des rapports ; là où la brèche sépare, elle unit, elle transforme le désordre en cohésion, en cohérence. Et ce qui est vrai pour l'intérieur d'une pièce, et la façade d'une maison, l'est aussi, dans un urbanisme idéal, pour toute une cité : là encore, la multiplication, sur les murs des différents édifices, d'un même type de fenêtre - ou de fenêtres dont les formes s'harmonisent, contribuera à faire de la cité un tout cohérent et harmonieux.

Mais, dès lors qu'une répartition régulière des fenêtres est un facteur d'équilibre, leur seule disposition asymétrique sur une façade, leur "désordre", distillent l'inquiétude. Ainsi, dans Au château d'Argol de Julien Gracq, la description des fenêtres du château, de leur disposition bizarre, contribue-t-elle à créer, chez le personnage qui le découvre, et, à travers lui, chez le lecteur, le sentiment de l'étrange, du fantastique :

"La forme et la disposition des ouvertures n'étaient pas moins frappantes. Toute notion d'étage, liée presque indissolublement à notre époque à celle d'une construction harmonieuse, semblait en avoir été bannie. De rares fenêtres s'ouvraient dans la muraille à des hauteurs presque toujours inégales, suggérant l'idée d'une distribution intérieure étonnante.. Les fenêtres basses offraient toutes la forme de rectangles bas et très allongés, et il était alors visible que l'architecte s'était inspiré du dessin de certaines meurtrières pratiquées dans les châteaux-forts anciens pour le tir des couleuvrines. Aucune pierre de couleur n'agrémentait les bord de ces longues et étroites fissures qui s'ouvraient dans le mur nu comme un soupirail inquiétant. Les fenêtres hautes étaient constituées par des arcs d'ogive d'une élévation et d'une étroitesse surprenantes et la direction de ces lignes verticales, élancées et presque convulsives, formait avec la crête lourde et horizontale des parapets de granit de la haute

terrasse un contraste accablant. Toutes les fenêtres étaient garnies de vitraux aux formes anguleuses et irrégulières, serés dans des lames de plomb." (Au château d'Argol, p23)

Ce texte offre par contraste une belle illustration du pouvoir apaisant, rassurant, des fenêtres dans une construction classique. En effet, toute l'inquiétude que font naître celles du château tient dans leur différence avec celles-là. Différence de forme d'abord : "rectangles bas et très allongés " ou "arc d'ogive d'une élévation et d'une étroitesse surprenantes", elles s'éloignent à l'extrême du carré stabilisant, devenant des *fissures*. Fissure est donné par le Robert comme synonyme de brèche, et a la même connotation péjorative (accentuée encore dans le texte par la comparaison avec le *soupirail*, cette fenêtre inquiétante qui ouvre sur l'obscurité des caves). Ainsi la fenêtre, en s'éloignant de sa forme traditionnelle, retrouve-t-elle une parenté avec cette brèche dont elle semblait être l'antonyme. Par ailleurs, on a vu que les lignes droites dotaient la fenêtre d'équilibre, à Argol elle deviennent "presque convulsives" : ce mot ne peut être appliqué à une fenêtre qu'en opposition avec le caractère stable dont elle est communément pourvue. Et au lieu de carreaux découpé par des montants cruciformes, elles sont garnies de vitraux aux formes *irrégulières*. (Il est amusant de constater par ailleurs que même les angles et les lames de plomb, qui, somme toute, sont assez ordinaires pour un vitrail, prennent ici une coloration péjorative : par le choix du vocabulaire : anguleux signifie au figuré "plein d'aspérité, difficile", et par le contexte, qui fait que le plomb, associé au château fort, aux meurtrières, aux *coulevrines* évoque les armes et les batailles plus que l'art du verrier).

Enfin, les fenêtres du château d'Argol diffèrent des fenêtres classiques par leur répartition. Première anomalie : la façade mêle aux rectangles bas de hautes ogives - qui forment par ailleurs un "contraste accablant" avec le parapet de la terrasse. Puis, au lieu de se multiplier gaiment sur la façade, elles sont *rare*, et cette rareté seule évoque le replis hostile sur soi. Mais surtout, elles ne sont pas alignées, mais s'ouvrent "à des hauteurs presque toujours inégales", démentant "toute notion d'étage" Or, il n'est pas de notion qui évoque

l'ordre plus que celle-ci : elle suppose des couches parallèles, dont la succession est immuable, qui fait de chacune une étape obligée pour accéder à l'autre, elle implique l'idée d'ascension. Elle offre ainsi une image idéale à la société, où "les gens de bas étage" seront séparés des "hautes sphères" par tous les échelons intermédiaires qu'ils ne parviendront qu'exceptionnellement à gravir. Elle prête sa structure à des cosmogonies, comme celle des Bambara, où "le ciel se hiérarchise en sept cieux superposés (...) le plus bas étant le plus impur, encore souillé des traces de Mousso-Koroni, tandis que le septième ciel est le siège royal de Faro, où réside l'eau baptismale et purificatrice, et où se réfugie le soleil" (Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p 164)

Ainsi se dessine par contraste le portrait de l'édifice classique, où les étages se superposent avec régularité, scandés par des fenêtres larges, au vitrage transparent, dont l'abondance est disciplinée par leur répartition d'une symétrie exacte sur la façade, où chaque partie entretient avec les autres et avec le tout des rapports harmonieux.

2 - Un point de vue sur le monde

a - La grille : fragmentation et unité.

En se répondant sur les murs, même dans un urbanisme hétérogène, la fenêtre crée de toute façon, comme les cheminées, les antennes de télévision, mais d'une manière plus régulière, un rapport entre les différents bâtiments d'une ville : elle est un élément qui sur tous se répète, et de cette répétition naît une continuité- quand bien même la fenêtre interrompt celle du mur. Sa forme le plus souvent standardisée, aux variantes mineures, introduit une constante dans l'urbanisme, donne à des bâtiments disparates un "air de famille". Par ailleurs, née de la première nécessité physique à laquelle l'homme doit faire face : celle de respirer, elle se donne un air conventionnel, et impose à la cité la régularité tatillonne de ses alignements : sans elle il n'y aurait que le chaos archaïque et hostile des murs- elle les discipline. Et pourtant, cet ordre qu'elle instaure, ces ressemblances qu'elle crée, vont dans le sens d'une plus grande fragmentation. La fenêtre est une rupture du mur, bien sûr, mais surtout, elle démultiplie à l'infini la forme la plus répandue dans la cité, le parallélépipède, y introduit des lignes supplémentaires, égarant l'oeil dans un réseau d'angles et de droites imbriqués. Mais c'est surtout de l'intérieur, qu'elle ouvre sur un paysage urbain ou sur un jardin, que la fenêtre, le découpant à travers le nombre plus ou moins élevé de ses carreaux, le fragmente, et se fait *grille*. Une sculpture de l'artiste japonais Kimio Tsuchiya, exposée dans le musée d'art moderne de l'île de Vassivière, en Limousin, illustre par l'absurde cette "fonction" de la fenêtre. L'oeuvre est constituée de fenêtres juxtaposées, de toute taille, de toute espèce, dont l'assemblage forme une paroi brisée, à la transparence interrompue par les montants, les battants, de toutes ses fenêtres. Et celles-ci, de n'ouvrir sur rien, de ne "servir" à rien, de n'être pas définies - et justifiées - par le plein d'un mur, en sont plus révélatrices : elles forment un ensemble d'angles et de lignes qui évoque une peinture contemporaine, sont un écho à cet "espace-grille" qui apparaît en

peinture durant la première mondiale, dans l'oeuvre d'un Klee ou d'un Mondrian.

Et, grilles, elles séparent. Parce que, bien sûr, elles évoquent des barreaux ("mettre sous grille", c'est enfermer une personne en prison, c'est la soustraire à la société des hommes), mais aussi parce qu'appliquées sur un paysage, elles divisent la réalité en fragments juxtaposés et sans liens entre eux. Elles créent des *compartiments*, que l'on définit par "subdivision d'une surface" - celle de la fenêtre, du tableau - ou par "division pratiquée dans un espace pour loger des personnes, des choses *en les séparant*" (Petit Robert) : ainsi des personnes, des choses qui vont s'insérer dans les carreaux de la fenêtre, les cases du tableaux- radicalement séparées par le plein des battants ou du trait. Aussi la grille opère-t-elle, ou traduit-elle, une fragmentation du réel, celle à laquelle se heurte douloureusement la sensibilité moderne : le monde a perdu l'unité que lui conféraient la religion ou tout sens univoque. L'esprit humain lui même est écartelé entre le conscient et l'inconscient découvert par Freud. A la multiplicité du réel répond les diverses significations que nous lui prêtons, qui se heurtent- les parties ne sont plus une composante concourant à l'harmonie du tout, mais le signe de l'incohérence, de l'absurde, faisant écrire à René Char :

"La quantité de fragments me déchire"
(Afin qu'il n'y soit rien changé dans Fureur et
Mystère)

Mais les objets qui sont séparés par les "montants" de la grille, sont réunis par elle : ces constituants divisent, sa structure est unifiante, c'est elle qui donne au tableau sa cohérence interne.

Et elle se fait alors *grille d'interprétation*, qui réunit les éléments divers d'un texte, de la réalité, par l'unité d'un sens, d'un *point de vue*.

b - Le cadre : cadrage et encadrement

En effet, si la fenêtre est interprétation du monde, c'est parce que c'est le plus souvent à travers elle que nous le regardons :

elle nous montre l'univers encadré, délimité, par ses battants, comme un tableau l'est par son cadre. Aussi bien le tableau est-il comme une matérialisation de la vue qu'offre la fenêtre. La Renaissance italienne fait de celle-ci une modalité picturale : la surface du tableau est une sorte de fenêtre par laquelle le regard du spectateur découvre ce qui se passe derrière la vitre. "*Cette vitre est le plan sur lequel on projette une vision où les lignes des objets perpendiculaires ou obliques se rejoignent en un point : le point de fuite, sommet de la pyramide dont la base est la surface de représentation. L'horizontale qui passe par ce point constitue l'horizontale de l'oeuvre (ligne d'horizon), se situant à la hauteur des yeux d'un spectateur qui se trouverait debout devant l'oeuvre*" - ou devant la fenêtre (Larousse, Histoire universelle de l'Art).

Cette perspective artificielle, destinée à donner l'illusion de la réalité, fait plus qu'apporter une réponse technique au problème de la représentation de l'espace. Grâce à elle le cadre du tableau n'est plus un aveu de faiblesse, l'oeuvre n'est plus un objet plaqué artificiellement sur un mur, elle est une ouverture dans ce mur, par où le regard, éduqué qu'il est par l'habitude de la fenêtre, plonge "naturellement" dans le monde que le tableau représente (Cette parenté entre le tableau et la fenêtre est soulignée involontairement et de façon plaisante au Musée de l'Annonciade, à Saint Tropez : tableaux et fenêtres se succèdent sur les murs et on peut lire sur un panneau cette injonction : "prière de ne pas toucher *aux fenêtres*", comme s'il y avait eu confusion entre les oeuvres d'art et les ouvertures). Cette technique triomphera dans le trompe- l'oeil, qui, aux perspectives réelles ouvertes par la fenêtre sur le paysage, ajoutera de fausses ouvertures, de nouvelles échappées, mêlant en maître la réalité et l'illusion. Aussi bien les fenêtres - les vraies - ne donnent-elles de la réalité qu'une image fautive, parce qu'incomplète. Comme le photographe elles opèrent un *cadrage* de la réalité : subjectives, elles la sélectionnent et constituent autant de *points de vue* sur le monde. Chacune permet de voir les choses sous un *angle*, un *aspect*, dans une *optique*, une perspective uniques. Si voir est synonyme de comprendre et de se faire une opinion, la fenêtre est bien une modalité de la connaissance et du jugement, à la fois concrète et symbolique.

Concrète, parce que c'est à travers elle qu'on regarde le monde : elle est pour l'enfant son premier contact avec lui, avant que la porte ouverte ne le précipite dans l'univers. Symbolique, parce que sa subjectivité et la diversité des vues qu'elle offre illustrent assez la subjectivité et la diversité des vues humaines : dans toute la ville, pas deux fenêtres qui découpent le paysage d'une manière tout à fait identique, pas deux individus dont le jugement s'accorde exactement.

Ce rôle de la fenêtre dans l'appréhension de la réalité a été exploité en architecture. Orchestrée par un architecte ingénieux, sa disposition peut devenir instrument d'illusion. Ainsi d'une tour à Grenoble, où les ouvertures de la cage d'escalier sont ainsi faites, combinées avec des abat-jour, qu'à mesure que l'on s'élève d'un étage le paysage entrevu diffère radicalement du précédent. En effet, l'abat-jour couvre selon les étages la partie inférieure ou supérieure de la fenêtre ; ainsi, à chaque étage pair, on apercevra la montagne et le ciel, qui se découpent dans la partie supérieure, à chaque étage impair la ville, découverte par la partie inférieure. On aura alors le sentiment que les deux réalités entrevues n'ont aucun rapport entre elles, mais se superposent avec les étages, rappelant un peu ces tableaux qui se composent de la superposition alternée de bandes de papier provenant de deux photographies différentes.

Ainsi la fenêtre, qui ouvre sur la réalité, rejoint-elle le trompe l'oeil pictural : elle peut, comme à Grenoble, créer volontairement l'illusion, mais elle est de toutes les façons subjective: parce qu'opérant un cadrage elle sélectionne une partie de la réalité, et tisse entre les éléments qu'elle rassemble entre ses montants des relations artificielles. Aussi apparaît-elle comme le symbole de toute vision subjective (on verra plus loin le rôle que joue la vitre dans cette expression de la subjectivité), de toute vision : le regard comme elle opère un cadrage et réunit artificiellement dans son champ de vision des éléments qui sans lui resteraient étrangers l'un à l'autre.

Mais la fenêtre ne se contente pas ce cadrer, elle *encadre*. Se faisant, elle orne : combien de portraits de jeunes femmes que la fenêtre encadre, délimitant l'espace au centre duquel elles viennent s'inscrire ? Elle met leur silhouette en valeur, comme une coiffure leur visage. Aussi bien, aux IV^e et XVI^e Siècles, taillait-on les cheveux en *fenêtre* : coupés court sur front, ils retombaient "par ailleurs jusqu'au bas du visage qu'ils encadraient"-ancêtre de notre coupe au carré ? (Encyclopédie Quillet).

Mais le cadre n'orne pas seulement, il confère à un objet la solennité, comme ces portraits d'ancêtres dont le buste est plus imposant de se trouver au centre du tableau et d'être souligné par son cadre. Le cadre, comme le trait en peinture, attire l'attention sur ce qu'il délimite, il *souligne*, il met en valeur : aussi exalte-t-il (au sens de "redoubler la vertu d'une substance"- Petit Robert) l'objet encadré, la beauté de la femme, la gloire de l'ancêtre. Mais la solennité qu'il produit n'est pas seulement une multiplication de celle du sujet : elle vient de l'usage traditionnel du cadre. On encadre, en effet, ce qui mérite d'être mis sous les yeux d'autrui, d'être proclamé- ce qu'exprime encore la locution ironique "c'est à *encadrer*". Et si le cadre montre l'objet de fierté, il dissimule ce qui ne doit pas être vu : on ne montre du corps que la partie supérieure, "noble". Enfin, le cadre structure, il ne permet pas à la toile de se répandre anarchiquement sur le mur, au tableau de "déborder" : il impose des *limites* à l'objet comme au regard qui se pose sur lui, qui ne doit pas "sortir du cadre". Encadrer, c'est aussi *diriger*, les cadres, ce sont les officiers et sous-officiers qui dirigent

les soldats d'une troupe. Ainsi la fenêtre, en tant que cadre, relève-t-elle de l'ordre imposé, de la convention sociale. Par ailleurs, si, célant une partie de la réalité pour mettre en valeur ce qui est "convenable", elle est l'équivalent exact du cadre :

"Les écrivains qui laissent des mémoires de leur vie ne s'y peignent qu'à mi-corps, et comme de la fenêtre" (cité par Bescherelle, Dictionnaire national ou dictionnaire universel de la langue française), elle peut aussi être son antonyme, parce que quand le cadre, au sens de tableau, évoque une réalité figée, la fenêtre au contraire ouvre sur le monde et la vie :

"Oh, elle ne sortait pas de son cadre, celle-là, la dame du portrait, elle ne faisait pas la fenêtre au public" (Lorrain, cité dans le Trésor de la Langue Française).

"Faire la fenêtre" signifie attirer les clients par la fenêtre, et par extension, se prostituer (dans le même registre "fenêtre" qui fait "le galant sous les fenêtres de sa maîtresse" - Bescherelle, Dictionnaire national...). La fenêtre se situe ici sous le signe de la transgression. On verra plus loin dans quelle autre mesure elle est objet de scandale, mais on la retrouve comme symbole inverse de l'ordre bourgeois dans une autre expression : une maison qui n'a "ni porte ni fenêtre" désigne, selon Bescherelle, une maison "fort délabrée". Et ce n'est plus alors en tant que cadre que la fenêtre est entendue, mais en tant que "signe extérieur de richesse".

c- Des fenêtres pour la façade

L'expression que l'on vient de citer peut être entendue dans deux sens voisins, mais légèrement différents : les murs peuvent être dépourvus de fenêtres ou les fenêtres de vitres (en effet, très tôt le mot fenêtre a désigné "le châssis vitré qui ferme cette ouverture" - Petit Robert). Dans le second cas, portes et fenêtres ne sont que des ouvertures béantes par où s'engouffrent le vent, le froid, les regards aussi : la maison est effectivement "fort

délabrée" qui s'ouvre sans protection à la morsure des éléments, qui peu à peu la rongent, et il faut qu'elle soit l'indice - ou le facteur - d'un grand "délabrement" moral, pour exposer ainsi l'intimité de ses habitants aux regards extérieurs. Dans le premier cas, celui des murs aveugles, on peut voir une conséquence des croyances anciennes, en milieu rural, qui veulent que le mal arrive de l'extérieur, qu'une fenêtre bouchée ou un mur aveugle empêche la maladie d'entrer ; de la difficulté, aussi, qu'il y a à se chauffer quand les murs sont percés de trop d'ouvertures - d'autant plus que le verre isolant de la vitre est resté longtemps un article de luxe - ; une conséquence, enfin, de l'impôt sur les portes et fenêtres: si les portes ont été davantage épargnées, étant indispensables, nombre de fenêtres ont été murées, dont on peut voir encore la trace sur certains murs.

Dès lors les fenêtres vont devenir un signe extérieur de richesse. Elles s'étalent sur le mur des maisons bourgeoises : leur nombre, leur dimension, sont à la mesure de l'aisance et de la position sociale des propriétaires. Plus ces derniers seront riches et plus le verre débordera le cadre des petits carreaux traditionnels pour envahir d'une seule traite tout un vantail. Par ailleurs, dans les immeubles, en ville, la gradation des fenêtres sur la façade traduit la réalité sociale que celle-ci abrite : au rez-de chaussée, les appartements les plus luxueux, les fenêtres ^{PLUS} larges, qui peuvent s'ouvrir en portes-fenêtres sur le jardin, et à mesure que l'on s'élève, des escaliers plus raides, des revenus plus modestes, des fenêtres plus étroites, jusqu'aux chambres de bonne, là-haut, sous les combles, éclairées par la seule lucarne des mansardes. La lumière, il est vrai, entre plus claire dans ces chambres, sans se heurter au mur de la maison voisine, mais, depuis la rue, c'est une étrange architecture, qui, imitant les lois de la perspective, diminue la surface des fenêtres à mesure que le regard s'élève - tout comme les lois de la perspective sociale font voir les "gros" ou "les grands de ce monde" à l'avant scène de la vie publique, reléguant les "petits" à l'arrière-fond. Et c'est comme si, derrière les vitres, les vies étaient de plus en plus étroites à mesure que l'on s'élève : anonymes, bien sûr - alors que les familles du rez-de-chaussée sont connues souvent, "honorables" parfois - mais même, sans

profondeur - le cadre où elles se découpent aux yeux du passant semble trop étroit pour abriter une vie réelle, des aspirations, des drames. Mais dans tous les cas, la fenêtre de la maison bourgeoise n'est pas destinée à laisser pénétrer les regards des passants. Elle étale ses vitres au dehors, mais à l'intérieur, elle les voile avec des rideaux, des tentures. Elle n'est pas exhibition, mais ostentation.

Ainsi, depuis la rue, la fenêtre est une "façade", elle n'est guère qu'une reproduction de l'ordre bourgeois, de ses règles, de ses codes, qui sont le cadre de la vie sociale, publique. Mais, de l'intérieur, elle est on l'a vu, ce à travers quoi nous découvrons, et percevons, le monde. Et, ambivalente, toujours, elle contribue, par l'ouverture percée, à donner à notre vision du monde une profondeur - et, par la vitre, à "mettre à plat" le réel

d- Profondeur et mise à plat

Les artistes de la Renaissance ont utilisé la fenêtre comme modalité de la représentation picturale, mais aussi comme élément de profondeur : premier plan, elle suggère une amplitude "*La toile doit être une intersection arbitrairement découpée dans la pyramide visuelle, "fenêtre" derrière quoi s'étend le monde objectif*" (Léon Battista Alberti De l'architecture). Cette technique a été imitée en littérature : ainsi dans l'Education Sentimentale, Flaubert brosse-t-il un portrait de Paris vu depuis la fenêtre de Frédéric Moreau, ce qui donne à cette description, à la fois une justification - il s'agit du paysage qui s'étale sous les fenêtres du jeune homme, qui sert de cadre à ses rêveries, à ses désirs - et une profondeur. D'autre part, puisque la fenêtre institue une profondeur en tant que "premier plan", en multipliant les plans le peintre accroîtra d'autant l'effet d'éloignement. Ainsi, des personnages apparaissent-ils devant les fenêtres, suggérant l'épaisseur d'un espace intérieur. Et dans la fenêtre un paysage s'encadre, où des rues, une rivière, un étagement de collines ou de maisons créent une ligne de fuite, faisant reculer l'horizon vers un lointain inaccessible. Parfois même, dans l'oeuvre de Fra Angelico, notamment, une succession de pièces, ouvertes les unes sur les autres, puis sur le paysage, par l'intermédiaire d'une lucarne ou d'un portique, crée l'illusion d'un espace infini, où les plans se succèdent "en abîme". Il s'agit d'un artifice pictural, bien sûr, mais il révèle une conception du monde où dedans et dehors sont radicalement séparés, étrangers l'un à l'autre : le monde n'entre pas dans la maison, c'est elle qui s'ouvre sur lui, pour l'agrément du spectacle.

Chez Matisse au contraire, ou chez Bram Van Velde, aucune perspective ne sépare nettement l'intérieur de l'extérieur : seuls des aplats de couleur délimitent l'espace : le réel en est comme mis à plat. Et certes cette démarche illustre un parti-pris esthétique, qui refuse la représentation des distances par les lois artificielles de la perspective géométrique ou de la dégradation des couleurs : les oeuvres les plus achevées de la Renaissance ne sont, de ce point de vue, qu'une tentative toujours déçue de rendre avec

exactitude l'effet que crée la distance dans la réalité. Par ailleurs, la perception de la distance n'est pas visuelle, mais naît du mouvement de notre corps, du temps qu'il lui faut pour aller d'une chose à l'autre : au contraire les objets les plus éloignés coexistent, se projettent avec une exacte simultanéité sur notre rétine, comme sur la toile du tableau. Il n'y a donc pas lieu de recréer par la perspective une distance que le regard n'éprouve pas, la peinture étant art purement visuel. Mais cette mise à plat révèle, au-delà de la position artistique, une conception du monde où les rapports sont moins clairement définis. La tache bleue du ciel déborde sur le mur, le rouge des rideaux se répand sur le tapis : il n'y a plus de frontière sûre entre l'intérieur et l'extérieur, entre les choses entre elles, entre elles et nous.

Par ailleurs, si c'est le vide de l'ouverture qui fait de la fenêtre un élément de profondeur, c'est le plein de la vitre qui favorise la mise à plat, et cet empiétement des choses les unes sur les autres. Par ses défauts, son voile de poussière éventuels, elle participe au paysage, le déforme, le transforme. Une simple bulle dans le verre suffit à faire du paysage un tableau étrange :

"Approche-toi de la fenêtre en t'efforçant de ne pas trop laisser courir ton attention au dehors. Jusqu'à ce que tu aies sous les yeux un de ces noyaux qui sont comme des kystes de verre, petits osselets transparents, mais le plus souvent brumeux ou vaguement translucides, et d'une forme allongée qui évoque la prunelle des chats (...) La nature du monde change-t-elle ? ou bien est-ce la véritable nature qui triomphe de l'apparence ! En tout cas, le fait expérimental est que l'introduction du noyau dans le paysage suffit à conférer à celui-ci un caractère mou. Murs, rochers, troncs d'arbres, constructions métalliques, ont perdu toute rigidité dans les parages du noyau mobile (...) Le monde intérieur, dans son unanimité, s'est transformé en un milieu malléable à souhait devant cet unique objet dur et perçant, véritable oeuf philosophique que tes moindres sauts de visage promènent tout à travers l'espace". (André Pieyre de Mandiargues, cité par Gaston Bachelard, dans La poétique de l'espace). Ainsi la vitre conduit-elle à douter de l'"unanimité" du monde, de l'évidence des choses, et des rapports

qu'elles entretiennent, que la transparence présentait comme établie, que le moindre défaut du verre infléchit, distord. Par ailleurs, ce que l'on voit à travers la vitre, ce n'est pas, comme nous le croyions, la réalité dans sa profondeur, c'est bien le tableau que forme la surface du verre : elle ne révèle pas le paysage, elle y participe. La fenêtre dès lors qu'elle est garnie d'une vitre, n'est pas ouverture sur le monde, mais projection de celui-ci sur la surface plane du verre. Dans cette mesure, ce n'est plus le regard qui va la traverser pour aller atteindre le monde, c'est celui-ci qui va venir se heurter à la vitre, donnant libre cours à une rêverie - qui peut être valorisée, comme dans *Supervielle* - de l'invasion de la maison par le monde, :

*"Le corps de la montagne hésite à ma fenêtre :
"Comment peut-on entrer si l'on est la montagne ,
Si l'on est en hauteur, avec roches, cailloux,
Un morceau de la Terre, altéré par le Ciel ?"*
(Jules Supervielle, Les amis inconnus)

Ainsi la fenêtre, par le vide qui laisse passer le regard, ou le monde, par le plein qui les arrête, instaure-t-elle une sorte de va-et-vient entre les choses et nous, entre notre regard qui traverse la profondeur du vide pour rejoindre le monde

et le monde qui accourt au devant de lui pour envahir notre demeure, tous deux se rencontrant sur la vitre ou s'y heurtant, pour y créer une réalité autre, où leurs reflets se superposent, qui n'est ni pleinement l'objectivité de la réalité, ni tout à fait la subjectivité du regard.

La fenêtre est donc bien plus qu'une simple ouverture par où le regard puisse découvrir la réalité : elle le dirige, le modifie, l'interroge. De l'extérieur, elle impose un rythme aux façades, à l'espace urbain, tisse un réseau de lignes qui s'harmonisent ou se heurtent à celles des toits, des cheminées, des lignes électriques, satisfaisant le regard par leur symétrie ou le heurtant par la multiplication de formes angulaires, blessantes. Etant de l'intérieur ce qui transparaît au dehors, elle est par ailleurs une *reproduction* de l'ordre social, de ses règles, de ses stratifications. Mais surtout, elle est ce par quoi, de l'intérieur, on découvre le monde, et devient comme une structure mentale : elle forme un cadre qui délimite les choses, appose une grille sur un paysage, découvre toute la profondeur du monde dans le même temps qu'elle fait douter de la stabilité, de l'évidence de l'espace. Elle participe ainsi à notre vie à la fois comme objet matériel, concret, comme emblème, et comme modalité de la vision.

B - L'ATMOSPHERE

1 - La lumière : le volume et l'ambiance

" On dispose de murs droits ou courbes, d'un sol qui s'étend, de trous qui sont des passages d'homme ou de lumière, portes ou fenêtres ; les trous éclairent ou font noir, rendent gai ou triste, les murs sont éclatants de lumière, ou en pénombre, ou en ombre, rendent gai, serein ou triste, notre symphonie est apprêtée "

Le Corbusier

Le corbusier définit la fenêtre comme un "trou" destiné au "passage de la lumière". Or, c'est ce simple trou, ce vide, qui, orchestrant le jeu de la clarté et de l'ombre, va donner au bâtiment son âme, et influencer sur les sentiments de ceux qui l'habitent. En effet, ce qui différencie l'architecture des autres arts est qu'elle est habitée, constitue *l'environnement* de l'homme : dès lors elle agit directement, à la fois sur son bien-être matériel et sur son état d'esprit, par ses formes, ses couleurs, mais surtout par la lumière qu'à volonté elle oriente, tamise, ou répand à profusion. Le Corbusier fait des différents degrés de clarté l'équivalent exact de sentiments : la lumière, c'est la gaieté, la pénombre, la sérénité, l'ombre, la tristesse. Et aussi bien le vocabulaire traduit-il cette homologie : sombre et rembruni sont donnés comme synonymes de triste par les dictionnaires, la mélancolie est littéralement une "humeur noire", la gaieté au contraire "éclaire" un visage, "illumine" un regard, en poésie, la *lumière jouit* :

*"Mon amour à la robe de phare bleu,
je baise la fièvre de son visage
où couche la lumière qui jouit en secret."*

(René Char, Les trois soeurs, dans Le poème pulvérisé)

Et le serein est cette "humidité ou fraîcheur qui tombe le soir après une belle journée" (Petit Robert), quand à la "pénombre", au "demi-jour", répondent des sentiments en "demi-teinte", en "clair-obscur". Or, cette relation métaphorique entre les variations de la lumière et celle des sentiments, l'architecture la concrétise : la lumière réellement "*rend gai*" (ainsi certaines dépressions neveuses "saisonnières", qui atteignent leur point culminant lors du solstice d'hiver, sont-elles soignées par des cures d'exposition à une lumière intense). Dès lors, l'architecture moderne va faire porter l'essentiel de ses recherches sur les ouvertures, tant pour les modulations lumineuses que la fenêtre introduit à l'intérieur des pièces que pour celles qui jouent sur les façades.

a - La façade : mobilité du volume

Pas d'impression plus triste que celle produite par des alignements de façades sombres, ternes, sur lesquelles le soleil ne joue pas. Au contraire, les murs blancs des villages grecs, qui réfléchissent la lumière du soleil, semblant la multiplier, "rayonnent". Mais la réverbération uniforme de la lumière, d'une part éblouit, et de l'autre fige. Or, pour qu'une architecture soit belle, elle doit s'animer, *jouer* :

" L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des formes sous la lumière"

(Le Corbusier).

Ce "jeu" chez Le Corbusier est plus qu'un assemblage ingénieux, c'est bien une "façon aisée de se mouvoir" (Petit Robert), comme on parle, justement, d'un "jeu de lumière". Ce mouvement, cette capacité des volumes à se transformer, c'est la lumière qui va les leur donner. Elle glisse sur les formes arrondies, frappe de plein fouet les surfaces planes, mais c'est surtout dans les ouvertures que Le Corbusier va la faire jouer, et devenir l'élément majeur de la "vie" de l'édifice. La première étape est constituée par l'utilisation de pilotis, qui, supportant tout le poids de la maison, permettent à Le Corbusier de multiplier les surfaces de verre : la fenêtre devient

elle-même cloison. Le rapport mur/fenêtre est alors inversé : c'est la fenêtre qui fait l'essentiel de la construction, le mur tendant à n'être plus qu'un support, une armature. Et le verre, que l'on peut à son gré onduler, dépolir, dans lequel on peut ménager des espaces plus ou moins transparents, qui devient miroir à certaines heures du jour, permet de moduler à volonté le jeu de la lumière sur la façade, sur laquelle elle glisse ou se réfléchit. Mais c'est avec la seconde étape, celle du *brise-soleil* que Le Corbusier va le plus loin dans l'utilisation de la lumière : les cloisons de verre, tendues sur l'armature des piliers, disparaissent derrière des lames de béton, qui permettent d'amortir le choc du soleil. La lumière est captée et répartie avec régularité, et change constamment d'aspect selon les heures du jour : les volumes paraissent ainsi animés d'un perpétuel mouvement. Ainsi la lumière permet-elle de doter d'une apparence de mouvement les matériaux les plus solides, les formes les plus rigides : la ville n'est plus cet ensemble de formes fixes, étrangères, hostiles, qui mêle à "l'éclat aveuglant des couleurs", "*la violence dans le geste et la décision dans le galbe*" (Charles Beaudelaire, cité par Jean Pierre Richard dans poésie et profondeur, p 154), où la lumière frappe de plein fouet les surfaces sans qu'"*aucune porosité sensible (n'amortisse) ces violences*" (J.P Richard, op.cit., p 155). Elle devient un corps vivant qui se transforme graduellement suivant les heures du jour, qui n'entretient plus avec la lumière des rapports de lutte, mais de fécondation mutuelle, qui n'est plus pour l'homme un univers agressif, mais un cadre harmonieux et jamais monotone.

b - L'ambiance : la fenêtre et ses accessoires

La lumière est ce qui permet de sculpter les volumes de la façade, de les animer, de les "faire jouer", elle est aussi - et surtout (puisque la maison est essentiellement vécue de l'intérieur) - ce qui donne aux pièces leur atmosphère, leur qualité. La fenêtre alors se double de tout un jeu de volets, contrevents, persiennes, jalousies, stores, rideaux, voilages, qui peuvent se superposer les uns aux autres pour à souhait intercepter, tamiser, orienter la lumière. La variété de ces objets, que traduit celle du vocabulaire, dit assez quelle attention on porte à la luminosité d'une pièce, quelle

importance à la lumière dans l'art d'habiter, dans la création, devenue essentielle, d'"atmosphères" ou d'ambiances". Cette fonction de la fenêtre et de ses "accessoires" que sont les rideaux ou les volets est illustrée par l'utilisation qu'en fait la publicité. Un rideau tiré, translucide, dont l'étoffe filtre une lumière précieuse : un décor bourgeois est installé. Le rideau retient aux abords de la pièce toute la vulgarité du dehors, n'en filtrant dans son crible que l'élément précieux : la lumière (qui elle-même n'entre pas crûment, mais est tamisée, domestiquée, par l'étoffe). L'univers ainsi créé est clos sur lui-même, riche et satisfait, protégé : au rideau est dévolue la double fonction de "tamiser la lumière" et d'"abriter" (Petit Robert). Le produit vanté devra être à la fois luxueux et traditionnel : café ou porcelaine. Désire-t-on toucher un public plus jeune, au mode de vie plus "moderne" ? Le rideau fait place au store. Par le soleil qui filtre entre ses interstices, il évoque la chaleur, la mer, le loisir et l'érotisme (la trilogie "sea, sex an sun") et le luxe auquel reste associée l'idée de vacances passées au bord de la mer. L'atmosphère de sensualité sera en outre accentuée par le fait que les lames inclinées, protégeant des regards extérieurs, évoquent l'intimité, et, plongeant la pièce dans une demi-pénombre, laissent deviner une silhouette, une nudité.

Une fenêtre nue, en revanche, servira à donner l'idée d'une atmosphère "franche" et "saine". Qu'elle laisse entrevoir au dehors la tempête qui sévit, la neige qui tombe, et elle suffira à évoquer le confort, la chaleur familiale. Elle s'associera alors généralement au feu de cheminée, au bois, éléments naturels. Evoquant ainsi l'opposition primordiale tempête-froid-chaos/ feu-chaleur-paix, elle visera un public nostalgique du contact avec la nature, auquel elle offrira l'image de sensations "vraies".

La fenêtre apparaît donc comme un élément fondamental dans la création d'ambiances, parce qu'avec ses volets, ses rideaux, elle permet de moduler à volonté la lumière, et parce que tous les rapports qu'entretiennent le dedans le dehors, fondamentaux dans la construction de l'imaginaire humain, s'y trouvent résumés, définis.

2- La maison à la fenêtre

a - Le geste : ouverture et fermeture

Or, ces rapports passent par le geste : la fenêtre, c'est d'abord un mouvement, celui qu'on fait pour l'ouvrir, pour en écarter les battants. Et rien n'est plus symbolique du début de la journée, et de la joie du matin, que ce geste qui consiste à repousser les volets, à se pencher un instant dehors, premières nouvelles du jour, du temps qu'il fait, première prise de contact avec le monde. Et en effet, toute ouverture est aussi un commencement (ainsi l'ouverture d'un opéra, d'une exposition...), et, comme tel, un ferment d'espoir. Ouvrir sa fenêtre, c'est alors, symboliquement, accepter le monde, et ce qui peut en surgir (inversement, il n'est pas de refus plus clairement signifié qu'une fenêtre qui se referme d'un geste sec). L'ouverture, c'est le commencement, c'est aussi la cordialité. Les dictionnaires donnent comme synonymes d'ouvert : confiant, cordial, démonstratif, expansif. Et le geste lui-même avec lequel on ouvre la fenêtre est ouverture, et signe de bienveillance et de confiance : les bras, pour repousser les volets, pour séparer les battants, s'écartent comme pour accueillir, embrasser - et ce faisant, exposent la poitrine, alors que des bras refermés expriment le replis frileux sur soi et la méfiance. Toute liesse se traduit chez l'homme par l'expansion, par la dilatation, effective ou symbolique, dans l'espace. Et la fenêtre est ce qui permet à la maison, cet espace clos, circonscrit par les murs, de s'épanouir, de se répandre dans le monde, dans l'espace.

b - Fenêtres habitées, fenêtres dépeuplées

Et une façon qu'a la maison de se dilater, c'est de se peupler de visages, de corps qui se penchent à l'extérieur, comme si elle débordait sur la rue. Ainsi, en temps de fête, la maison se met-elle littéralement aux fenêtres, pour regarder bien sûr, mais aussi

pour se montrer, pour indiquer sa joie et sa participation à la fête. Au contraire, rien n'exprime la tristesse comme une fenêtre vide, béante : elle n'est plus qu'un trou noir, angoissant comme toute cavité, toute vacuité. Deux tableaux, reproduits ci-après, sont révélateurs de ce principe qui veut qu'une fenêtre peuplée évoque la joie, une fenêtre vide la tristesse et l'inquiétude. Dans Une scène de carnaval en Belgique, de Jana Certanescu, l'atmosphère de fête est créée par l'ouverture de toutes les fenêtres, et la façon, dont, toutes, elle sont peuplées, surpeuplées. Dans La ville déserte de Iosip Generalic, au contraire, la béance des fenêtres distille l'inquiétude bien plus encore que la vacuité des trottoirs. Cela tient au fait que, dans l'imaginaire, une maison est toujours habitée, elle est un "foyer", symbole de vie au commun, de concorde. Dès lors, la fenêtre vide, signe que la maison est déserte, est une cause de malaise, d'angoisse, parce qu'elle se situe en dehors de l'ordre des choses, elle est *anormale*. Par ailleurs la fenêtre est le lieu par où la maison se montre (de nombreux livres d'enfants reposent ainsi sur un jeu de fenêtres qui, s'ouvrant successivement, découvrent peu à peu toutes les pièces de la maison, et tous ses occupants) : si elle ne montre pas, c'est alors qu'elle dissimule quelque honte, quelque crime.

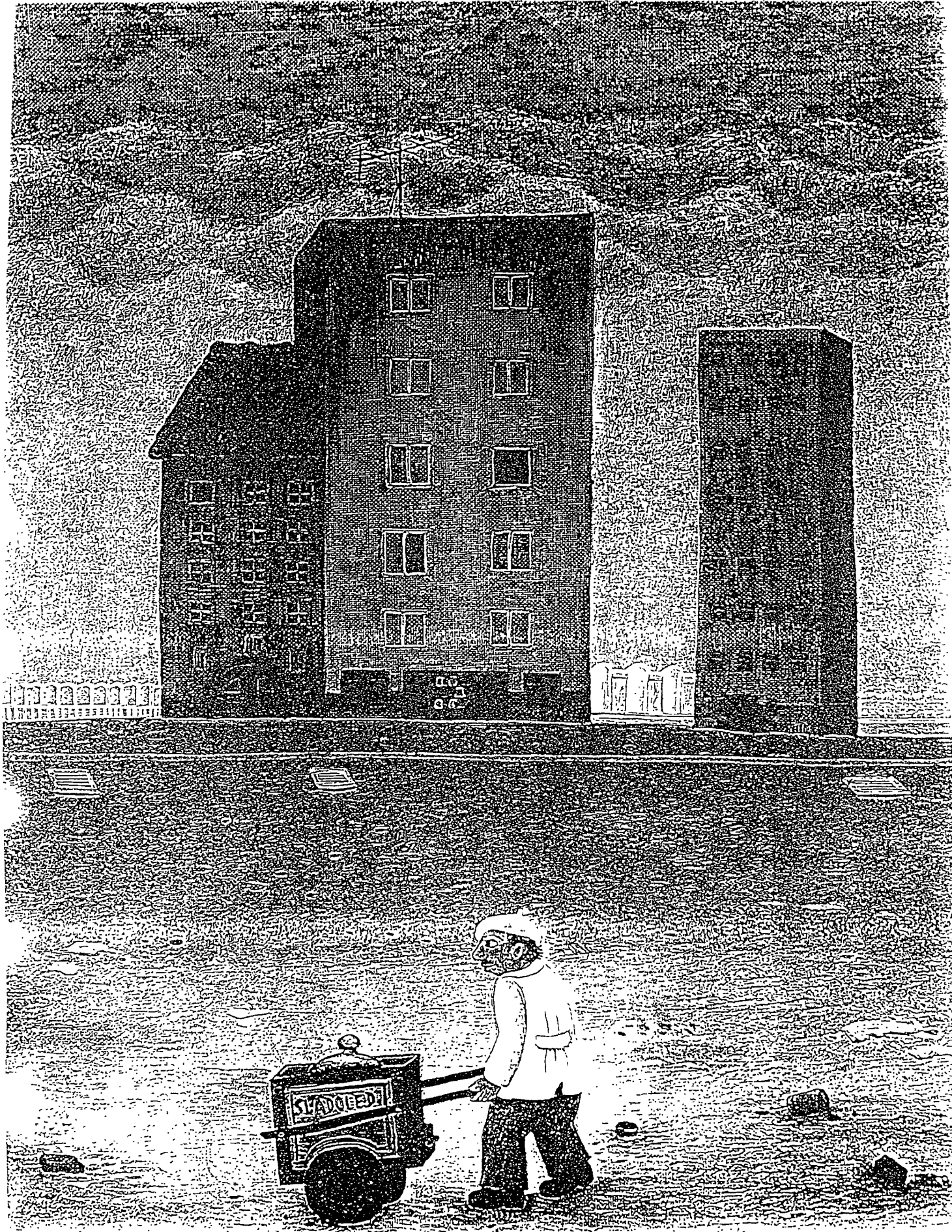
c - Fenêtres obscures, fenêtres éclairées

Cette opposition entre fenêtre peuplée et fenêtre vide est recoupée exactement par le contraste que forment une fenêtre éclairée et une fenêtre obscure. En effet, la lumière est aussi pour la maison une façon de se répandre à l'extérieur, et ce dans la joie. On a vu que la gaieté était dans l'imaginaire associée à la lumière : aussi la fête va-t-elle s'accompagner d'illuminations ; ce sont les feux de la Saint Jean", les feux d'artifices, les guirlandes lumineuses tendues en travers des rues. Et les fenêtres ont alors un rôle particulier à jouer : étant ce qui pendant le jour, reçoit la lumière du soleil, et éclaire les murs de la ville pendant la nuit, elles sont intrinsèquement liées à la lumière. Par ailleurs, ou l'a vu, ce sont par elles que l'on se montre, et que l'on montre sa joie. Aussi, pour certaines fêtes, vont-elles s'illuminer, devenant de "lumières de la



JANA CERTANESLO

Une scène de Carnaval en Belgique



IOSSIP GENERALIC *La ville déserte*

ville", les "lumières de la fête". Ainsi, chaque année, le huit décembre, à Lyon, des bougies sont placées sur le rebord de chaque fenêtre de la ville, dont la flamme doit monter au ciel remercier la Vierge d'avoir délivré Lyon de la peste, et illumine la ville pour une fête qui ne se souvient plus guère de ses origines religieuses. Ainsi, en Italie, les fenêtres se parent de lampions lors de fêtes populaires, comme celle que décrit Vasco Pratolini dans Chronique des Pauvres amants :

"L'usage est resté de fêter la Madone une fois l'an et ce jour-là chaque fenêtre a son lampion, dans les quartiers riches et les faubourgs, que la maison soit un palais ou une bicoque (...) Notre rue aussi a sorti toutes ses lumières. Chaque fenêtre a ses petits verres, ses lanternes, et si la plus pauvre est celle de Milena qui n'a accroché qu'une seule lanterne en accordéon, autant pour ne pas offenser, par son abtention, la Via del Corno, que pour rappeler, par sa discrétion même, ses déboires, la plus belle est la fenêtre de Madame" (pp176-179) .

On le voit, la fenêtre là encore fonctionne comme indice social : une seule lanterne accrochée *signifie* , par sa présence, l'adhésion à la société (son absence "offenserait" la rue qui forme le cadre social des personnages du roman), par sa discrétion, les malheurs subis : il ne "conviendrait" pas à la jeune femme de trop illuminer sa fenêtre, signe de joie et d'ostentation permis aux seuls personnages importants ou familles "sans histoires". Les décorations accrochées aux fenêtres sont l'exact reflet de la position sociale de chacun. Aussi une fenêtre obscure indiquera-t-elle le deuil, la rébellion ou la marginalité, elle "fera tache" entre les illuminations de la fête, suscitant le malaise. Par ailleurs, la pièce ainsi plongée dans l'obscurité rappelle la caverne, la grotte. Or, celles-ci, dans l'imaginaire, sont toujours habitées, hantées par une présence, qui ne peut être qu'hostile, puisqu'associée aux ténèbres. La présence que recèle une pièce sombre ne peut alors qu'être négativement perçue, tant sur le plan social - puisqu'alors elle est dissimulation ou révolte - que sur le plan de l'imaginaire. Ainsi une fenêtre obscure ou vide, soit qu'elle évoque une présence maléfique ou qu'elle

trahisse au contraire la vacuité forcément anormale de la maison (puisqu'une maison se doit d'être habitée), distillera-t-elle toujours l'inquiétude ou le malaise - une fenêtre peuplée ou éclairée, au contraire, dit la participation à l'ordre social et à la joie de la fête.

Ainsi la fenêtre apparaît-elle comme un emblème de l'homme dans ce qu'il a de plus humain, si toutefois on peut le définir comme un être culturel et social. Rien qui évoque mieux l'humain qu'une fenêtre éclairée puisque d'une part la domestication du feu est un des premiers symboles de "l'hominisation", et que, d'autre part, la maison représente, dans l'imaginaire, le *lieu* de l'humanité, confronté à la sauvagerie du dehors. La fenêtre éclairée s'oppose donc à la double agression de la nature et des ténèbres;

"Il fait nuit. Très sombre est la nuit. Dans une maison à une grande distance brille la lumière d'une fenêtre.

Je la vois, et je me sens humain des pieds à la tête"

(Fernando Pessoa)

(Inversement, derrière une fenêtre obscure ou fermée se situe tout ce qui va du simple replis sur soi à la marginalité et jusqu'aux puissances maléfiques que l'imaginaire situe dans les lieux obscurs).

Mais la fenêtre illuminée, signe de l'humain, sitôt qu'on s'en écarte et qu'elle se multiplie, devient une constellation terrestre.

d - La constellation : présence et inaccessibilité

Dans La poétique de l'espace, Bachelard cite plusieurs poèmes où la lumière des maisons est associée, par la comparaison, par la métaphore, à des lumières célestes.

- "je verrai vos maisons comme des vers luisants aux creux des collines"

(Hélène Morange)

- "Etoile prisonnière prise au gel de l'instant"

(Christiane Burucoa)

Et aussi bien l'obscurité fait-elle disparaître les murs : la fenêtre qui s'éclaire semble, par un fait d'optique, s'enfoncer dans la nuit, reculer au plus lointain, comme l'illustre un vers de René Char :

" C'est l'heure où les fenêtres s'échappent des maisons pour s'allumer au bout du monde"

(Fragment 180 des Feuillets d'Hypnos)

Les fenêtres ainsi ne relèvent plus de la maison, mais deviennent des lumières indépendantes, qui flottent, très loin, comme des étoiles.

Mais que l'on s'élève au-dessus de la ville, vue d'une tour ou d'un étage élevé, la ville semblera une constellation encore, dessinée qu'elle sera par ses seules lumières, mais une constellation terrestre, la réplique humaine des astres. Ainsi chez le poète G.E. Glancier, cité par Gaston Bechelard (op. Cit)

"Une nuit, dix villages, une montagne

Un léviathan noir clouté d'or" (Le Léviathan est une constellation).

Ainsi chez Heimito von Doderer, dont les "fenêtres éclairées" deviennent des astres, dont elles possèdent l'écartement, immuable, la façon d'apparaître à heure fixe ou presque, dans un ordre de succession rigide, à mesure que la nuit descend (ce qui permettra à l'inspecteur Zihal, héros du roman, de se constituer une véritable carte du ciel, où noter l'heure et le lieu des apparitions stellaires).

"que la perspective soit large ou étroite, ce sont effectivement toujours les mêmes lumières qui apparaissent soir après soir, géométrie silencieuse, terne ou éclatante, ou bien vastes étendues de lumières. Il est à tout le monde ce ciel d'étoiles

terrestres rempli d'astres malades qui scintillent et clignent comme les étoiles célestes."

Par ailleurs, les fenêtres apparaissent comme aussi inaccessibles peut-être que les astres, les hommes dans les grandes villes sont aussi étrangers les uns aux autres, séparés par une distance aussi infranchissable, que les astres. Cependant, la fenêtre éclairée est signe d'une présence, et dans une rêverie enfantine, d'être lumineuses, les étoiles deviennent habitées. Ainsi la géométrie terrestre des fenêtres éclairées répond elle à la géométrie céleste des astres : elle se qualifie mutuellement, l'imaginaire prêtant à l'une toutes les caractéristiques de l'autre - le ciel y gagne de se peupler, la ville en reçoit le mystère et la fascination que toujours les étoiles ont produit sur l'homme, mais aussi le caractère inaccessible des astres, la distance infranchissable qui les séparent marquent-ils les relations des hommes dans cette ville.

Enfin, de cette comparaison avec les astres, le rapport vide/plein des fenêtres et des murs, en est inversé : ce sont les fenêtres, étoiles habitées, qui sont ressenties comme un plein, séparées par tout le vide des murs rendus invisibles par l'obscurité, ce sont les fenêtres, qui, en tant que plein, rassurent, les murs n'étant qu'une inquiétante obscurité.

C - LA TRANSPARENCE

Cette dialectique qu'opère constamment la fenêtre, entre vide et plein, ordre et désordre, tristesse et gaieté, ciel et terre, la vitre la matérialise, qui est vide au regard et pleine au toucher, et qui, parce qu'elle est vide et pleine, offre et refuse, rapproche et distend, réunit et sépare.

1 - La proximité et la distance

"Illusoirement, je suis à la fois dans mon âme et hors d'elle, loin devant la vitre et contre la vitre, saxifrage éclaté".

(René Char)

La vitre, montrant le monde, le projetant sur la surface du verre, le rapproche de nous, mais, nous séparant de lui de toute son épaisseur, elle le pose comme distance. Aussi, devient-elle, pour René Laporte, *"une bête atroce et solitaire"* pour René Char elle est "inextinguible", et Robert Mallet évoque *"la douceur des vitres mortelles."*

Douceur", parce que, transparentes, elles semblent offrir le monde et reflètent ce qu'il a de plus beau : la lumière ; "mortelles", parce que l'on s'y heurte comme l'oiseau qui s'assomme pour s'être laissé prendre au piège de leur transparence. Mortelles, parce qu'elles séparent irrévocablement, retranchent de la vie l'homme qui s'abrite derrière elles, qui a l'illusion d'être plongé dans le monde, quand il n'en est plus que le témoin. Les vitres sont toujours un avatar du mur qu'elles prétendent nier, mais là où le mur s'imposait comme obstacle à franchir, les vitres, plus "douces", perfides se font oublier comme obstacle et en séparent plus irrévocablement l'homme de l'univers. Elles deviennent alors le symbole de tout ce qui sépare, isole, de façon insurmontable. René Char évoque *"les volets de cristal à jamais tirés sur la communication"* .

(Feuillets d'Hypnos, fragment 195)

Mais cette distance qu'instaure la vitre, si elle peut s'avérer mortelle, est féconde pourtant. De n'être pas confronté à une scène, de n'y pas prendre part physiquement, fait qu'on l'observe mieux - toute attitude critique suppose un écart entre la réalité et la conscience, à *distance*, on juge mieux (que l'intervalle soit spatial ou temporel, comme dans cette expression, importe peu). La distance rend possible la réflexion, elle suscite aussi le

désir : "ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre" affirme Beaudelaire, rejoint par Milena Jesenská :

"Voir quelque chose à travers une fenêtre me semble bien plus attirant, plus amusant, plus passionnant que de la voir directement. Voir quelque chose par la fenêtre signifie : ne pas lui appartenir. Etre à part. Conserver par-devers moi une parcelle bien délimitée, indépendante de mon désir à l'égard de ce que je vois, d'un spectacle que je ne domine pas entièrement, comme je domine au contraire l'espace physique où je me trouve. Voir des paysages par la fenêtre signifie les connaître doublement : par le regard et par le désir". (Milena Jesenská, Les fenêtres)

D'être "mise sous verre", et découpé par le cadre de la fenêtre, la réalité est comme mise en scène. Elle en devient spectacle, est *magnifiée*. Milena Jesenska, encore,

"Il m'arrive parfois le soir, en marchant dans la rue, de m'arrêter sous une fenêtre illuminée, prise d'une impatiente curiosité. La demeure que je découvre me fascine par son mystère : la vie paraît s'y écouler avec un charme silencieux. Les gestes de l'homme qui vient d'entrer sont pleins d'une insondable étrangeté (...) Je reste plantée là comme sous le coup d'un enchantement (...) Si l'homme que j'aperçois là s'était trouvé à mes côtés, il ne m'aurait pas paru aussi admirable. Mais entre lui et moi il y a la fenêtre. Un carré de vitre. Doué d'un pouvoir magique".

(Milena Jesenská, op.cit)

La réalité que révèle la fenêtre est à la fois découpée - et cette limite en fait un tout doué d'une cohérence - illuminée et séparée de celui qui la regarde : elle possède alors toute la "magie" du spectacle, qui s'offre à la contemplation du public, mais auquel jamais celui-ci ne participe, demeurant dans l'ombre un témoin fasciné par les lumières de la scène. Et cette parenté qu'elle a avec un spectacle fait qu'on cherche à la scène entrevue un sens : elle devient une énigme, "empreinte d'une insondable étrangeté".

2- La vitrine : "féerie et frustration"

a - Le verre : éclat et fragilité.

Ce processus qui fait que le verre est à la fois distance et proximité, et qu'il exalte ce qu'il recouvre, le commerce a su s'en servir en maître quand il a créé la vitrine. "féerie et frustration" (Jean Baudrillard, Le système des objets). Frustration : la vitrine semble mettre à portée de la main ce qu'elle offre au regard, mais sa transparence est un obstacle infranchissable. Féerie : elle fait plus que proposer à la vue les objets qu'elle enferme, elle les rend infiniment précieux. Parce qu'elle les protège, parce qu'aussi elle les présente en un assemblage harmonieux, parce qu'elle les défend, suscitant le désir - mais aussi parce qu'elle leur prête la magnificence de sa propre matière, le verre.

Le verre évoque le luxe parce que, longtemps, il a été le privilège des maisons riches : aux pauvres étaient seuls permis le papier huilé ou le volet de bois. Mais c'est aussi parce que, dans son éclat, dans sa structure, il évoque le diamant, le plus dur, le plus brillant et le plus précieux des cristaux. Aussi le diamant sera-t-il le seul auquel la vitre se soumettra, et le fait de ne pouvoir être découpée que par lui, en l'associant au diamant, conférera à la vitre une part du prestige de celui-ci. Le verre est cet objet raffiné et luxueux que seul un raffinement et un luxe supérieurs peuvent toucher, entamer. Par ailleurs toute transparence confère aux choses un éclat singulier. A travers une vitre comme à travers un voile de brume la lumière s'irise, chatoie ; pour Baudelaire, la transparence est la matière même qui donne à une journée ensoleillée sa beauté :

"La sève monte et, mélange de principes, elle s'épanouit en tons mélangés ; les arbres, les rochers, les granits se mirent dans les eaux et y déposent leurs reflets. Tous les objets transparents accrochent au passage lumière et couleurs voisines et lointaines (...)

Les ombres se déplacent lentement, et font fuir devant elles ou éteignent les tons à mesure que la lumière, déplacée elle-même, en veut faire résonner de nouveaux. Ceux-ci se renvoient leurs reflets et modifiant leurs qualités en les glaçant de qualités transparentes et empruntées, multiplient à l'infini leurs mariages mélodiques..."

(Claude Baudelaire, cité par Jean Pierre Richard dans Profondeur de Baudelaire)

La transparence fait la beauté d'un paysage parce qu'elle permet aux choses d'échanger leurs reflets, leurs couleurs, leur lumière. Elle est cette matière qui "accroche" la lumière, qui "glace" le paysage, la "pâte" dans laquelle lumière et reflets vont jouer, conférant au paysage un aspect changeant, toujours renouvelé, et, simultanément, une unité : la transparence réunit puisque c'est par elle que s'effectuent les échanges, que se tissent les liens, entre les choses "voisines et lointaines".

Le verre, enfin, a la préciosité des choses fragiles. Il exige pour le manier de la "délicatesse", cette délicatesse qui a pour synonymes le raffinement, l'élégance, la finesse - le luxe à la fois et l'élégance des manières de ceux qui le possèdent.

Toutes ces qualités, la vitre les confère aux objets qu'elle renferme. Par ailleurs, elle garde de ses origines même un caractère précieux.

A l'origine le verre protège les objets précieux : il place les objets d'arts, et ceux auxquels quelque souvenir donne du prix, à l'abris des outrages du temps, de la poussière, des maladroits. Aussi est-ce comme protection que les magasins d'articles de luxe l'utiliseront tout d'abord : les bijoux sont exposés sur du velours, recouverts de verre, deux matériaux précieux qui les protégeront, et les exalteront. Cette notion de valeur va rester attachée aux objets mis sous verre. Et les vitrines des magasins vont jouer le triple rôle d'étalage, de protection et de "mise en valeur".

b- Ali Baba et Tantale

Aussi, peu à peu, vont-elles se multiplier, s'étendre au magasin entier qui devient une bulle de verre : ainsi les supermarchés apparaissent-ils comme de modernes cavernes d'Ali-Baba, toujours inaccessibles, mais qui étalent à la vue tous leurs trésors. Le verre permet en effet de susciter la même tentation à laquelle était soumis Tantale, parce qu'il offre ce miracle commercial de montrer tout en défendant, et l'attrait que suscitait dans la légende d'Ali-Baba le mystère des choses cachées est remplacé par l'immense diversité des articles présentés, qui préserve la joie de la découverte.

Mais sans le "sésame ouvre-toi" de l'argent, la vitrine se mue en pure frustration. N'oublions pas que la punition infligée à Tantale est un *supplice*, un des trois tourments infernaux qui apparaissent dans Homère (avec le foie de Tityos déchiré sans cesse par des vautours et le rocher de Sisyphe, que toujours il pousse vers le sommet d'un tertre, et qui toujours au moment où il va l'atteindre, lui échappe et roule au bas de la colline).

"Je vis aussi Tantale en proie à ses tourments. Il était dans un lac, debout, et l'eau montait lui toucher le menton ; mais, toujours assoiffé, il ne pouvait rien boire ; chaque fois que, penché, le vieillard espérait déjà prendre de l'eau, il voyait disparaître en un gouffre le lac et paraître à ses pieds le sol de noir limon, desséché par un dieu. Des arbres à panache, au dessus de sa tête, poiriers et grenadiers et pommiers aux fruits d'or, laissaient pendre leurs fruits ; à peine le vieillard faisait-il un effort pour y porter la main : le vent les emportait jusqu'aux sombres nuées" (Homère, Odyssée, chant XI, traduction française de Victor Bérard).

La vitrine moderne réalise pleinement ce supplice de sembler offrir pour refuser au dernier moment, de susciter le désir pour mieux le tromper, et, aussi, le renouveler perpétuellement. Elle fait pire : elle offre la goutte d'eau - l'article accessible - qui permettra d'entretenir la soif sans jamais l'éteindre. Et l'article obtenu, d'être sorti de la vitrine qui l'exaltait, n'a souvent plus l'attrait qu'il présentait alors : le fruit qu'enfin l'arbre accorde à Tantale est insipide il en faudrait un autre puis un autre encore

pour que, leurs fadeurs se mêlant, il s'en dégage une saveur, chaque satisfaction produit une insatisfaction plus grande, qui jamais ne peut être assouvie.

La vitrine est ce qui sépare l'homme de l'objet de son désir - par elle suscité - de façon concrète ou métaphorique. Ainsi dans La Recherche du Temps Perdu, les baies vitrées de l'hôtel séparent-elles effectivement le jeune narrateur des bandes de jeunes gens qu'il voit s'ébattre sur la plage - spectacle qui ~~excite~~ son envie - mais leur fermeture est l'effet à la fois et le symbole de sa délicatesse physique, qui, comme une vitre, l'éloigne des autres, et lui présente leurs activités parées de tout l'éclat de l'inaccessible. Elles sont le symbole, aussi, de tout ce qui sépare un jeune homme de bonne famille de la société interlope des bains de mer. La vitre est en effet transparente et infranchissable comme sont tacites et irréductibles les tabous sociaux. Et elle offre le miracle de séparer la bonne société du vulgaire tout en lui offrant des spectateurs, des témoins de sa gloire, et des reflets où se contempler elle-même.

c - L'état : splendeur et dissonance

Mais la vitre n'est solide qu' autant que la convention est respectée. Etant le symbole à la fois de l'ordre social et de l'ostentation du luxe, étant la barrière qui sépare Ali baba des richesses étalées de la caverne, elle sera la première victime de l'exaspération, lors des émeutes. Ainsi, à la fin du mois de mai 1968, les manifestations s'accompagnent de bris de vitrines ; dans les années 70, les "autonomes", groupement anarchiste, cassent de nombreuses vitrines ; en 1987, à Papeete, les dockers en grève brisent toutes les vitrines du front de mer. Et certes les vitrines sont le symbole haï du luxe et des conventions sociales, mais ce qui en fait un objet privilégié de défoulement, c'est aussi leur éclat. L'éclat qui en fait le symbole de l'ostentation, qui attire l'oeil et le désir, l'éclat aussi qu'elles font en se brisant.

La vitre ne plie pas comme le bois, ne s'attaque pas comme la pierre, elle "vole en éclats", éclats lumineux, éclats sonores. Le verre, et le cristal auquel il s'apparente, sont en effet

intimement liés au son : la qualité du cristal d'un verre est censée se mesurer au bruit qu'il fait entendre quand on promène l'index sur son bord, ou quand on le frappe avec un couteau.

Dans Vogue le navire de Federico Fellini, une scène se déroule dans les cuisines du bateau, où sur une table sont alignées des dizaines de verres : deux cuisiniers - musiciens en tirent, en les effleurant, en les frappant, toute une symphonie, transformant le sordide du lieu et de la fonction en une féerie. Par analogie avec le son que rend le cristal, on dit d'une voix claire et pure qu'elle est cristalline. Enfin le verre, fragile, est sensible aux vibrations sonores :

la légende veut que la voix très haute de certaines cantatrices fasse éclater les verres, on dit d'une voix puissante qu'elle "fait trembler les vitres". Et aucun bruit n'est plus sonore, plus éclatant, que celui du verre qui se brise. Ainsi celui que produit la vitre du Mauvais vitrier quand elle est heurtée par un pot de fleurs que l'on précipite du balcon, et qui fait choir le vitrier :

"et le choc le renversant, il acheva de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire qui rendit le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre"

(Charles Baudelaire, Le mauvais vitrier, dans Le spleen de Paris)

Ainsi l'éclat du verre qui se brise sera-t-il pur scandale, pure dissonance et gardera-t-il pourtant quelque chose de la pureté, de la "noblesse" du verre, évoquant un "palais de cristal".

Toujours un éclat, qu'il soit lumineux ou sonore, est une intensité : aussi dans une société bourgeoise sera-t-il démesure : des "éclats de voix" évoquent la brutalité, "éclater en sanglots", c'est un bouleversement physique, une perturbation dans l'ordonnance des traits que seule la très grande "violence" d'une douleur peut produire, c'est étourdîment qu'on "éclate de rire". Aussi l'éclat devient-il l'équivalent du scandale : "faire un éclat", c'est s'emporter ; métaphoriquement, "casser les vitres", c'est "faire du scandale" Ce scandale peut aller jusqu'au sacrilège, comme dans Le Mauvais vitrier, où le geste gratuit et sadique du briseur de vitres lui assure "*l'éternité de la damnation*". Et n'est-ce pas le sacrilège

qu'il y a à s'attaquer à lui qui fait du verre, une fois brisé, un "porte malheur" ?. Cependant, l'éclat est aussi synonyme de beauté, ainsi de l'éclat d'une couleur, d'un visage, il est la qualité de ce qui est précieux, des étoffes luxueuses et des bijoux, mais aussi de la lumière, du soleil. Cette ambiguïté entre la beauté de l'éclat et la violence qu'il évoque, on la trouve dans le nom de "Nuit de cristal" qui a été donné à l'un des épisodes les plus noirs de l'histoire du nazisme. Pendant la nuit du 9 au 10 novembre 1938, les militaires hitlériens, avec la complicité des autorités, conduisent un vaste pogrom à travers toute l'Allemagne, en réponse au meurtre d'un diplomate allemand par un jeune juif, Grynszpan. A cette occasion, tous les magasins juifs sont dévastés, toutes leurs vitrines brisées. Et c'est ce bris de vitrines qui a donné son nom de "nuit cristal" au pogrom. Or, il évoque, bien sûr, la violence, dont on a vu que l'éclat était synonyme et pourtant, ce pourrait être aussi le titre d'une féerie. Et il serait intéressant de savoir si c'est une presse hostile ou complice qui a ainsi baptisé cet épisode : la sauvagerie y est en effet comme sublimée par la beauté qu'évoque le cristal.

On retrouve cette ambivalence de sentiments que suscite le verre dans les différentes manières de l'attaquer, et il recouvre alors l'ambiguïté d'une attitude face à la société, dont elle est le symbole. Le révolté fait voler la vitrine en éclat comme il aimerait faire les conventions. Le voleur, au contraire, qui tout en attaquant la société, a les mêmes valeurs qu'elle, puisqu'il a lui aussi le culte de l'avoir, doit à son tour "éviter tout éclat". Et la vitrine ne fonctionnant comme symbole qu'entre deux mondes étrangers - puisqu'elle est ce qui fonde la séparation entre le luxe et le raffinement d'une part, le dénuement et la brutalité d'autre part - devient simple obstacle pour le voleur, au même titre qu'une serrure. Faire éclater la vitre, c'était commettre l'acte sacrilège que seule peut inspirer une divinité - et au despotisme divin doit s'opposer le scandale absolu, mais "noble" de la révolte. Au contraire, les matériaux qui vont servir au voleur pour écarter l'obstacle sont des plus vulgaires : la poix, la colle, le papier. Qu'en effet on étende sur le carreau un papier enduit de colle, qu'on le frappe ensuite du poing, et les morceaux de verre resteront collés à

l'enduit : il suffira alors de percer celui-ci, sans avoir à craindre le bruit du verre tombant, pour atteindre l'objet désiré, ou la poignée de la fenêtre. Le symbole est remplacé par le souci d'efficacité, qui ôte à l'obstacle tout caractère sacré.

Le verre réunit donc toute l'ambivalence d'un matériau invisible et solide, fragile, mais protégé par toutes les conventions qu'il symbolise, objet de haine et de convoitise. Il est cette surface unie, qui, si on la frappe, éclate en mille morceaux. Plein qui montre, vide qui protège, là où le mur et la fenêtre s'opposaient, il est à la fois mur et fenêtre : comme le mur il protège, mais sans cacher, comme la fenêtre il montre, mais sans être cette brèche par où le vent s'engouffre. Il semble ainsi réunir leurs qualités sans en avoir les défauts. Et pourtant, quand il s'étend en paroi sur les bâtiments, il leur ôte cette alternance de vides et de pleins qui en faisait la mélodie, il n'offre plus au regard ce cadre où s'inscrivait le monde, qui le magnifiait, il ne transforme plus la nuit de la ville en constellation. Il ôte au bâtiment, et au monde qu'à travers lui on aperçoit cette diversité qui en faisait une partition ou une écriture, que l'on goûte et que l'on déchiffre. Le fait même d'être entourée de plein donnait à la fenêtre son caractère d'ouverture, la lumière qui en jaillissait était plus éclatante de se découper sur la nuit : toujours c'est l'opposition qui fonde la valeur des choses. Par ailleurs, dans l'imaginaire, une paroi de verre ne protège pas: on doit pouvoir évaluer visuellement la solidité d'un mur, on ne se sent pas "à l'abris" derrière le verre qui n'évoque en rien la caverne primitive, le refuge. Le verre ne protège pas comme le mur, il sépare. Par ailleurs, offrant un spectacle continu du monde, il n'offre pourtant aucune communication directe avec lui. Le verre expose, il n'est pas, comme la fenêtre, ouverture sur le monde.



II - L'intérieur et l'extérieur

*"Pures pluies, femmes attendues, La face que
que vous essuyez, De verre voué au tourments ,
est la face du révolté ;
L'autre, la vitre de l'heureux
Frissonne devant le feu de bois.
Je vous aime, mystères jumeaux,
Je touche à chacun de vous
j'ai mal et je suis léger".*

René Char, Le carreau

L'opposition entre dedans et dehors est une opposition fondatrice dans le psychisme humain. Elle recouvre tout ce qui est conçu comme contradictoire, l'ouvert et le fermé, le positif et le négatif, l'être et le non-être, le "moi" et autrui. Et de différence, elle devient conflit : *"Vous sentez quelle portée a ce mythe de la formation du dehors et du dedans : c'est celle de l'aliénation qui se fonde sur ces deux termes. Ce qui se traduit par leur opposition formelle devient au-delà aliénation et hostilité entre les deux"*. (Jean Hyppolite, cité par Gaston Bachelard dans La poétique de l'espace, p 192). Le dedans et le dehors sont ainsi au coeur de toute relation humaine, c'est sur eux que se fondent les notions d'appartenance et d'exclusion qui sont les pivots de toute société, de tout groupement humain. Certaines oeuvres de science fiction illustrent bien ce fait, qui décrivent une société réduite, une élite, réunie dans une ville - qui peut être placée sous une coupole de verre, la séparation étant alors encore plus nette, plus définitive - opposée à des êtres dont la seule détermination est d'être "du dehors", qui suffit à évoquer la barbarie, la menace. Dans l'imagination en effet, toute menace vient de l'extérieur, *hospis hostis*. Cette opposition entre un intérieur valorisé et un extérieur conçu comme négatif, on la retrouve à l'état brut dans le vocabulaire moderne : être "IN", c'est être *dans* son temps, *dans* sa société, c'est appartenir au groupe social qui se définit par sa modernité, sa largesse d'esprit, ses modes, etc... Etre "en dehors" au contraire, c'est être exclus, c'est n'appartenir à rien, c'est ne pas être.

La fenêtre et la porte, en ce qu'elles déterminent les relations entre intérieur et extérieur, vont donc revêtir une extrême importance : elle seront des *seuils* dans tout ce que cette notion peut avoir de sacré. Mais elles recouvriront chacune un mode très différent de relations entre le dedans et le dehors. La porte, déterminant le fait d'être *ici* ou *là*, étant ce qui règle les échanges, a un caractère catégorique qui se traduit dans les expressions où elle figure : "mettre à la porte", c'est renvoyer, au sens concret et figuré, c'est exclure de son monde ; "claquer la porte à quelqu'un, au nez de quelqu'un", c'est le mettre brutalement dehors ou lui refuser l'entrée (cette expression "ajoute à l'idée de *forclusion* celle de brutalité" note le Dictionnaire des Expressions et Locutions, Robert)

"fermer sa porte", c'est "exclure, refuser d'envisager". Enfin "il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée". Toute la porte pourait être résumée, définie, par cette conjonction ou, qui implique l'exclusion d'un des deux termes confrontés.

La fenêtre au contraire, c'est le et, le à la fois. Elle est au contraire de la porte à la fois ouverte et fermée, puisqu'elle permet de voir, mais pas de passer - elle permet ainsi d'être ici et là. Ce "et", cet "à la fois" vont pouvoir exprimer l'union, l'entente, comme dans Claude Roy :

"La fenêtre fermée tournée vers son envers donne à la nuit dedans des nouvelles du jour et parle à la chaleur du froid qu'il fait dehors"

(Claude Roy, La fenêtre fermée)

Ou bien l'écartèlement :

"Illusoirement je suis à la fois dans mon âme et hors d'elle, loin devant la vitre et contre elle, saxifrage éclaté".

(René Char, Feuillet d'Hypnos)

Aussi la fenêtre, suscitant la concorde ou l'écartèlement, est-elle le lieu, ou le symbole, de tout ce qui touche à deux mondes,

A - L'ATTENTE

*"Le front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin
Je te cherche par delà l'attente".*

Paul Eluard, Le front aux vitres...

1 - L'ailleurs

La fenêtre est le lieu de l'attente et du rêve parce qu'elle révèle l'existence d'un monde inaccessible. En effet, la porte, en ouvrant, permet de passer d'un monde à l'autre, et comme telle, s'inscrit dans la réalité et dans l'action. La fenêtre, au contraire, se contente de montrer sans livrer le passage. Et de n'y pouvoir pénétrer, le monde qu'elle offre au regard devient un "ailleurs", un "là-bas" où se concentrent tout les espoirs, tous les désirs.

a- l'illusion et la lucidité

Dans Fin de Partie de Samuel Beckett, la fenêtre, réduite au minimum significatif de la lucarne, joue un rôle essentiel, : ouvrant sur un désert, elle symbolise l'espoir toujours renouvelé, toujours déçu, d'une transcendance, d'un salut possible. Les premières didascalies concernant les fenêtres pourraient résumer la pièce toute entière :

"Il va se mettre sous la fenêtre à gauche. Démarche raide et va cillante. Il regarde la fenêtre à gauche, la tête rejetée en arrière. Il tourne la tête, regarde la fenêtre à droite. Il tourne la tête et regarde la fenêtre à gauche. Il sort, revient aussitôt avec un escabeau, l'installe sous la fenêtre à gauche, monte dessus, tire le rideau. Il descend de l'escabeau, fait six pas vers la fenêtre à droite, monte dessus, tire le rideau. Il descend de l'escabeau, fait trois pas vers la fenêtre à gauche, retourne prendre l'escabeau l'installe sous la fenêtre à gauche, monte dessus regarde par la fenêtre. Rire bref. Il descend de l'escabeau, fait un pas vers la fenêtre à droite, monte

dessus , regarde par la fenêtre. Rire bref".

(Samuel Beckett, Fin de partie)

Ces jeux de scène se renouvelleront à plusieurs reprises au cours de la pièce, auxquels pourra s'ajouter l'utilisation d'une lunette d'approche. Et toujours ces accessoires : escabeau, rideau, puis lunette, dans lesquels chaque fois se réfugie un espoir, comme autant de mauvaises raisons pour expliquer une absence ; toujours cette gesticulation vaine, qui permet de repousser le moment de regarder *par* la fenêtre - ce qui ne vient qu'en dernier recours : au début Clov est "sous" la fenêtre, puis il regarde la fenêtre elle-même - et de constater qu'il n'y a rien : "rire bref". Regarder la fenêtre apparaît ainsi comme l'expression d'un espoir, donc, d'une illusion ; regarder par la fenêtre, c'est l'acte de lucidité qui ne peut se résoudre que dans le désespoir amer de ce "rire bref".

Ainsi l'existence des héros beckettien s'écoule-t-elle dans cette attente vaine - qu'ils savent vaine, puisque toujours ils repoussent le moment de constater encore sa vanité - mais toujours renouvelée, parce qu'ils ne peuvent se résoudre à l'*absuraité* et toujours cherchent un sens.

b-L'horizontalité et la verticalité

Et c'est dans la fenêtre que se réfugie leur attente, parce qu'elle seule peut évoquer un autre monde : la porte, puisqu'elle permet le passage, ne peut être qu'une frontière à l'intérieur d'un même monde. Par ailleurs elle crée entre le dedans et le dehors des relations "horizontales", étant de "plein pied" avec le monde et permettant d'y circuler. La fenêtre, en revanche, est une verticalité : parce qu'elle se situe, le plus souvent, en hauteur, mais aussi parce que, selon la position dans laquelle on se tient, elle permet au regard, soit de plonger dans la rue, et développe alors les rêveries de l'évènement ou du sordide, soit de s'élever vers le ciel, où se déploient tous les rêves d'idéal et de transcendance. On trouve ces deux séries en poésie :

De Georges Chenevière :

*"La rue est obscure et déserte
Il a plu toute la journée
On glisse sur les pavés gras
(...)
Je sens l'humidité monter
Dans mon corps, comme en une mèche
Et se dissoudre aussi mon âme
En flaques minces qui reflètent quelques
tremblantes images"*

(Georges Chenevière, Fenêtre)

A Stéphane Mallarmé :

*"Ainsi, pris du dégoût de l'homme à l'âme dure
Je fuis et je m'accroche à toute les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie, et, béni
Dans leur verre lavé d'éternelles rosées
Que dore le matin chaste de l'Infini
Je me mire et me vois ange..."*

(Stéphane Mallarmé, Les fenêtres)

Ainsi se développe autour de la fenêtre une rêverie verticale, qui repose sur des structures fondamentales de l'imaginaire : au moment descendant est liée la ténèbre (La rue est "obscur"), la solitude, le sordide (des "pavés gras" aux "flaques"), la dissolution ; au mouvement ascendant l'azur, la clarté, l'espoir, la pureté. Or, à l'horizontalité est liée l'idée d'égalité : par la porte, on "affronte" le monde. La verticalité au contraire, c'est la hiérarchie, c'est la puissance, soit qu'elle attire vers le bas, "dissolvant l'âme", soit qu'elle élève vers l'ange. La fenêtre est donc l'ouverture sur le monde des "puissances" surnaturelles ou spirituelles : elle est le lieu de la transcendance, de "l'âme", quand la porte est celui du corps.

c - L'affrontement et le guet

Le contexte militaire est peut-être celui où cette réalité s'exprime le mieux. La porte est le lieu du combat, de l'affrontement, c'est d'elle que dépend la résistance ou la prise de la ville. Dans Les sept contre Thèbes, d'Eschyle, une scène très longue est consacrée à la description des couples de guerriers qui s'affronteront à chaque porte.

" Le messenger : - J'ai bien vu les dispositions des ennemis et comment le sort a marqué à chacun d'eux sa place aux portes. Tydée gronde déjà à la porte Proitide (...)

Étéocle : (...) A Tydée j'opposerai, moi, le prudent fils d'Astacos, pour défendre cette porte (...)

Le messenger : (...) C'est Capanée que le sort a désigné pour la porte d'Electre, un géant celui-là, plus grand que celui que j'ai nommé d'abord, un vantard d'un orgueil surhumain (...)

Étéocle : A ce guerrier, en dépit de ses intempérances de langage, j'ai déjà opposé un homme d'une volonté ardente, le puissant Polyphonte..."

(Eschyle, Les sept conte Thèbes)

Et ainsi de suite, pour les sept portes. La porte détermine des relations binaires - que souligne l'échange de répliques entre deux personnages -, qui se résument dans le couple affronté à la dernière porte :Étéocle et Polynice, deux frères, d'égalé

valeur, qui s'entretueront. Or, la relation binaire peut-être soit amour ou haine, affrontement, elle est une relation d'égalité : les termes s'opposent "frontalement". La fenêtre au contraire, est le lieu d'où l'on observe le combat ou l'approche de l'ennemi, d'où l'on "prend de la hauteur" : le regard ne rencontre pas celui d'un ennemi, il en englobe la masse entière, il permet d'avoir une vision globale de la situation, et des "vues éloignées".

La littérature offre d'innombrables exemples de ces attentes, de ces guets sur un lieu élevé : dans l'Iliade, c'est un feu qui se relaie de sommet en sommet qui fait parvenir à Argos la nouvelle de la prise de Troie ; dans Le désert des Tartares de Dino Buzzati, et Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq, c'est du haut des remparts que l'on guette l'arrivée d'un improbable ennemi ; Michel de Ghelderode met en scène dans Le cavalier bizarre un guetteur qui évalue la progression de la mort, l'étrange cavalier, depuis *la* *stre de* l'asile de vieillards où il se trouve ; un poème de Baudelaire, Lesbos, associe l'attente au lieu élevé :

"Et depuis lors je veille au sommet de Leucate"

(Charles Baudelaire, Lesbos, dans les Fleurs du mal)

On connaît enfin le conte de Barbe Bleue et son célèbre "Anne, ma soeur Anne, ne vois-tu rien venir ?"

D'une fenêtre, d'une tour, on attend mieux qu'ailleurs, parce que, certes, le regard porte plus loin, mais aussi parce qu'on y est séparé du monde, parce que l'on s'abstrait de lui. Et c'est le fait du guetteur d'être en dehors du monde, inaccessible à toute sollicitation extérieure, pur regard, et projeté, déjà, dans l'avenir, par son attente, qui peut être peur ou désir .

2 - La protection et la surveillance.

Guetter, c'est attendre, c'est aussi "surveiller avec attention pour se prémunir contre un danger" ou "épier, observer" (Petit Robert)

Cette ambivalence du guetteur, qui est protecteur et espion, on la retrouve dans l'ambiguïté de réaction que suscite la vue d'une fenêtre éclairée. Une fenêtre éclairée, c'est quelqu'un qui veille, c'est une maison habitée. Comme telle, c'est un réconfort. La nuit toujours s'associe dans l'imagination à la peur, au désordre. Dans le folklore, la tombée du jour ou le milieu de la nuit sont le cadre d'apparitions terrifiantes : minuit est l'heure du crime, et les vampires s'éveillent lorsque la nuit descend pour s'évanouir aux premières lumières de l'aube. La nuit est aussi le moment du règne animal, la plupart des fauves chassent dans l'obscurité, les ténèbres paraissent grouiller de présences hostiles. La fenêtre alors, par sa seule présence lumineuse, est l'affirmation d'un ordre, d'une victoire sur les ténèbres. Elle apparaît comme un génie tutélaire : "quelqu'un" veille. La fenêtre peut laisser voir une ombre, dessiner une silhouette, mais pas des traits, une individualité, et cette indétermination même est rassurante : l'impression de puissance s'accroît de cette confusion parce qu'elle n'est pas limitée à un individu distinct, réel, avec ses forces et ses faiblesses.

Mais ces mêmes éléments qui rassurent peuvent être ressentis comme une menace. Un théorème de l'imaginaire veut que "tout ce qui brille voit" (Gaston Bachelard, La poétique de l'espace) : celui qui veille derrière la fenêtre éclairée voit, surveille - protège ou épie. Or la surveillance est l'instrument de tout pouvoir : c'est le "Big Brother is watching you" de Georges Orwell. L'œil est l'attribut du pouvoir terrestre (on sait le rôle que joue la surveillance dans un régime totalitaire) comme de la transcendance divine : le dieu chrétien est un témoin de chaque geste, de chaque pensée, Varuna, Dieu ouranien est qualifiée de "sahasrâka", "aux mille yeux", dans de nombreuses religions le soleil est considéré comme l'œil de Dieu,... (cf. Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 171). En effet, la vision, c'est la "clairvoyance" : celui qui voit, sait. "Je vois" peut signifier "je comprends", et c'est sur la même racine indo-européenne que sont construits les verbes qui en grec ancien signifient voir et savoir. Et savoir, c'est dominer. Aussi la fenêtre éclairée est-elle un symbole d'omniscience et d'omnipotence. Si elle est habitée par un sage, elle sera alors protection. Mais qu'un tyran y veille, elle deviendra une menace. Dans Le pavillon des cancéreux,

Soljénitsyne décrit la terreur que fait régner la fenêtre éclairée de Staline : qu'elle reste illuminée jusqu'à une heure avancée dans la nuit indique la permanence de la menace qui pèse sur les citoyens endormis, ou qui attendent anxieux qu'elle s'éteigne enfin. La fenêtre ne s'élève plus alors *contre* la nuit, elle en est un élément : c'est pendant la nuit que se *novent* les intrigues - derrière cette fenêtre éclairée. En outre, celle-ci découpe des ombres, une silhouette, plus inquiétantes que la matérialité du corps - pour la même raison qui pourrait les rendre rassurantes, celle de dissimuler les faiblesses de tout être humain : une ombre, cela ne s'atteint pas, c'est immatériel, c'est un peu, déjà, une divinité. Enfin la fenêtre est toujours ressentie comme un lieu élevé, autre symbole du pouvoir. Aussi ceux qui sont revêtus de puissance apparaissent-ils volontiers à la fenêtre, ou à son avatar, qu'est le balcon : ils "dominent" la foule, sont la cible des regards, et sont inaccessibles. Le pouvoir s'exprime toujours en terme de verticalité : on l'emporte "sur" les autres, on "s'élève" "au-dessus" d'eux, on est "supérieur", et quand on fait serment d'allégeance, à son suzerain, symboliquement, on s'agenouille.

B - L'AMOUR

1 - L'inaccessible : idéalisme et perversion

a - L'attente amoureuse : "douceur d'être et de n'être pas".

Etant à la fois lieu de l'attente et de la suzeraineté, la fenêtre est un thème privilégié de l'amour. Elle est attente de qui va venir : de l'intérieur, elle est cet objet qui retient le corps immobile derrière la vitre et permet au regard de balayer tout l'espace d'où peut survenir l'être aimé, au désir de se projeter au devant de lui. Elle est attente de qui va paraître : de l'extérieur, elle est le lieu où l'on attend l'apparition de la personne aimée. Et l'amoureux, traditionnellement, languit au pied de la fenêtre, se déclarant ainsi le vassal de la femme qu'il aime. Or, attendre, c'est être à la fois une présence - celle de qui attend - et une absence, puisque l'on est tout entier dans cette attente, dans cette absence de l'autre ; c'est cette "*douceur d'être et de n'être pas*" (Valéry, Les pas) où pour certains est tout l'amour. Ainsi du mandarin chinois dont Roland Barthes rapporte l'histoire dans Fragments d'un discours amoureux. Un mandarin aimait une courtisane. Elle lui promit d'être à lui s'il l'attendait pendant cent nuits sous sa fenêtre. Le mandarin s'installa chaque nuit dans le jardin de la courtisane. Et la quatre vingt dix neuvième, avant l'aube, il s'en alla.

La fenêtre est le lieu de l'amour rêvé, sublimé. La porte, puisqu'elle met en contact, sera une métaphore sexuelle, elle exprimera l'amour charnel. La fenêtre, c'est le contact des âmes, c'est le lieu du discours amoureux. Dans la pièce d'Edmond Rostand, le seul échange amoureux qu'aie Cyrano avec Roxane se situe dans la scène où il lui parle sous sa fenêtre, dissimulé par l'ombre du balcon : sa laideur importe peu, par ce que la fenêtre ne s'ouvre qu'aux mots, aux sentiments, excluant tout contact physique. Un lai de Marie de France, Le Laüstic, dépeint un amour sublimé, peut-être rêvé, où la fenêtre joue un rôle essentiel. Un chevalier et la femme

de son voisin s'éprennent l'un de l'autre : ils peuvent aisément communiquer, parce que " voisines étaient leurs maisons ainsi que les grandes salles de leurs donjons (...). De l'appartement où elle couchait, la dame pouvait, se mettant à la fenêtre, parler à son ami de l'autre côté, et lui à elle. Ils pouvaient échanger des cadeaux en les jetant ou en se les lançant (...). Personne ne peut les empêcher d'aller à la fenêtre et de s'y voir. La nuit, quand la lune luisait et que son mari était couché, souvent elle le quittait pour se lever, passait son manteau et allait se mettre à la fenêtre pour son ami (...). Ils avaient du plaisir à se voir, faute de mieux. Mais tant de stations à la fenêtre, tant de levers nocturnes finirent par irriter le mari (...). La dame, pressée de questions, prétend que c'est le chant du rossignol qui l'attire à la fenêtre. Son mari, qui n'est pas dupe, prend au piège l'oiseau et le tue devant son épouse. "Hélas, dit-elle, quel malheur pour moi ! Je ne pourrai plus me lever pendant la nuit, ni aller me tenir à la fenêtre où j'ai l'habitude de voir mon ami". Elle fait alors porter à son ami le corps du rossignol (laüstic, en celte) : celui-ci l'enferme dans une châsse qu'il emporte partout avec lui. Ainsi se termine cet amour en demi-teinte, que symbolise un rossignol, et qui apparaît comme un rêve de la jeune femme, construit en opposition à la brutalité de son mari. L'époux, c'est la réalité, c'est la présence charnelle qui tue ; l'amant, c'est le rêve, le chant du rossignol, les regards : tout ce qui se passe par la fenêtre, et ne dépasse pas le seuil de la rêverie, marqué par la porte. Un vers exprime plus que tout autre le caractère idéal de cet amour qu'invente ou que ressent la dame : "Pas d'autre obstacle, pas d'autre séparation qu'un grand mur de pierre grise" (Marie de France, Le Laüstic, traduction en français moderne de Pierre Jorin). Quel obstacle plus infranchissable pourrait se présenter à la réunion réelle de deux amants ? - au contraire, pour la jeune femme, pour le chevalier, pour leur amour sublimé, il n'est rien, dès lors qu'il est percé d'une fenêtre par où s'apercevoir, se parler, se jeter des cadeaux.

La fenêtre est le lieu de l'attente amoureuse, ou de l'amour rêvé : elle est celui du désir. Montrant l'objet aimé, elle suscite le désir, le défendant, elle le maintient tel. Il pourra alors

être sublimé, comme dans les exemples précédents - ou se pervertir en voyeurisme.

b - Le voyeurisme

Le plus souvent dans la littérature ou le cinéma, la fenêtre qui attire le voyeur est éclairée : elle constitue alors un pôle qui "magnétise" le regard. Dans l'obscurité ambiante, où le voyeur se fond, se dissimule, se sent protégé comme par un anonymat, la fenêtre éclairée, et plus encore la fenêtre qui s'éclaire, dévoilant un intérieur, une intimité, fonctionne comme une pièce de théâtre, dont le plateau seul est illuminé dans l'obscurité de la salle, et où des vies se déroulent sous les yeux des spectateurs silencieux. Mais la fenêtre, au contraire de la scène, ouvre sur des personnages réels, et ajoute au plaisir de les regarder celui de l'illégalité, et de la culpabilité, éléments essentiels du voyeurisme. Par ailleurs, elle offre un cadre, qui en isolant la scène vue, l'exalte, la souligne, comme ferait le cadre d'un tableau, et l'imprime dans la mémoire du spectateur. Un des épisodes les plus violents, les plus poignants, de La recherche du temps perdu illustre ce rôle de la fenêtre : c'est à travers elle que, caché dans un talus, le narrateur regarde Melle Vinteuil et son amie profaner la mémoire du père de celle-là, en un jeu érotique. La scène commence au moment où la fenêtre s'éclaire, attirant l'attention du narrateur tout en l'empêchant de fuir - il serait alors aperçu par les deux jeunes filles, se dit-il, tentant de se dissimuler à lui-même la fascination qu'exerce sur lui le spectacle de cette fenêtre (le premier sens du verbe fasciner est justement de maîtriser, immobiliser). Elle se clôt lorsque Melle Vinteuil, par pudeur, ferme les volets. Et d'être ainsi inscrite précisément dans l'espace - dans le rectangle éclairé de la fenêtre - et dans le temps entre ces deux gestes d'allumer la pièce et de fermer les volets, la scène s'inscrit profondément dans la mémoire du narrateur, et ressurgira devant une autre fenêtre, plus tard, à Balbec. Elle est par ailleurs d'autant plus dramatique qu'en même temps que celle des jeunes filles, elle

révèle au narrateur, témoin involontaire mais avide, sa propre perversion.

Dans le voyeurisme, le rôle de la vitre est aussi très important, qui, dans sa transparence, ne cèle rien, mais sépare de façon tout aussi absolue (or, le propre du voyeur est de rester spectateur, sans que jamais il n'intervienne dans la scène observée). Aussi bien cette fonction de la vitre est-elle exploitée dans les "peepshows", avatars modernes des maisons closes, où l'on peut assister derrière une vitre à des scènes érotiques (et qui donnent lieu à une très belle scène dans Paris-Texas, de Wim Wenders, où au désir assez sordide que devrait provoquer la situation se substitue un regard amoureux, qui fait que la vitre devient tableau et la séance pur moment d'émotion). Un autre film, Brève histoire d'amour de Kristof Kieslowski, met en abîme ce rôle de la vitre : un jeune "voyeur" regarde une femme à travers des jumelles et les vitres de leurs deux appartements, triple paroi de verre qui est l'expression d'une séparation infrangible, nécessaire par ailleurs au voyeur puisqu'elle le protège et que, dès que les portes seront franchies, dès que le pur regard symbolisé par le verre sera en quelque sorte "flétri" par le geste, il n'y aura plus voyeurisme, mais contact charnel. Ainsi, les mêmes causes font de la fenêtre, de la vitre, un instrument d'idéalisme et de perversion : dans les deux cas c'est le caractère à la fois visible et inaccessible de l'objet du désir qui entre en jeu, et le fait de le vouloir maintenir tel. La fenêtre est alors un lieu. Elle relève aussi de l'amour en tant que métaphore et modalité de la vision - quand elle est jalousie.

2 - La jalousie

Deux oeuvres littéraires sont construites autour de la métaphore des jalousies dont elles révèlent chacune des aspects différents : Le Barbier de Séville de Beaumarchais et La Jalousie de Robbe-Grillet.

a - Beaumarchais - la jalousie ou la précaution inutile

Dans le Barbier, la fenêtre est plus qu'un élément de décoration, plus qu'un support du jeu, elle est un ressort scénique essentiel : toute la pièce en effet s'articule sur le jeu jalousie/jalousies - celle de Bartholo, celles de la chambre de Rosine. Dès les premières didascalies, la fenêtre est présente : Acte I, "*Le théâtre représente une rue de Séville, où toutes les croisées sont grillées*" ; Acte II : "*Le théâtre représente l'appartement de Rosine. La croisée dans le fonds du théâtre est fermée par une jalousie grillée*". Qu'il s'agisse d'un extérieur ou d'un intérieur, le seul élément de décor mentionné est cette jalousie. Quant à Bartholo, il est décrit par Figaro comme "*Brutal, avare amoureux et jaloux à l'excès de sa pupille*". Et c'est le relâchement, puis la tension consécutive à cette négligence, de la méfiance de Bartholo, et l'ouverture, puis la fermeture correspondantes, de la fenêtre de Rosine, qui structurent l'action - en particulier dans la scène II de l'acte I, qui, très peu parlée, repose essentiellement sur les jeux de scène. Elle s'ouvre avec la jalousie : "*La jalousie du premier étage s'ouvre, et Bartholo et Rosine se mettent à la fenêtre*" , et se clôt avec elle : "*Il ferme la jalousie à clé*". Tous les jeux de scène sont déterminés par cette brève ouverture, et les rapprochs qu'elle suscite entre dedans et dehors : Rosine tient à la main le texte d'une chanson, "*le papier lui échappe et tombe dans la rue*". Elle engage son tuteur à aller le ramasser, et pendant qu'il quitte le balcon pour sortir par la porte, elle fait signe à Almaviva, qui se trouve dans la rue et peut ramasser le billet avant que Bartholo n'y paraisse. Une fois dehors, celui-ci cherche au pied du mur avant de comprendre de quoi il retourne. Furieux, il jure qu'on ne l'y reprendra plus avant de rentrer fermer la jalousie à clé. La fenêtre, en compliquant les rapports intérieur /extérieur , fait toute l'ossature de cette scène, comme de celles de nombreux vaudevilles : dès qu'il y a deux ouvertures, en effet, tout un jeu est possible d'entrées et de sorties. Cependant, si deux portes s'opposent symétriquement, porte et fenêtre ont chacune un registre qui lui est propre,

déterminant des rapports particuliers entre intérieur et extérieur. Ainsi des ouvertures de la maison de Bartholo. Dans la rue, les conciliabules plus ou moins honnêtes d'Almavira et Figaro ; à l'intérieur, le mariage ourdi et les scènes de jalousie. Entre les deux, la porte qui s'ouvre et se referme sur les intrigues, qui met en contact les coquins : Bartholo, Bazile, mais aussi Figaro, mais aussi Almaviva, qui dans ses rapports avec Bartholo se montre le dernier des scélérats - et la fenêtre, par où l'échange amoureux se fait en musique. La porte, comme dans les lais de Marie de France, c'est l'époux, sa lenteur, sa lourdeur, c'est la réalité mesquine et sordide ; la fenêtre, c'est Rosine, la légèreté, la vivacité. La porte, c'est le négoce, les tractations avec Bazile ; la fenêtre, c'est l'amour.

Par ailleurs la jalousie - le sentiment, on le suppose, comme sa concrétisation par la fenêtre -, est l'instrument de la perte du jaloux. D'une part, elle légitime les tentatives de Rosine pour échapper à son tuteur : *"Mon excuse est dans mon malheur : seule, enfermée, en butte à la persécution d'un homme odieux, est-ce un crime de tenter à sortir d'esclavage ?* (Rosine, Acte I, Scène III), *"Oh, ces femmes ! voulez-vous donner de l'adresse à la plus ingénue ? Enfermez là !* (Figaro, Acte I, scène IV), *"Mais un homme injuste parviendrait à faire une rusée de l'innocence même"* Rosine, acte II, scène XVI). D'autre part, c'est par la jalousie que Rosine voit pour la première fois Almaviva, et qu'elle peut tout à loisir, sans être vue, le regarder, le désirer - c'est la jalousie qui permet au comte de l'entrevoir, de la deviner. La jalousie contient tout le mystère de l'Espagne, et l'attraction pour ce mystère : au XVIII^e siècle, la littérature abonde, où ruelles, masques et jalousies servent de cadre aux intrigues amoureuses. Comme son équivalent oriental, le moucharabieh, elle est à la fois atténuation et exaltation de la fenêtre. Atténuation puisqu'elle n'est pas destinée à s'ouvrir, et qu'elle dissimule tout ou presque de l'intérieur des maisons, exaltation parce que les fonctions habituelles de la fenêtre y sont comme poétisées : laisser entrer la lumière - le choc du soleil est amorti par la jalousie ou le moucharabieh, qui dessinent sur les murs toute une dentelle d'ombres - permettre des vues - de l'intérieur le regard est filtré

par les interstices de la cloison, au cadre banal de la fenêtre se substituent des arabesques qui ne laissent que deviner une réalité d'autant plus attirante, séduisante, qu'elle est ainsi découpée par les dessins de la grille. La femme que l'on dérobe aux regards peut plonger les siens dans la rue sans avoir à redouter l'indiscrétion d'éventuels voisins, l'homme qui y passe peut susciter son désir. Elle aura beau jeu alors d'attirer son attention, et sera elle-même d'autant plus désirable que la jalousie l'habillera de mystère, et la désignera comme précieuse, puisqu'objet de soins, de surveillance. En cela, le sentiment agit comme l'objet, qui dote d'une valeur très grande la personne à qui il s'adresse, à ses propres yeux et à ceux des autres - et qui la voit s'échapper à mesure qu'il tente de l'enfermer plus étroitement. C'est la jalousie de Bartholo qui au bout du comte réunira le plus étroitement les amants : à Figaro et Almaviva pénétrés chez Rosine par la fenêtre, le vieillard coupe toute issue en enlevant l'échelle - ce qui leur permettra d'être encore dans la maison à l'arrivée du notaire, qui les mariera. C'est Bartholo, victime de sa jalousie, qui se retrouve seul et coupé du monde.

"Bartholo, se désolant :

Et moi qui leur ai enlevé l'échelle pour que le mariage fut plus sûr !

Ah, je me suis perdu faute de soins !

Figaro :

Faute de sens. Mais soyons vrais, docteur : quand la jeunesse et l'amour sont d'accord pour tromper un vieillard, tout ce qui'il fait pour l'empêcher peut bien s'appeler à bon droit la Précaution inutile".

b - Robbe-Grillet : la jalousie ou la fragmentatin

La jalousie de Bartholo le fait "manquer de sens" : elle est en effet ce qui empêche de "voir" - et, paradoxalement, grave chaque vision dans la mémoire. Elle déforme le regard en

dissimulant la réalité, mais elle le rend aussi plus incisif : il cherche à découvrir la vérité par delà le volet, par delà les apparences - les faux-jours et les faux-semblants. La jalousie peut exalter l'imagination jusqu'au délire, parer la créature entrevue d'un charme ineffable, supposer à l'être aimé toutes les roueries. Elle déifie, parce qu'elle isole, parce qu'elle requiert - par le mystère qu'elle suscite - une attention exclusive. Ainsi dans La jalousie de Robbe-Grillet, le narrateur observe-t-il le monde, et la femme aimée, à travers les jalousies de sa maison, symboles du sentiment qui transforme son regard. Toutes les cloisons sont constituées de lattes de bois, et apparaissent comme de vastes jalousies, auxquelles s'ajoutent les découpes d'une balustrade qui fait le tour de la maison. Le paysage aperçu à travers ce système de lames, est fait d'éclats discontinus, il n'a pas d'unité :

"C'est à une distance de moins d'un mètre seulement qu'apparaissent, dans les intervalles successifs, en bandes parallèles que séparent les bandes plus larges de bois gris, les éléments d'un paysage discontinu (...) De la terre du jardin, fragmentée en tranches verticales par la balustrade, puis en tranches horizontales par les jalousies, il ne reste que de petits carrés représentant une part très faible de la surface totale - peut-être le tiers du tiers" (p. 52).

Le monde est ainsi fragmenté que chaque objet, chaque partie du corps humain, même, acquiert une autonomie : ce ne sont pas les personnes qui se raidissent, ce sont les doigts qui se crispent, les mains qui s'immobilisent, etc... De même chaque geste, chaque regard de A, la femme du narrateur, est isolé : la jalousie qu'éprouve à son égard le narrateur découpe la conduite de sa compagne en autant d'instantanés révélateurs. Et c'est l'intuition ou l'imagination malade qui permettent de lier entre elles les attitudes isolées de A pour en faire un tableau de sa trahison, comme c'est la mémoire qui permet de reconstituer en un ensemble cohérent les fragments de paysage que laissent apercevoir les jalousies. Sa jalousie conditionnant la vie entière du narrateur, et sa vision du

monde, tout est scruté et décrit avec la même précision incisive, maniaque : paysage, attitudes de A, ronde des insectes autour de la lampe, verres d'apéritifs avec leurs glaçons, trace laissée par un cafard écrasé sur un mur blanc - avec une prédilection pour les objets froids, métalliques, nets. Jamais la douleur de la jalousie n'est décrite, jamais le mot même n'est prononcé, mais elle se révèle dans la description minutieuse des objets - des volets surtout, et de leur système de jalousies - où reviennent les mots lame, tranchant, angle, couper, découper, ligne, division, séparer, trait, barres, découpures, pointes vives, qui disent l'aigu de la douleur et la fragmentation du monde en éclats incohérents. Le temps aussi est victime de cet éclatement : les scènes vécues ne s'inscrivent pas dans l'écoulement unifiant de la chronologie, mais se juxtaposent en instants incohérents, toujours repris, obsédants. Cet éclatement de l'unité du monde qu'opère la jalousie, on la trouve formulé de façon extrêmement concise dans un poème de René Char.

"Dans les rues de la ville, il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler".

(René Char, Allégeance dans La Fontaine narrative)

Espace et temps sont fractionnés, en rues, en instants qui n'appartiennent plus au temps unifié de l'amour - et jusqu'à la communauté humaine, qui ne représente pas un danger indistinct, mais une menace multipliée par le nombre d'individus : "chacun" peut lui parler. Par ailleurs, ces fragments, ces instants, la jalousie les graves de façon indélébile dans la mémoire, parce qu'elle est le cadre dans lequel chacun s'inscrit. Elle agit en cela comme un cliché photographique, qui fige une personne dans une attitude que l'on peut revoir, examiner, indéfiniment. Cette similitude entre le processus de la jalousie et la photographie, Robbe-Grillet la souligne à plusieurs reprises. Décrivant un portrait de A : *"Elle s'est tournée pour sourire au photographe comme afin de l'autoriser à prendre ce cliché impromptu. Son bras*

nu, en même temps, n'a pas modifié le geste qu'il amorçait pour reposer le verre sur la table, à côté d'elle" , il enchaîne sans transition sur une scène que seule sa mémoire lui restitue : "Mais ce n'était pas en vue d'y mettre de la glace, car elle ne touche pas au seau de métal étincelant, qui est bientôt recouvert de buée. Immobile, elle regarde la vallée, devant eux. Elle se tait, Franck, invisible sur la gauche, se tait également". (PP.77-78). Cette confusion révèle bien sûr le caractère obsessionnel de la jalousie du narrateur, que tout renvoie à ses soupçons, mais elle montre aussi à quel point chaque scène subsiste, comme une photo, dans la mémoire - et combien la jalousie de l'un rend les époux étrangers l'un à l'autre. Les temps, les procédés employés pour décrire cliché et réalité sont les mêmes : il n'y a pas plus d'échanges entre les personnages mis en présence qu'entre une photo et qui la regarde. Toujours le narrateur observe A sans qu'apparemment elle lui rende son regard, comme à travers le jeu compliqué des lames de jalousies, qui ne laisse passer le regard que dans une direction.

Amour et fenêtre sont alors pareillement pervertis par la jalousie, n'étant plus communication, échange, entre intérieur et extérieur, entre moi et autrui, mais relation sans réciprocité. Par ailleurs, si la jalousie peut-être aussi bien féminine que masculine, les jalousies, ce sont toujours la femme qu'elles dissimulent. Les causes en sont, bien sûr historiques : dans les sociétés où l'on fait usage des jalousies ou du moucharabieh, la femme est assujettie à l'homme ; elle est sa propriété, qui exige autant de soin que de vigilance. Mais encore la fenêtre, munie ou non de jalousie, s'associe dans l'imaginaire à la femme : parce que, traditionnellement, c'est elle qui reste à l'intérieur, attendant à la fenêtre son mari ou y recueillant les soupirs et sérénades de son amant, parce que toute cavité est connotée sexuellement, parce qu'aussi la fenêtre se prête à un jeu de voiles et de dévoilements.

3 - La femme et la fenêtre, la femme à la fenêtre

*"Lorsque d'un tour de main
Je délie ta poignée
Emu intrigué
Lorsque de toi je m'approche,*

*Je t'ouvre en reculant le torse
Comme lorsqu'une femme
veut m'embrasser.*

*Puis tandis que ton corps
m'embrasse et me retient,
que tu rabats sur moi
tout un enclos de voiles et de vitres,
tu me caresses, tu me décoiffes ;*

*Le corps posé sur ton appui
mon esprit arrive au dehors".*

(Francis Ponge, La fenêtre,

Variation avant thème, dans Pièces)

Francis Ponge, pour rapprocher femme et fenêtre joue sur l'ambivalence des mots - embrasse, corps - et l'analogie entre les sentiments et les gestes qu'elle suscitent, voire, entre le rôle qu'elles jouent. La femme et la fenêtre "émeuvent", "intriguent", parce qu'elles sont découverte, du monde ou d'autrui, toutes deux "caressent", "décoiffent", "embrassent", et avec les mêmes accessoires : les voiles. Et toutes deux peut-être, offrent, par l'intermédiaire du corps, le moyen à l'esprit "d'arriver au dehors". Elles sont deux médiatrices entre l'homme et le monde. Ponge rejoint en cela la conception surréaliste de la femme, qui forme l'une des deux séries - picturales, poétiques - des "femmes à leur fenêtre".

a - La femme surréaliste : la médiatrice

Innombrables sont les tableaux qui représentent une femme à sa fenêtre, de Matisse à Dali, de Balthus à Jean Hélion. Une oeuvre de Matisse, exposée au musée de l'Annonciade, à Saint-Tropez, représente l'intérieur d'une pièce. Une jeune femme s'y tient auprès d'une fenêtre. Et par le simple fait qu'elle se protège de l'extérieur par un léger rideau, le spectateur a le sentiment d'être plongé dans son intimité, dans un espace qui lui est propre, et que dissimule - de l'extérieur, du simple passant que devrait être le spectateur, puisqu'il ne connaît pas cette femme - le voilage. Et au sentiment d'être privilégié, de se trouver par la grâce de l'oeuvre admis dans un univers réservé, succède ou se surimpose la curiosité. Les yeux se posent alors sur la femme, et, découvrant son regard, le suivent - ce regard qui plonge à travers la fenêtre dans le monde extérieur, dont le spectateur alors prend conscience. Et c'est ainsi qu'entré pour ainsi dire par effraction dans l'univers de la femme, à travers elle, à travers son regard, on découvre le monde. Tel est la femme surréaliste, qui est révélation du monde, mais s'abolit en tant qu'être devant la réalité à laquelle elle donne accès (aussi bien, dans le tableau, quand une fois les yeux, suivant le regard de la jeune femme, ont découvert le monde, il ne s'en détachent plus pour se reposer sur l'intérieur de la pièce et le personnage qui l'habite, et qui, lui, demeure). En cela elle est l'exact équivalent de la fenêtre, qui révèle le monde, mais s'efface devant lui.

Dali nous offre une composition un peu semblable avec Jeune fille debout à la fenêtre, si ce n'est que la femme, loin de se dissimuler derrière un voilage, s'appuie à la fenêtre, dont les rideaux sont repoussés et les battants largement ouverts. Le mouvement léger dont sont agités les rideaux suffit à dire le souffle d'air qui pénètre par la fenêtre, et le bien-être qui en résulte, dans la chaleur qu'évoquent les

vêtements légers de la jeune fille. Et c'est la sensualité de ce corps nonchalamment penché, et la suggestion qu'offre la fenêtre ouverte, qui conduit le regard vers l'extérieur, vers la mer, autre élément féminin et sensuel. C'est alors, comme dans Ponge, dans la sensualité que le monde se révèle, mais l'érotisme, comme l'amour, n'est que le moyen de la révélation : "le corps se pose sur l'appui de la fenêtre" *pour* que "l'esprit arrive au dehors". Un élément, présent dans le poème de Ponge, approfondit cette relation entre femme et fenêtre, entre érotisme et révélation : il s'agit du voile.

En langue, le mot voile désigne successivement : une étoffe qui cache une ouverture ; un morceau d'étoffe destiné à cacher le visage ; une coiffure féminine de tissu fin (c'est le voile de la religieuse, de la mariée ou de la veuve) ; un vêtement léger et transparent qui ouvre le corps féminin ; et, dans l'abstrait, ce qui cache. En tant que vêtement, il concerne donc exclusivement la femme, qu'il dissimule, comme le voile musulman, ou dont il souligne, plus qu'il ne cache, la nudité, comme dans ces tableaux de Cranach où Vénus, Judith ou Lucrèce, ne sont revêtues que de gaze transparente. Dans tout les cas, il entretient des rapports étroits avec l'érotisme. Le voile de la mariée est une métaphore de l'hymen : le lui enlever, c'est lui ravir symboliquement sa virginité. De même le voile de la religieuse ou de la veuve exprime leur renoncement au monde et leur chasteté. Mais s'il est l'attribut de la Vierge, le voile est aussi celui de Salomé : il est objet érotique lorsqu'il tombe, mais aussi parce qu'en même temps qu'il cache, il souligne, et suscite la curiosité et le désir, parce qu'il paraît défendre tout en n'étant qu'une étoffe, et parce qu'il se prête à un jeu de dévoilements successifs.

Or, de même que les voiles, en tombant, découvrent la nudité de la femme, de même, sur un plan métaphorique, les traverser, les écarter, permet d'atteindre la vérité "nue". Le mot même de dévoilement s'est spécialisé dans un emploi figuré, où il est synonyme de divulgation, de révélation.

révélation qui, littéralement, est un lever de voile (velum, en latin). Le voile, alors, le rideau, sont synonymes de tout ce qui aveugle, trompe, égare. Ainsi dans Le voleur de Georges Darien : *"J'ai senti que que n'étais pas le seul à essayer de comprendre ce qu'il y avait derrière le voile qui doit cacher la vie à la jeunesse ; rideau bien vieux, d'ailleurs, que la vanité imprudente écarte et que le cynisme déchire"* (p. 87). Le voile joue ici dans la recherche de la vérité le même rôle que dans l'érotisme : il signale, révèle l'existence de la réalité qu'il doit cacher, et la rend désirable. Et inversement, la femme dénudée apparaît comme la vérité débarrassée de ses voiles, différente en cela de la femme surréaliste, qui, médiatrice, n'était qu'un moyen d'accéder à cette vérité, et non la vérité elle-même.

b - La femme médiévale : l'idéal

La deuxième série de "Femmes à leur fenêtre" est d'inspiration nettement médiévale. Le regard se situe alors à l'extérieur : on ne découvre pas la réalité par l'intermédiaire de la femme, assimilée à la fenêtre, c'est la femme que l'on découvre à travers la fenêtre. Elle n'est plus alors moyen, mais fin - idéal. Ainsi dans la poésie courtoise, la dame apparaît-elle à la fenêtre, motif que l'on retrouve dans le folklore : *"La fille du roi était à sa fenêtre"*... (Le jeune tambour), dans Nerval :

*"Puis une dame, à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens
Que, dans une autre existence peut-être,
j'ai déjà vue - et dont je me souviens !"*
(Fantaisie)

C - LA SOCIETE

1 - L'utopie de la transparence

Cette transparence que rêve l'amoureux sans la trouver jamais que dans la cruauté, la société aussi la désire, et en fait un instrument de répression, quand elle croyait de concorde, de distance quand elle croyait de réunion. De la Jérusalem céleste aux villes utopiques du XVIIIe siècle et de la science fiction - et jusqu'à nos cités modernes, toujours la transparence en architecte s'est voulue la traduction d'idéaux moraux ou sociaux. Dans l'Apocalypse de Saint Jean, Le royaume de Dieu est ainsi décrit :

"Et moi, Jean, je vis descendre du ciel, d'auprès de Dieu, la ville Sainte, la nouvelle Jérusalem, préparée comme une épouse qui s'est parée pour son époux... Ayant la gloire de Dieu, son éclat était semblable à celui d'une pierre très précieuse, d'une pierre de jaspe transparente comme du cristal (...) Les murailles étaient construites en jaspe et la ville était d'or pur, semblable à du verre pur (...) La place de la ville était d'or pur, comme du verre transparent".

La transparence est ici symbole de luxe et de pureté : le verre était à l'époque où le texte a été écrit un objet rare, luxueux, et la transparence fait la qualité des pierres précieuses. Par ailleurs la pureté des cristaux, comme celle de l'or et du verre, fait leur valeur matérielle, mais est aussi symbolique de valeurs morales : pur est un synonyme d'absolu, parfait, innocent. Enfin la transparence, c'est la matière où éclate la lumière, symbole de la gloire divine.

Au XVIIIe siècle, le verre, est encore un objet de luxe, et c'est en tant que tel qu'il apparaît à Amaurote, ville utopique de Thomas More, où les fenêtres sont vitrées, où l'on fait "*un grand usage du verre*" sans que cet usage soit précisé. Mais la transparence en utopie excède de beaucoup la place qu'y tient le verre. C'est celle des circulations, qui doivent être fluides, et conçues de telle sorte que tout doit être visible de quelque endroit où l'on se trouve - la ville doit être ainsi transparente au regard, et ne pas égarer le passant dans le dédale de ses ruelles, comme

le font les villes réelles au XVIIIe. C'est celle de l'eau, qui abonde dans les cités utopiques : des systèmes ingénieux permettent d'acheminer l'eau jusque dans les maisons et de laver les rues très fréquemment, partout des fontaines "laissent couler l'eau pure et transparente" (L.S. Mercier, cité par B. Baczko dans Lumières de l'utopie). L'eau a une double fonction, concrète et symbolique : celle d'assurer l'hygiène - qui est une des préoccupations fondamentales des utopistes - et de manifester la pureté morale de la ville.

Aujourd'hui, cette double fonction est attribuée au verre : aussi pur que l'eau, neutre chimiquement, il s'adapte parfaitement à la quête de l'hygiène - il est le matériau dont sont constitués les instruments de laboratoire comme les "hygiaphones", lointains héritiers de cette obsession de l'asepsie qui culmine à la fin du XIXe siècle, quand on découvre l'existence des microbes. Par ailleurs le verre, comme au XVIIIe siècle l'eau, est le symbole de la droiture morale, de la franchise, à laquelle notre société voue un culte.

Ce culte ^{se révèle} dans le vocabulaire, qui mêle à la "glasnost" le "parler vrai", les "heures" aux "jeux de la vérité" ; dans la mode aussi, le maquillage devient discret, s'efface - dans l'architecture : les bâtiments abritant des sociétés se vitrent entièrement, comme pour exprimer - et prouver - l'intégrité des membres, la "transparence" des intentions et des tractations d'une société qui n'a "rien à cacher". De même, les mécanismes que, traditionnellement, l'on cache, s'affichent : le boîtier des montres devient transparent, laissant voir leurs rouages. Cependant, ce n'est pas à titre d'objet de connaissance que ceux-ci interviennent, mais comme spectacle. De la même façon, les mécanismes de la finance et de la politique sont expliqués, décrits minutieusement au public, et s'imposent comme "paysages" (les médias multiplient ces emplois, qui font le "tour d'horizon" des "paysages" politiques ou audiovisuels...) beaucoup plus que comme l'expression, et le moyen, d'une philosophie. La société alors s'offre en spectacle à elle-même, jouissant des plaisirs satisfaits du narcissisme - sans chercher à se remettre en cause. Par ailleurs, en montrant, il semble que l'on justifie, ce que l'on expose, on le présente comme nécessaire, *évident*. Pas de meilleur moyen dès lors pour une société de prouver sa légitimité que de s'exhiber.

Par ailleurs, la société contemporaine assigne à la transparence une autre fonction, celle de la démocratisation. Les bâtiments publics, ceux, surtout, destinés à la culture, sont trop souvent encore considérés comme des sanctuaires réservés à quelques initiés. Aussi bien, les bibliothèques, par exemple, ont-elles été souvent aménagées dans d'anciens bâtiments conventuels, accentuant, s'il en était besoin, le caractère élitiste et sacré, donc inaccessible, de la culture. Dans un but louable de démocratisation, d'ouverture à tous de la culture, des bâtiments ont été construits, l'architecture renouvelée. Et le verre s'est imposé souvent (voir le projet de D. Perraut pour la future Bibliothèque de France), comme symbole de transparence et d'ouverture : plus d'autre sacré, un espace visible à tous, donc, ouvert à tous. Cependant, il est à craindre que l'on n'ait, se faisant, modifié que le matériau, et qu'aux temples de pierre succèdent des cathédrales de verre. En effet les parois vitrées peuvent fonctionner comme vitrines : elles exposent, mais sans offrir ; luxueuses, elles se dressent froides et infrangibles. Dans l'Apocalypse, Saint Jean décrit ainsi le trône de Dieu :

"Voici qu'un trône était dressé dans le ciel, et, siégeant sur le trône, Quelqu'un. Celui qui siège est comme une vision de jaspe vert ou de cornaline ; un arc en ciel autour de son trône est une vision d'émeraude (...) devant le trône, on dirait une mer, transparente autant que du cristal".

La transparence ici est justement le symbole de ce qui sépare Dieu de toute atteinte : rien n'évoque comme la mer l'idée d'une distance infranchissable, et le cristal ne se laisse pas traverser. La transparence est le halo qui isole Dieu dans toute la gloire de son éclat : on peut craindre que de la même façon, elle ne contribue à parer la culture de magnificence sans la rendre en rien plus accessible. Par ailleurs, pénétrer dans ces édifices de verre, c'est devenir à son tour visible, c'est pénétrer dans le monde représenté, c'est de spectateur devenir acteur. Et le seuil est aussi difficile, peut-être, à franchir entre le monde anonyme de la rue et l'univers mis en scène du bâtiment vitré qu'entre le monde profane et le monde sacré. La lumière elle-même ne pénètre pas toujours dans ces édifices, elle est "renvoyée" par les parois, *"tout semble condamné à rebondir sans cesse de reflet en reflet, de refus en refus"* (J.Pierre Richard, sur la ville Baudelairienne, dans Poésie et profondeur) Les parois

vitrées pourraient bien alors être ressenties comme plus infranchissables que les murs qu'elles prétendent détruire.

En fait, tout se passe comme si la société contemporaine cherchait à réaliser, en le dénaturant, l'idéal des architectes utopistes du XVIIIe siècle. Boullée désirait, en construisant un bâtiment, parvenir à faire reconnaître la destination de ce bâtiment ; les édifices devaient être la visualisation des idées et des principes qui régissent la cité idéale. Cette volonté, on la retrouve chez les architectes contemporains, mais certains parmi eux la pervertissent, qui ne tentent plus de transposer métaphoriquement le "sens" du bâtiment, sa fonction, mais l'exposent en le vitrant.

L'architecture alors s'efface, qui ne doit plus exprimer, mais montrer : elle ne relève plus du signe, du symbole, de la représentation intellectuelle, de l'intelligence enfin - mais de l'image.

De la même façon, le XVIIIe siècle rêve d'une communication universelle, et l'architecture y *"prend le relais de l'utopie de la langue transparente et universelle, dont l'énergie contribuerait à la communion, et cela grâce à l'installation d'une communication parfaite et sans obstacles"*. (Bronislaw Baczko, Lumières de l'utopie, p337).

Cet idéal s'est conservé jusqu'à nos jours, mais il semble qu'on en applique la lettre plus que l'esprit : la transparence d'une communication parfaite devient celle du verre - et l'universalité du langage, la standardisation des formes : les ouvrages de verre et de métal se multiplient dans toutes les capitales du monde, ces matériaux apparaissant à la fois comme universels parce qu'artificiels, (et donc aucunement soumis aux ressources locales), et comme métaphore de la communication. Or, on l'a vu, le verre est loin de permettre une "communication parfaite et sans obstacle", même purement visuelle.

Dans leur rêve d'un urbanisme éducatif, qui, en même temps qu'il rend possible la mise en pratique des principes moraux, les symbolise, et, les représentant en permanence, en fait le cadre, nécessairement influent, où se déroule la vie du citoyen - les lui apprend en même temps qu'il les lui impose ; dans leur rêve d'une communication universelle servie par l'architecture, les hommes du XVIIIe siècle comme nos contemporains ont en grande partie échoué : les édifices des architectes de l'utopie sont restés à l'état de dessin, et nos bâtiments modernes ont souvent une

influence contraire à celle qu'ils devaient exercer. Cependant, il est un domaine où le verre a su jouer le rôle qui lui était dévolu - au XVIIIe siècle comme de nos jours - c'est celui du contrôle social.

2 - Le contrôle social

a - Le Panopticon ou le contrôle étatisé

En effet, le verre, et la fenêtre, sont des instruments privilégiés du contrôle social. Toute société rêve plus ou moins de contrôler chaque fait et geste de ses membres, et cherche le moyen de cette maîtrise. Cette quête culmine avec le système panoptique mis au point par Jérémie Bentham, philosophe et juriconsulte anglais de la fin du XVIIIe siècle : le "Panopticon" est un ensemble architectural constitué par un bâtiment en anneau au centre duquel se dresse une tour. Celle-ci est *"percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour ; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part."* (Michel Foucault, Surveiller et punir : naissance de la prison, p 201). Il suffit alors d'un seul surveillant placé dans la tour pour surveiller toutes les cellules. Par ailleurs, des cloisons séparent latéralement les cellules, qui ne peuvent ainsi communiquer entre elles, et, dans la tour, un système de persiennes et de cloisons internes dissimule le surveillant aux détenus. Ceux-ci sont vus, mais ne voient pas. Et Foucault montre comment ce dispositif assure un contrôle à la fois matériel et psychologique. Le Panopticon permet, certes, de surveiller les détenus, mais, surtout, de faire en sorte qu'ils se sentent en permanence observés, sans jamais pouvoir le vérifier.

Le système panoptique est ainsi le moyen d'un pouvoir totalitaire, il en est aussi le modèle et la métaphore. Pour que chacun soit soumis au pouvoir, il doit savoir qu'à tout instant il peut être surveillé, qu'en ce moment peut-être il est observé, sans que jamais il sache qui l'épie. Vassili Grossman, dans Vie et destin montre comment ce système fonctionne dans la société soviétique sous Staline, où toute conversation peut-être répétée, où chaque ami peut se transformer en délateur - où le

citoyen se sent en permanence sous la menace, sous le contrôle de l'état. Cependant, le panopticon, ou le régime totalitaire, c'est le contrôle de tous assuré par un seul, ou par quelques uns - qui peuvent alors, quelles *que* soient les précautions prises, être renversés. Le contrôle de tous par tous, en revanche, tel que le permet la fenêtre, est indestructible.

b - La fenêtre ou le contrôle populaire

La fenêtre est le poste d'observation privilégié d'où l'on peut, soit curiosité, soit désœuvrement, épier ses voisins. Dans la rue en effet on ne peut regarder aussi attentivement les autres : croiser un regard, c'est afficher son intérêt, c'est aussi signaler sa présence, s'offrir soi-même comme proie à l'observation d'autrui. Toujours la rue suppose un échange : on y est à égalité, parce que dans le même espace. La fenêtre, au contraire, tout en permettant de voir, respecte les espaces, et les hiérarchies qui se forment entre eux. De l'intérieur, lieu protégé, lieu intime, elle permet d'observer et de de contrôler l'extérieur - la rue, lieu du hasard, lieu public - sans y participer physiquement. Dans La chronique des pauvres amants, Vasco Pratolini décrit une rue dans un quartier populaire de Florence et la vie qu'y mènent ses habitants. Parmi eux, Madame, ancienne prostituée, invalide, sorte d'araignée toujours aux aguets, assure le contrôle de la rue depuis la chambre, le lit, d'où elle ne sort jamais. Pour cela, elle a délégué auprès de la fenêtre une observatrice, redoublant ainsi la distance, matérielle et symbolique, qui la sépare d'autrui - "distance" qui lui permet de tout comprendre avant les autres "*Madame suit le cours des évènements COMME SI ELLE ETAIT NUIT ET JOUR A LA FENETRE armée du télescope de l'observatoire. A la fenêtre, elle a détaché une sentinelle de confiance, Gesuina (...) Les qualités d'observatrice de la jeune fille reçoivent leur orientation de l'expérience des hommes et de la vie que possède Madame*". Il y a ainsi double mouvement du regard : celui, intellectuel, métaphorique, de Madame (il s'agit de la façon dont "elle voit les choses") dirige celui, concret, de Gesuina, qui à son tour informe le premier - symbolisant le mouvement dialectique entre expérience et intelligence qui aboutit à la connaissance. Et c'est ce poste d'observation, dissimulé, bien sûr ; "*tu dois rester cachée sans perdre une miette de ce qui se passe*", qui permettra à Madame d'imposer sa loi, quand elle découvrira le forfait de Giulio : "*de*

ceux qui se trouvaient dans la rue, personne ne le vit, mais il y avait quelqu'un à une fenêtre". L'imprécision de quelqu'un et de une dit assez le danger que représente toute fenêtre, et en même temps donne à cette fenêtre un caractère fatal, en fait comme un instrument du destin, irruption de la tragédie dans le monde quotidien.

Dans ce même roman, la fenêtre est encore instrument de contrôle, non plus de la maison à la rue, mais entre les maisons - par les paroles qu'on y échange, les appels auxquels on doit répondre sous peine de donner lieu à des soupçons, des conjectures sans fin. Par elles tout se sait, et la vie de chacun est transparente aux autres : *"A travers les fenêtres entrebaïllées ou grandes ouvertes des premier, deuxième et troisième étages, on sent les odeurs fortes de ceux que la fatigue ne lâche pas jusqu'au matin. C'est Antonio, le terrassier qui a le sommeil le plus lourd; son ronflement monte jusqu'au second étage de la maison d'en face où Madame l'envie et le maudit mille fois par nuit. Bianca a le sommeil plus agité : elle change de position et parle à haute voix. Revuar et Nanni, par contre, dorment sereinement avec un ronflement rythmé et sifflant..."* (p 83) *"En l'espace de deux minutes, toutes les fenêtres furent garnies de leurs têtes. Et d'une fenêtre à l'autre, on échangeait des exclamations surprises et des conjectures, car Milena était montée chez sa mère et l'on manquait d'informations (...) Margherita appela Milena avec insistance. Milena apparut à la fenêtre avec sa mère (...)*

- Milena, explique moi, lui dit Margherita" (p 114).

Chacun, à travers la fenêtre, contrôle tout le monde, et si les faits se passent dans la rue, ils sont observés, commentés, jugés, depuis les fenêtres, qui apparaissent ainsi comme la conscience et le jugement de la société. Enfin, elle offre aussi un moyen de contrôle depuis la rue vers l'intérieur : c'est à travers elle que les prévenus répondent au brigadier qui fait sa ronde, et doivent se montrer à lui. Cette pratique que décrit Pratolini semble tout droit issue des règlements de la fin du XVIIe siècle, dont Michel Foucault rapporte un exemple, dans Surveiller et Punir :

"Tout les jours aussi le syndic passe dans la rue dont il est responsable ; s'arrête devant chaque maison ; fait placer tous les habitants aux fenêtres (ceux qui habiteraient sur la cour se verraient assigner une fenêtre sur la rue où nul autre qu'eux ne pourrait se montrer);

appelle chacun par son nom ; s'informe de l'état de tous, un par un - "en quoi les habitants seront obligés de dire la vérité sous peine de vie" ; si quelqu'un ne se présente pas à la fenêtre, le syndic doit en demander raison : "il découvrira par là si on recèle des morts ou des malades". Chacun enfermé dans sa cage, chacun à sa fenêtre, répondant à son nom et se montrant quand on lui demande, c'est la grande revue des vivants et des morts" (P 198).

Ainsi, qu'il soit le fait d'une autorité centrale, d'un représentant de cette autorité, ou des individus eux-mêmes ; qu'il s'exerce de l'intérieur vers l'extérieur ou de l'extérieur vers l'intérieur, la fenêtre permet le contrôle - et ce, à la fois par la vue qu'elle offre, par la promiscuité qu'elle crée, et par la répartition qu'elle permet (à chacun une fenêtre est assignée où il puisse se montrer et parler). Elle peut alors donner cours à des délires paranoïaques où les fenêtres sont autant d'yeux acharnés à épier, guetter, poursuivre, condamner. Cet aspect de la fenêtre culmine dans le judas, cette "petite ouverture pratiquée dans un plancher, un mur, une porte, pour épier sans être vu" (Petit Robert), qui tire son nom du disciple qui trahit Jésus. En effet, dans la fenêtre, la fonction de "permettre de voir" se surimpose aux autres, qui sont d'"aérer" et de "laisser passer la lumière", dans le judas, elle est la seule. Par ailleurs, dans sa conception même, il nie toute réciprocité, tout échange : et c'est ainsi qu'il permet de "mater" : de "regarder sans être vu", et de "rendre définitivement docile" (Petit Robert), ce qui est le but, selon diverses modalités, de tout contrôle, de tout pouvoir.

Mais pour la même raison qui en fait un instrument de maintien de l'ordre social - le fait qu'elle permette d'épier - la fenêtre donne lieu à une transgression de cette même société : celle, que l'on a étudié plus haut, du voyeurisme. Par ailleurs la fenêtre s'offre à bien d'autres contraventions à l'ordre social : on a vu que "casser les vitres" signifie "faire du scandale", et Rousseau dans l'Emile prend comme emblème de la désobéissance enfantine celle qui consiste à envoyer des pierres dans les vitres. Mais c'est surtout le passage qu'elle offre en concurrence avec la porte qui se révèle une violation des règles.

3 - La transgression

a - Le viol

"Entrer par la fenêtre" est une locution qui signifie "entrer dans un lieu ou une société autrement que par la bonne voie" (Bescherelle, Dictionnaire national ou dictionnaire universel de la langue française). Et voilà qui définit, sous l'angle du passage, la relation porte/fenêtre : la porte, c'est la "bonne voie", celle des gens honnêtes, la fenêtre ne s'ouvre qu'aux aventuriers et aux voleurs. De l'extérieur vers l'intérieur, la fenêtre s'associe au vol et au viol : c'est le comte Almaviva qui pénètre par effraction chez Bartholo pour lui ravir Rosine ; c'est l'aventurier qui viole les conventions pour s'introduire dans un milieu dont il usurpe la confiance ; c'est le Voleur de Georges Darien qui s'introduit par la fenêtre chez un banquier pour lui dérober sa fortune. Forcer une fenêtre, comme une serrure, "*c'est briser une idole*". Parce que la maison est l'équivalent agrandi du coffre, parce qu'elle est le symbole même de la propriété, dont le seuil est sacré. Entrer par la porte, c'est connaître la combinaison du coffre ou le mot de passe, c'est être admis, c'est faire "partie du même monde". Mais s'introduire par la fenêtre, c'est bouleverser les règles, mettre en contact deux univers incompatibles, c'est commettre un sacrilège.

b - La défenestration

De l'intérieur vers l'extérieur, toute une gamme de crime se décline, du plus concret - le meurtre - au plus éthéré : le rêve. L'assassinat est la fonction dévolue dès leur conception à certaines fenêtres : les "meurtrières", mais des ouvertures plus banales peuvent devenir instrument de supplice. Deux événements sont connus sous le nom de "Défenestration de Prague". Le premier a lieu le 30 juillet 1419 : quatre ans après que Jean Hus est monté sur la bûcher à la suite de sa condamnation par le Concile de Constance, ses partisans précipitent d'une fenêtre sept conseillers catholiques du roi Venceslas. Le second, le plus connu, a été le signal de la Guerre de Trente ans : le 23 mai 1618, à la suite de la fermeture du Temple et de l'interdiction du culte protestant à Prague, le Comte Thurn, suivi de nobles protestants de Bohême, fait

irruption dans une salle du Palais Royal : deux lieutenants gouverneurs et un secrétaire sont défenestrés. Cette violence est physique, elle est aussi symbolique : les trois hommes ne mourront pas (un tas de fumier amortira leur chute), mais il y a une grande humiliation à être jeté d'une fenêtre - c'est être convaincu de faiblesse physique, c'est surtout être ravalé au rang de ces déchets qu'on lançait autrefois dans la rue depuis les fenêtres, c'est se voir dénier le rang d'homme, auquel la porte est réservée. Et c'est bien ce déshonneur, cette ignominie que les assassins de Coligny cherchent à manifester, quand dans la nuit de la Saint-Barthélémy, ils précipitent son cadavre par la fenêtre.

Ces défenestrations sont les plus célèbres, mais des faits semblables abondent dans le cours de l'histoire, crimes avoués, crimes maquillés en suicides — à Prague, encore, Jan Masaryk, un des représentants du "Printemps de Prague", se tua en tombant d'une fenêtre : la thèse officielle fût celle d'un suicide, mais elle a été très controversée — suicides véritables. La fenêtre est en effet un des instruments privilégiés du suicide : elle s'ouvre sur "l'appel du vide", suscite le vertige. Dans Madame Bovary, l'héroïne de Flaubert, ayant reçu de son amant une lettre de rupture, monte au grenier, s'approche de la fenêtre :

"Pourquoi n'en pas finir ? qui la retenait donc ? Elle était libre. Et elle s'avança, regarda les pavés en se disant :

- Allons ! Allons !

Le rayon lumineux qui montait d'en bas directement tirait vers l'abîme le poids de son corps. Il lui semblait que le sol de la place oscillant s'élevait le long des murs et que le plancher s'inclinait par le bout, à la manière d'un vaisseau qui tangue. Elle se tenait tout au bord, presque suspendue, entourée d'un grand espace. Le bleu du ciel l'envahissait, l'air circulait dans sa tête creuse, elle n'avait qu'à céder, qu'à se laisser prendre ; et le ronflement du tour ne discontinuait pas comme une voix furieuse qui l'appelait."

(Gustave Flaubert, Madame Bovary,
Deuxième partie, chapitre XIII)

Le vertige est exprimé par les sensations de tangage - l'immobilité se met en branle - par l'activité dont sont douées les choses, par l'attraction qu'elles exercent sur Emma, privée de toute volonté. La fenêtre ouvre sur le vide, mais c'est un vide qui s'anime, les perspectives se déforment. Elle

apparaît comme une ligne de partage entre l'homme et les choses ; dès que la fenêtre est ouverte, ils sont confrontés, le conflit peut s'instaurer. Elle est, beaucoup plus qu'une simple ouverture matérielle, une frontière, un seuil, entre le monde quotidien et un au-delà symbolique ou psychologique. Dans Madame Bovary, la scène de la fenêtre représente la première attirance d'Emma pour la mort, son premier contact avec elle, auquel manque encore la volonté confirmée qui la fera s'empoisonner. Par ailleurs, la défenestration, si elle est appel du vide, est aussi volonté de quitter ce monde où l'on étouffe, de, littéralement, *sortir* de la vie. Se jeter par la fenêtre, c'est "faire le saut" : ce n'est pas l'arrivée dans un autre monde qui est considérée, c'est l'arrachement à celui-ci.

c - L'évasion

Mais le crime peut être moins sanglant, l'évasion moins radicale que le suicide. Innombrables sont les récits où des prisonniers s'évadent par la fenêtre de leur cellule, et le folklore a brodé sur ce thème. Moins concrète encore, mais presque aussi scandaleuse, la communication qu'instaure la fenêtre, illégitime dès lors qu'elle permet de se soustraire à une claustration : c'est, dans La Chartreuse de Parme, Fabrice et Clélia qui communiquent au moyen d'alphabets qu'ils se montrent d'une fenêtre à l'autre ; c'est, dans le Barbier de Séville, Rosine qui lance, à travers la jalousie un instant ouverte de sa chambre, un billet à Almaviva. Dans les deux cas, la fenêtre est liée à l'écriture : son ouverture est la transgression première (des jalousies par définition, doivent rester fermées, Fabrice découpe subrepticement une partie de l'abat jour qui lui bouche la vue) : elle permet aux amants de communiquer visuellement (ce qui peut aller, dans Beaumarchais, jusqu'à "faire l'amour en perspective"). Elle rend possible la deuxième transgression, plus importante, celle de la communication écrite, c'est à dire raisonnée, résolue et palpable (et les hésitations, les refus de Clélia, montrent bien le caractère décisif de cet échange), qui aboutira à son tour, logiquement, au troisième et suprême délit : l'acte sexuel.

Enfin, la fenêtre peut donner cours à la seule rêverie, qui est contravention à l'ordre social parce qu'oubli de ses devoirs : "fille fenestrière rarement bonne ménagère" dit le proverbe, que l'on retrouve

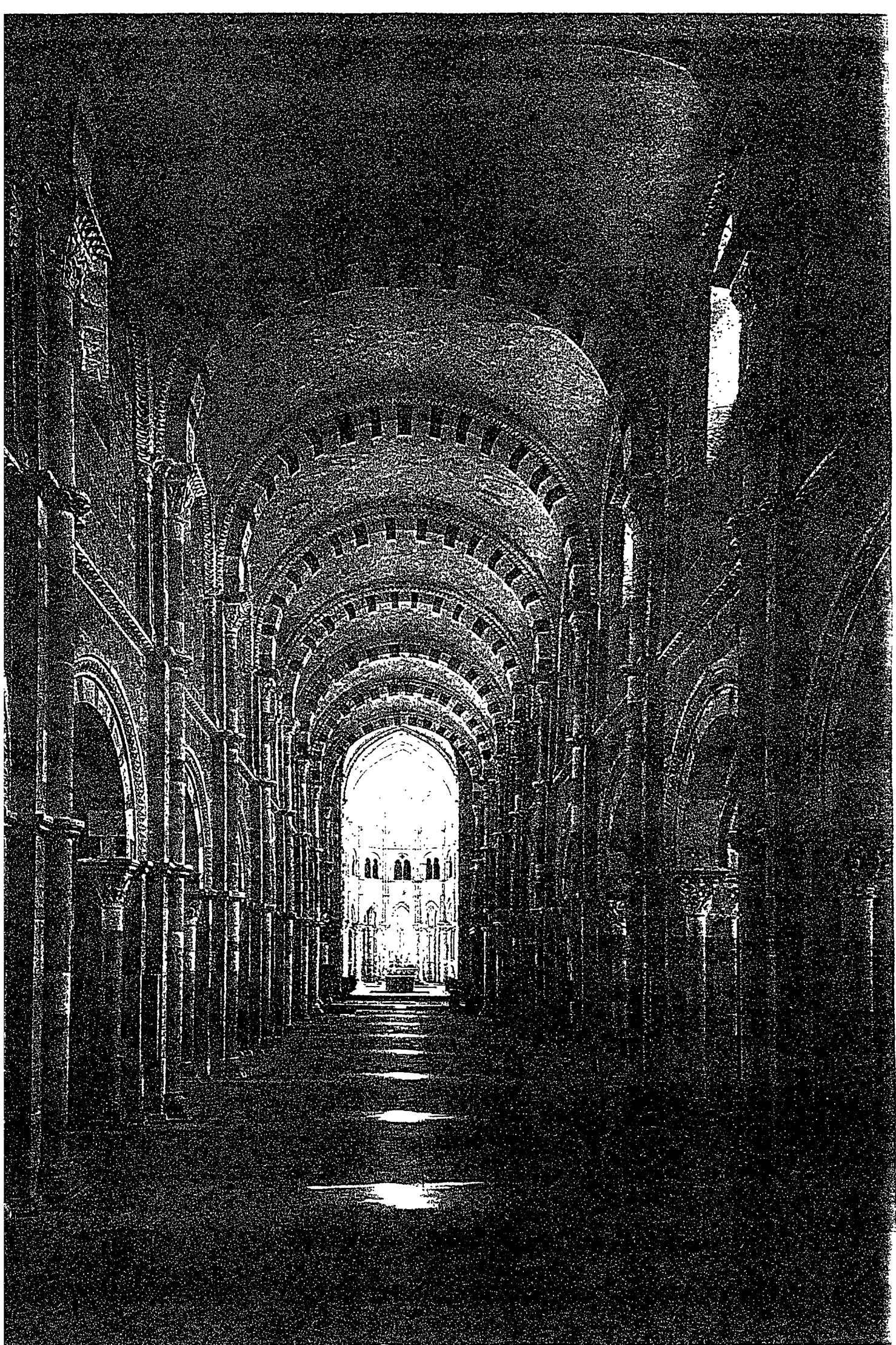
dans une expression plus usitée "avoir toujours le nez à la fenêtre". La fenêtre est distraction, négligence de son "intérieur" pour le monde de la rue et/ou du rêve, pour l'extérieur. Dehors et dedans sont dès lors posés comme incompatibles, le premier symbolisant tout le risque, l'inconnu, le dérèglement (cf l'expression "fille des rues"), le second représentant les vertus sociales, la bienséance et le travail. Et au regard sur l'extérieur, qui suppose, toujours, un désir, une attirance, avouée ou non, s'ajoute ici la notion de temps : fille fenestrière "perd son temps" à la fenêtre, et, chacun le sait "l'oisiveté est mère de tous les vices". Mais plus encore qu'en la paresse, la transgression consiste en l'irruption d'un espace et d'un temps autres. Espace qui n'est pas celui du décor bourgeois, borné par ses murs, ses meubles lourds, ses portraits d'ancêtres, gardiens de l'honnêteté et de la vertu, mais s'ouvre à l'infini devant le regard, sur la rue comme sur le ciel. Temps qui n'est plus celui des tâches ménagères, découpé par la pendule, mais celui, extensible, mouvant, de la rêverie.

Et regarder cet "autre monde", c'est courir le risque de ne pas résister à son appel : pour qu'un cheval ne s'écarte pas du chemin, ou lui met des oeillères qui l'empêcheront de regarder à droite ou à gauche, ou on l'aveugle - et Monsieur Seguin, c'est parce qu'il avait négligé la puissance de la fenêtre, que sa chèvre s'est échappée, attirée irrésistiblement par ce qu'elle voyait "de l'autre côté".

Ainsi, de la violation sacrilège de la propriété à la seule rêverie, la fenêtre favorise des conduites criminelles ou simplement déviantes. Or, les philosophes s'accordent à reconnaître le caractère anthropomorphique de la maison : la maison, symboliquement, c'est l'homme. Dès lors, le passage par la fenêtre, selon qu'il s'exerce dans un sens ou dans l'autre, peut être assimilé à deux types de "pulsions" : celle qui consiste en "l'instinct d'agression" défini par les psychanalystes, qui se traduit matériellement par la violence physique, l'attaque, le viol, ou, symboliquement, par le scandale - que l'on peut résumer par l'expression argotique "rentrer dedans", dont le Dictionnaire des expressions et locutions donne comme définition : "attaquer violemment, se jeter sur (quelqu'un)", et qui est toujours dirigée contre quelque chose ou quelqu'un. L'autre type de pulsion peut être défini par l'expression "être hors de soi", qui signifie "être dans un état de violente agitation ou d'égarement" (Dictionnaire des expressions...) - ce seront alors les formes de folie

consistant dans le dédoublement (le rêve, dans une certaine mesure, en est un) ou l'autodestruction.

Parce qu'elle définit les rapports entre le monde extérieur et le monde intérieur, la fenêtre concerne des notions fondamentales pour l'homme : elle est au centre de tout ce qui a rapport aux relations que l'homme entretient avec le monde et avec autrui : l'amour, qui est une des formes privilégiées de contact entre deux univers, qui est objet de connaissance et de "dépassement" de soi, qui est abandon d'une individualité en une autre, ou fusion - la société, qui est organisation des rapports entre le monde et l'homme, et entre les hommes. A l'échelle individuelle de l'amour, ou, collective, de la société, la fenêtre fonctionne à la fois comme réalité concrète : elle permet de contempler l'aimé(e) ou d'observer le citoyen, et comme symbole - elle est cette barrière entre deux êtres ou deux mondes, qui ne peut être franchie que par effraction, mais qui, parce qu'elle sépare du monde convoité, le fait très désirable. Elle est ce voile ou cette serrure, qui mettent en évidence ce qu'il devraient cacher, et suscitent le désir tout en défendant l'objet de ce désir : la fenêtre alors est appel à la transgression ou à la sublimation et à l'idéal.



III - La clarté et l'obscurité

"Toute âme sainte est donc un firmament dont le soleil est l'intelligence, dont la lune est la foi, dont les étoiles sont les vertus"

Saint Bernard, XVIIe sermon sur le Cantique des Cantiques

L'une des premières distinctions qui s'imposent à l'homme est celle qui sépare la lumière des ténèbres, le jour de la nuit. Comme tout contraste qui naît d'une expérience sensible (ainsi du froid et du chaud, du dur et du mou...), elle devient un des pôles autour duquel s'organise le monde en opposition terme à terme des contraires, un des archétypes de l'imaginaire. A la lumière s'associent l'élévation, le paradis, le bien, l'ordre, la raison, la parole articulée, à l'obscurité la chute, l'enfer, le Mal, le chaos, la passion, le cri. Etant principe d'ordre, la lumière relève de l'esprit, opposée au corps, à l'instinct : elle représente simultanément l'intelligence, la morale, la foi ou l'esprit divin.

En langue, plusieurs locutions attestent une équivalence entre la lumière et l'intelligence, qui dévoile": "Jeter quelques lumières sur un sujet", "donner quelques lumières sur", "à la lumière de", "être une lumière", "avoir des idées, des raisonnements lumineux", "mettre en lumière", "porter en pleine lumière" ; en argot, "éclairer un peu ma lanterne" signifie "apprends-moi", "explique-moi". Cette analogie a été exploitée dans le domaine de la Bande Dessinée, où le texte doit être réduit au minimum, la presque totalité du sens reposant sur l'image : une idée lumineuse, une vérité soudainement entrevue, sont alors exprimées par le dessin d'une ampoule électrique, devenu un des lieux communs de la B.D. (lieu commun utilisé et détourné par Uderzo, qui, par souci humoristique d'éviter l'anachronisme,

remplace dans Astérix l'image de l'ampoule électrique par celle de la lampe à l'huile).

La lumière vaut ici en ce qu'elle révèle, montre, donc démontre. Souvent dans la tradition picturale, les savants sont représentés assis auprès d'une fenêtre, ou d'une bougie : elles diffusent la clarté nécessaire pour lire ou écrire, lieu sûr, mais elles sont aussi la représentation métaphorique de leur intelligence (cf Le Saint Jérôme d'Albrecht Dürer*). Mais si la lumière montre, elle s'associe à l'intelligence aussi parce que, faisant voir, elle permet de *distinguer* : la séparation du tout en ses parties, des corps composés en éléments simples, des phrases en mots, est le principe premier de la faculté de comprendre, de connaître. L'intelligence procède par séparation, par tri. (* ou Le Philosophe en méditation de Rembrandt.)

Source de connaissance et de séparation, la lumière est liée aussi à la morale, née de la distinction du Bien et du Mal. Succédant à l'indéfinition du Paradis Terrestre, la morale est fondée par l'opposition : entre bien et mal, vice et vertu, bonté et perversité. Dès lors le contraste fondamental lumière - obscurité (la lumière ne peut exister qu'en opposition avec l'ombre, se définit par elle) est un des modes privilégiés de l'expression morale : aux âmes noires (noir étant un synonyme d'obscur) s'opposent les mœurs "limpides", la conscience "claire". A ceux qui les possèdent on demande "lumière et conseil". Dans le domaine de la morale, la lumière est synonyme de sincérité et de pureté. Sincérité parce que la lumière expose : une vie honnête, une âme droite, doivent pouvoir se montrer dans leur totalité, sans rien laisser *dans l'ombre*. Un examen de conscience est-il autre chose qu'un faisceau projeté sur toutes ses intentions ? Au contraire "les fripons, les fourbes craignent la lumière" (Dictionnaire de l'Académie, 7^{ème} édition). Dans l'expression "une conscience claire", clair est l'exact synonyme de pur et de limpide : le domaine de la morale associe ainsi pour exprimer le bien les figures de la lumière et de l'eau, qui valent par la même transparence, la même fluidité, la même clarté. Toutes deux ont par ailleurs un caractère immatériel : la lumière, parce qu'elle est impalpable, l'eau parce qu'elle s'écoule et échappe ainsi au "savoir".

La lumière, immatérielle, se heurte logiquement au corps, à la chair. Elle représentera alors la raison, opposée à la passion qu'entraînent les sens. Une phrase de Rousseau illustre cette antinomie :

"...L'idée dont l'auteur n'a jamais pu sortir, que les hommes se conduisaient plus par leurs lumières que par leurs passions". En opposant terme à terme lumière et passion, Rousseau fait explicitement de celle-la une valeur morale, s'inscrivant dans cette "philosophie des Lumières" qui prône la victoire de la raison sur "l'obscurantisme" de la superstition et des passions. Dans ce contexte, la "lumière naturelle" permet de choisir entre les principes distingués par l'intelligence. Il est cependant à noter que dans le texte de Rousseau, il est question des lumières, qui sont l'exact équivalent de la lumière naturelle. Il semble en effet que la notion doive être en quelque sorte objectivée par un adjectif ou le pluriel. Et on peut y voir une volonté de se démarquer de la religion : le vocabulaire est le même en effet, la lumière a été celle de la divinité avant que d'être celle de la raison. Mais si la lumière divine est une, comme Dieu est un, la lumière humaine sera aussi multiple que les individus, et que les facultés de ceux-ci.

Mais il y a une différence plus fondamentale entre la lumière spirituelle et la lumière naturelle : la dernière éclaire, la première éblouit. La divinité est lumière, mais brille d'un éclat trop intense pour l'homme, qui ne peut l'approcher sans être aveuglé ou foudroyé. "Trop de lumière éblouit". Ainsi Sénéle, aimée par Zeus, désira voir son amant, et fut aussitôt foudroyée qu'elle le vit, Phaéton s'étant trop approché du soleil se brûla les ailes et fut précipité à terre. Aussi la lumière divine devra-t-elle être filtrée, passer par des intermédiaires : ceux des hommes d'église, de l'interprétation des textes, de l'architecture, enfin, qui organise, maîtrise la lumière.

La fenêtre se définissant par la lumière qu'elle laisse pénétrer ("le mot latin fenestra est issu du grec *φάινω* qui signifie briller), permettant de moduler, d'exalter ou de filtrer la lumière, la symbolisant, enfin, puisque l'architecture est un jeu de signes, est

liée à la lumière naturelle, qui est intelligence et raison, et, par elle, au livre, à l'idéal, qui toujours est conçu comme lumineux, au mysticisme enfin, qui exploite la dialectique lumières-ténèbres.

A - LE LIVRE

1- L'architecture et la littérature.

a - "Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice".

Souvent un rapprochement a été fait entre l'architecture dans son ensemble et la littérature. Pour Hugo, dans Notre Dame de Paris, la littérature succède à l'architecture et la supplante. A l'art visible, qui procède par images, succède l'art lisible, qui procède par signes et symboles. On sait que les décors sculptés des églises, aussi bien que les fresques et les peintures murales, illustrations des épisodes de l'histoire sainte, sont sensés avoir été destinés à l'éducation des fidèles, dans un temps où régnait l'analphabétisme. Bien plus, les formes mêmes de l'architecture s'assimilent à des signes, à des lettres, dont l'ensemble constitue un message cohérent. *"Tandis que Dédale, qui est la force, mesurait, tandis qu'Orphée, qui est l'intelligence, chantait, le pilier, qui est une lettre, l'arcade, qui est une syllabe, la pyramide, qui est un mot, mis en mouvement à la fois par une loi de géomètre et par une loi de poésie, se groupaient, s'amalgamaient, descendaient, montaient, se juxtaposaient sur le sol, s'intégraient dans le ciel, jusqu'à ce qu'ils eussent écrit, sous la dictée de l'idée générale d'une époque ces livres merveilleux qui étaient aussi de merveilleux édifices : la pagode d'Eklinga, le Rhamseïon d'Egypte, le temple de Salomon. (Notre Dame de Paris).*

L'architecture pouvant se lire comme un discours, elle va, selon Hugo, constituer, jusqu'au XV^e siècle, les archives de l'humanité : toute transformation sociale ou religieuse, tout progrès comme toute récession se matérialiseront dans l'architecture *"le genre humain n'a rien pensé d'important qu'il ne l'ait écrit en pierre"*. Et cela parce que toute pensée, toute idéologie, pour se répandre dans l'espace et agir dans le temps, doit pouvoir être exprimée et durer. Or, jusqu'au XV^e siècle, l'écrit se diffuse peu, et, porté par le support fragile du manuscrit, peut se détruire aisément. Mais avec l'apparition de l'imprimerie, tout change : la pensée, sous forme de texte imprimé, peut se reproduire

à l'infini, devient insaisissable et peut circuler librement. Elle remplace la force de l'architecture par la mobilité du livre, la solidité de l'une par l'ubiquité de l'autre, et avec quelle rapidité, quelle aisance, la pensée peut se déployer, qui ne nécessite plus le long travail du burin et du ciseau, mais épouse le mouvement rapide de la plume. Aussi l'imprimerie devient-elle *"la seconde tour de Babel du genre humain"*.

**b - Ceci aidera cela : le livre et l'édifice
s'étayeront l'un l'autre.**

L'architecture est plus qu'une sorte d'état antérieur de la littérature. Au XVIIIe encore, trois siècles après l'invention de l'imprimerie, elle est assimilée à un langage universel et symbolique : elle se lit comme un message codé. Jean Louis Viel de Saint Maux dans ses Lettres sur l'architecture des anciens et celles des modernes dans lesquelles se trouve développé le génie symbolique qui présida aux mouvements de l'antiquité, exprime une opinion très proche de celle de Victor Hugo. Pour lui, en effet, les monuments anciens sont des *"livres dont on ne se doutait nullement ; leur langage est une source féconde d'instruction et d'agrément (L'architecture) est un chef d'oeuvre qui honora et honore réellement le genre humain. Sa sublime origine, au plus grand étonnement de ceux qui se prétendent les plus habiles en ce genre, est l'Agriculture elle même et le culte qui en fait la suite ; il en est le poème parlant ; c'est dans son ensemble que les Anciens s'instruisaient comme dans un livre, non seulement de la théogonie primitive, mais encore des combinaisons de leur cosmogonie ; en un mot, c'est dans son complément que venaient se réunir toutes les connaissances et qu'elles se peignaient par des allégories ingénieuses et des emblèmes auxquels on ne pouvait pas se méprendre"*.

Ainsi les Anciens ont-ils développé dans leur architecture tout un système cohérent de signes, un langage qui exprime l'état de leurs techniques, mais aussi leurs croyances, leurs rites, leur conception du monde. En effet, si la sculpture, la

peinture, montrent, l'architecture exprime. Elle repose sur un système de formes élémentaires qui sont autant de symboles. Ainsi le cercle *"est le symbole de l'immutabilité ; on assoit les dieux, les héros, sur un cube ; c'est ainsi qu'on représente Neptune ; les bornes de la mer sont sensées être immuables ; (...) les anciennes tours, les coiffures des anciennes villes sont carrées (...) la morale doit compter dans ces fastes un mouvement immuable ; les Grecs appelaient un homme carré celui que l'on ne pouvait jamais détourner de la vertu ou de ses devoirs"* (Ledoux, l'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation)

Les formes architecturales se traduisent donc en valeurs morales, les monuments, en les combinant, deviennent proprement un discours. Mais où les hommes du XVIII^e siècle s'opposent à Victor Hugo est dans le fait que, l'imprimerie étant reine, la littérature devrait supplanter l'architecture, son message se diffusant plus explicitement, et plus librement. Au contraire, mis au service des mêmes idées, le livre et le monument ont chacun leur rôle à jouer, et sont complémentaires. Le texte, d'abord, vient au service des architectes comme "complément verbal", qui doit permettre de déchiffrer de façon univoque le monument : en expliquant quelle portée il a voulu donner à l'édifice, et quels moyens il a employé pour se faire, l'architecte permet de mieux comprendre, de mieux lire son oeuvre. Ainsi la littérature étaye-t-elle l'architecture. On pourrait y voir un aveu d'infériorité de celle-ci, qui a besoin d'un intermédiaire pour s'exprimer pleinement, cependant, elle a sur la littérature une supériorité incontestable, c'est de s'imposer à la vue. En effet, lire un ouvrage procède d'un libre choix et exige une formation intellectuelle, l'architecture, elle, fera connaître des idées, des principes, à ceux que le livre n'atteint pas. Elle fera mieux que les faire connaître, elle les imposera comme une évidence : rythmant le paysage urbain et rural (de nos jours encore ponctué par d'innombrables clochers), elle fera des idées qu'elle symbolise le cadre de la vie quotidienne, qui, par sa permanence, deviendra une constante de la pensée, une sorte d'archétype de l'inconscient. Et l'architecture d'une église, ou tout est mis en oeuvre pour *"inspirer tous les sentiments religieux qui conviennent au culte de l'être suprême"* (Boullée, Architecture : Essai sur l'art),

n'exerce-t-elle pas sur les fidèles un effet comparable à celui du sermon, qu'elle étaye, sans l'occulter ?

2 - La fenêtre et le livre.

L'architecture est donc un équivalent de la littérature, un monument peut se lire comme un livre. On trouve dans Pascal une phrase qui associe une figure de style - partie du discours - à une fenêtre - partie d'un édifice.

"Ceux qui font de fausses antithèses en forçant les mots imitent ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie"

La fenêtre doit être utile comme le langage doit servir l'idée. Fenêtre et langage sont liés par leur caractère structuré (à la *forme* architecturale répond la *forme* littéraire) et par la nécessité où ils sont de répondre à un usage. La superfluité en architecture est à déplorer autant que la préciosité du style en littérature. Cependant, la fenêtre n'intervient ici qu'en élément d'architecture comparé à un élément du discours. Ailleurs, la fenêtre est assimilée à la page d'un livre, mais la page est alors métonymie du livre :

"Le fauteuil d'où je m'évade en sautant par cette fenêtre qu'est la page d'un livre" (Julien Green, Journal)

"Page de poésie, mais non que je le veuille" (Francis Ponge, La fenêtre, dans pièces).

Dans Henri Thomas, la construction grammaticale de la phrase fait de livres l'équivalent exact de lucarne :

"Cet amour de la poésie passait naturellement par les livres, mais c'était comme le regard passe par une lucarne pour découvrir le ciel, la mer, les corps vivants".

La fenêtre est donc explicitement associée au livre, et non pas à un livre, mais à l'ensemble de ceux-ci : une seule lucarne, permettant de découvrir l'univers, joue le rôle des livres où se manifeste la poésie.

On trouve encore dans Claude Roy un rapprochement, plus implicite, entre la fenêtre et le livre, ou le journal.

"La fenêtre fermée tournée vers son envers donne à la nuit dedans des nouvelles du jour et parle à la chaleur du temps qu'il fait dehors.

(La fenêtre fermée)



a - La forme et la fonction

La fréquence de ces associations entre livre et fenêtre montre qu'il existe entre eux une parenté. Parenté de forme : rectangulaires le plus souvent, ils s'ouvrent et se referment "à deux battants". Par ailleurs la vitre, lisse, plate, rectangle le plus souvent vertical, vierge enfin, ressemble à la feuille blanche, à la "page" de poésie pour Ponge (pages de poésie : la fenêtre dans laquelle s'inscrit la beauté du monde, et le texte de Ponge dont elle est le sujet). Parenté de fonction : il est surprenant de constater que la définition de la fenêtre pourrait constituer un portrait métaphorique du livre.

La fenêtre se définit en effet par *l'ouverture* qu'elle constitue dans le mur. Or, on parle "d'ouverture d'esprit", on dit d'un livre qu'il "ouvre de nouveaux horizons" (Les éditions Epigones ont lancé deux collections s'intitulant "fenêtre ouverte sur le monde" et "fenêtre ouverte sur la géographie"). La lecture est ouverture au monde, puisque, comme la fenêtre, elle informe de l'extérieur, "*donne à la nuit dedans des nouvelles du jour*" - fenêtre et poésie "donnent à voir" - , puisque, comme elle, elle est évasion. C'est pour cette "*fonction*" que Julien Green fait de la fenêtre l'équivalent du livre : tous deux permettent de passer d'un monde à un autre - de celui du dedans, et de la réalité, à celui du dehors et de la fiction - de sortir d'une pièce, de soi, mais toujours par effraction. En effet,

lire, c'est se soustraire. A autrui, à la vie quotidienne, à son corps. De même la fenêtre est le lieu par où l'on s'échappe, de façon matérielle - elle est alors métaphore concrétante du livre - ou purement visuelle et intellectuelle : comme dans ces phrases de Milena Jesenská :

"Souvenez-vous de ces instants innombrables pendant lesquels, à bout de forces, vous avez tourné votre regard vers la fenêtre . Ce moment où l'autre vous a surpris en train de mentir, où l'être que vous aimiez vous a blessé ; quand vous attendiez avec impatience une lettre qui n'arrivait pas ; quand vous étiez tourmenté par les soucis et le chagrin ; quand vous vous êtes dit adieu ; quand vous avez eu honte, terriblement, douloureusement ; à chaque fois votre regard s'est dirigé vers la fenêtre. Et ce que vous avez vu n'était pas les murs de la rangée des immeubles d'en face, ni ce bout de ciel ou de couronne d'arbres, mais l'unique possibilité humaine d'échapper à ce qui vous pesait, cette fenêtre donnant sur le monde. Une porte n'est pas une échappatoire, une fenêtre, oui. La vue d'une fenêtre m'a toujours apaisée et rendue à moi-même. Pas seulement moi, mais des milliers, des millions d'autres êtres". (Les fenêtres, d'ans Vivre)"

Ouverture, la fenêtre est aussi *transparence* : on voit le monde à travers elle comme on peut le voir à travers un livre. Et le texte, la langue, doivent être pur véhicule, s'effacer devant la chose dite : on parle de style limpide, d'une langue claire. La transparence peut-être celle du style, elle peut aussi être celle du sens, qui fait que le lecteur peut "communiquer" avec l'écrivain, qui fait que celui-ci peut lui découvrir le monde. Il existe en effet toute une conception de la littérature comme *dévoilement*. La poésie, surtout "*dévoile, dans toute la force du terme. Elle montre nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistrent machinalement*" (Cocteau, Poésie critique,). Et le livre à son tour n'est qu'une manifestation de la poésie, ou plutôt, l'intermédiaire qui permet de l'atteindre, de même que la lucarne découvre" le ciel, la mer, les corps vivants". Les valeurs intellectuelles ou

esthétiques sont des essences qui existent au même titre que les réalités matérielles.

Le livre, comme la fenêtre, est donc un médiateur : ils se doivent alors tous deux d'être pur transparence. Mais revenons un instant sur la limpidité du style : on peut imaginer un parallèle exact avec la vitre. Aux anciens verres, dépolis, abimés, bruts, pourrait correspondre l'ancienne langue, et les efforts pour la déchiffrer seraient comparables à ceux que l'on fait pour entrapercevoir un paysage à travers les premiers. Aussi bien le pittoresque du langage ancien n'est-il pas utilisé en littérature (par Robert Merle, par exemple) comme les carreaux dépolis donnent un "cachet" à une maison neuve ? Ainsi le verre de la vitre, avec ses défauts plus ou moins volontaires serait l'écriture qui parvient plus ou moins à exprimer la pensée : à la recherche d'une transparence parfaite du verre répondrait la quête d'une écriture purement "fonctionnelle", n'ayant d'autre but que de délivrer un message. Une vitre légèrement voilée, comme un écriture plus ou moins ornée, ne maquillent pas la réalité, mais la révèlent sous un jour particulier, peuvent en accentuer les beautés, les mettre en valeur, les "dévoiler", mieux qu'une vitre unie ou une écriture "plate", instruments sans génie). Enfin le travail du vers comme celui de la vitre - qui se fait vitrail - peuvent masquer toute réalité extérieure en attirant le regard sur leur seule surface. Cependant, elles deviennent elles-mêmes oeuvre d'art, et, tout en occultant la réalité dans sa contingence, elle révèle ce qu'il y a de plus pur en elle, son essence : la lumière - ou le sens - qui à leur tour les éclairent, les exaltent.

Mais que la lumière devienne oblique, que l'on oriente différemment la vitre, et la transparence devient *réflexion*. la fenêtre est alors cet "*appareil du faux jour et l'imparfaite réflexion*" dont parle Francis Ponge. Imparfait, parce qu'elle n'est pas miroir, mais juxtapose au paysage sur lequel elle ouvre le reflet de celui-ci ou de celui qui regarde, ou se regarde. De même le livre offre du monde une image plus ou moins déformée et le lecteur peut y chercher un reflet de lui-même. Et la "*réflexion*" du monde sur la vitre est aussi une transposition de la réalité sur la surface plane fabriquée par l'homme - comme le livre lui-même.

Transparence ou reflet le livre est un écran, qui protège, dissimule, et reproduit l'image qu'on y projette. Séparant l'homme du monde, elle en fait un spectateur, le transforme en pur regard, l'abstrait de la réalité, mais en même temps lui révèle la beauté du monde.

*"La fenêtre fermée n'en réfléchit pas moins
le monde qu'elle tient à l'écart d'elle-même"*
(Claude Roy, La fenêtre fermée)

La littérature offre de la même façon au lecteur l'image d'un monde dont il n'est que le témoin, sur lequel il ne peut agir, et, ce faisant, crée la distance nécessaire à toute intelligence des choses, les lui révèle.

Enfin, on l'a vu, le livre est un équivalent de la fenêtre en ce qu'il est source de *lumière*. Le mot fenêtre dérive à travers le latin fenestra du verbe grec *φαίνα* qui signifie "faire briller", puis "faire connaître". Ainsi, dès l'origine, la lumière est entendue dans ses deux sens, matériel et intellectuel : la fenêtre offre aux yeux ce que le livre offre à l'esprit. Et de même que la fenêtre n'émet pas sa propre lumière, mais laisse pénétrer une clarté extérieure, de même le livre laisse filtrer la lumière de l'esprit : le Livre, la Bible, est la matérialisation de la lumière divine. Ou inversement, le mot est la lumière qui révèle la pensée

"Les beaux mots sont, à vrai dire, la lumière propre et naturelle de nos pensées"

(Boileau)

Les mots permettent de révéler sa pensée à autrui, mais aussi d'"éclaircir" ses propres idées ; ils sont ce par quoi elles s'expriment, et sont constituées. Sans mot, pas de distinction possible, l'indéfinition des ténèbres. On verra par ailleurs dans une autre partie l'isomorphisme existant entre la parole et la lumière.

Ainsi la fenêtre apparaît-elle comme une métaphore concrétante du livre, ses caractéristiques : ouverture, transparence, réflexion, lumière, pouvant, dans un sens figuré, constituer une définition du livre. Par ailleurs, dans Eluard comme dans Char, la fenêtre, la vitre surtout, sont liées au thème de la mémoire, qui les rapproche, encore, du livre, objet par excellence de la mémoire, de la conservation du passé.

b - La mémoire et l'oubli

- " *Et pendant que se retraçait sur la vitre l'enfance du justicier (la clémence était morte), à bout de patience je sanglotais*". (René Char, Le Muguet, dans le Poème pulvérisé)

- "*Ta chevelure d'oranges dans le vide du monde
Dans le vide des vitres lourdes de silence
Et d'ombre où mes mains nues cherchent tous tes reflets*". (Paul Eluard, Ta chevelure d'oranges, dans Nouveaux poèmes)

Dans le poème de René Char, la vitre est liée à la mémoire par la trace. Une enfance qui se retrace, qu'est-ce autre en effet qu'un souvenir ? Sur la vitre on peut écrire, dessiner, mais les signes aussitôt s'effacent, il ne reste d'eux, ou de la forme qui s'y est un instant dessinée (une bouche, une main) qu'une trace : la marque évanescence de ce qui a été, un "souvenir". La vitre est donc comme la mémoire ce sur quoi s'inscrivent les formes, les faits, ce sur quoi ils ne restent pas, mais disparaissent pour renaître, fugitivement, à la faveur d'une buée, d'une émotion, d'un rai de lumière. Ils sont aussi ce à travers quoi on voit le monde, ils le déforment, l'interprètent plus ou moins, l'obscurcissent par endroit, se superposent à lui.

Pour Eluard, c'est le reflet qui est commun à la fenêtre et à la vitre. Le reflet est l'équivalent "matériel" du souvenir. La vitre ayant reflété la personne aimée, il semble qu'elle garde ce reflet dans sa transparence, comme la mémoire le souvenir inaccessible, le visage oublié, que l'on cherche à recomposer, qui est là, on le sait, mais qu'on ne peut atteindre. *Le reflet, comme le*

souvenir, comme la trace, c'est une projection évanescence de la réalité, quelque chose d'impalpable qui évoque plus ou moins fidèlement cette réalité.

Un autre élément, absent de ces deux poèmes, lie la fenêtre à la mémoire : le cadre. D'être délimité, centré dans l'espace découpé par une fenêtre ou le cadre d'un miroir, fait que le sujet s'imprime plus facilement dans la mémoire. Peut-être ce phénomène est-il dû au fait que ce qui conserve visuellement le souvenir est le tableau (la sculpture est un art beaucoup moins connu, moins quotidiennement vécu que la peinture) et la photographie : tous deux encadrent le sujet, et le projettent sur la surface plane de la toile ou du papier. Le miroir, la vitre, opèrent la même mise à plat. Par ailleurs, les formes cernées, soulignées par exemple, d'un trait de crayon, s'impriment plus directement, plus facilement dans l'esprit que les formes indéterminées, mêlées. Les inscriptions, elles-mêmes, les devises, s'inscrivent dans des cartouches, au haut des portes, des cheminées, des livres d'école, et s'en retiennent plus aisément. Toujours, ce sur quoi on veut attirer l'attention, ce qui doit être retenu, on l'encadre. Et un paysage vu au travers d'une fenêtre, on se le rappelle plus facilement que celui dans lequel on est plongé, qui nous entoure à l'infini.

Ainsi la fenêtre se présente-t-elle comme une page blanche du livre sur lequel s'imprimera le souvenir, se conservera la mémoire. Elle s'apparente à la page blanche, au tableau, à la photographie, mais rien ne s'y inscrit que pour un instant.

c - L'innocence et la culpabilité

The followers, un récit de Dylan Thomas, analysé par J. B. Pontalis dans Après Freud, met en lumière une autre parenté entre livre et fenêtre. Deux jeunes gens, un soir de désœuvrement, décident de suivre une inconnue et se retrouvent devant la fenêtre de cette dernière. Deux femmes, dans la pièce sur laquelle ouvre la fenêtre, échangent de banaux propos, puis, au cours d'une séance de spirite, évoquent l'esprit d'un personnage, Katinka, que l'on entend tout à coup prononcer : " Pourquoi ces garçons nous regardent par la fenêtre ? "

Pontalis montre que c'est au lecteur que s'adresse cette apostrophe. Le lecteur qui, protégé par son anonymat comme les deux jeunes gens par l'obscurité, cherche à "démasquer l'auteur, lui arracher ses secrets." On a vu que la vitre, séparant l'homme du monde, le maintient dans une position de témoin, et, donc, d'innocence. Cependant, dès lors que le spectacle observé n'est pas destiné à l'être, l'innocence bascule vers la culpabilité, le témoin devient voyeur. De même le lecteur, dès qu'il quitte le sens littéral du texte qui lui est offert - et qui en fait un témoin licite - pour chercher à interpréter, à deviner, à épier, donc, se trouve-t-il en position de voyeur. Cependant l'écrivain, acceptant de dévoiler au moins ses fantômes, suscite lui-même cette attention, cette curiosité, mais il entend que le lecteur n'aille pas au-delà de ce qui lui est montré, *"son édifice n'est pas une maison de verre mais un palais de mirages où il entend nous égarer à sa guise."* L'attitude du lecteur comme de l'écrivain est alors ambivalente. Le lecteur, malgré, ou à cause de, son respect pour l'écrivain, cherche à aller plus avant dans le texte, souhaite "comprendre" à la fois pour répondre au désir de l'écrivain, et pour s'égaliser à celui qu'il vénère. L'écrivain, quant à lui, veut qu'on l'entende - tout artiste cherche à être compris, à communier avec un lecteur idéal - mais sans avoir à s'expliquer (s'il utilise un langage "autre", celui de la poésie ou de la fiction, c'est que le langage courant est impuissant à exprimer ce qu'il cherche à dire - toute glose sera donc réductrice). Le lecteur naïf comme le critique lui seront alors insupportables, l'un par sa bêtise, qui lui fait prendre le trompe oeil pour la réalité, l'autre par son outrecuidance, qui le fait chercher à remplacer les mirages derrière lesquels l'auteur s'abrite, par des parois de verre qui l'exposent. (~~s'il utilise un langage "autre", celui de la poésie ou de la fiction, c'est que le langage courant est impuissant à exprimer ce qu'il cherche à dire - toute glose sera donc réductrice~~). Ainsi le livre se situe-t-il, selon l'attitude du lecteur, à mi-chemin entre la fenêtre qui expose et le jeu de miroirs qui égare dans la multitude des reflets.

3 - La fenêtre contre le livre

Si un rapport analogique ou métaphorique fait de la fenêtre un équivalent du livre, la littérature les présente aussi comme incompatibles, antithétiques. Simplement, la fenêtre est une distraction pour le regard et pour l'esprit, ou, plus profondément, elle s'oppose au livre comme ouverture sur le monde quand il est replié sur soi ou ouverture sur un au-delà. Pour mieux cerner les rapports qui les lient ou les opposent, il est intéressant d'étudier des descriptions de bibliothèques, réelles ou fictives. En effet, elles apparaissent souvent comme une matérialisation de la lecture, elles sont la traduction en terme d'architecture des fantasmes que suscite le livre. Deux conceptions s'opposent presque terme à terme, que révèle le rôle dévolu aux fenêtres dans la bibliothèque : Montaigne et Umberto Eco illustrent bien l'une et l'autre.

"Chez moi, je me détourne un peu plus souvent à ma librairie, d'où tout d'une main je commande à mon ménage (...). Elle est au troisième étage d'une tour (...). Et, si je ne craignais non plus le soin que la dépense, le soin qui me chasse de toute besogne, je pourrais facilement coudre à chaque côté une galerie de cent pas de long et douze de large, à plein pied, ayant trouvé tous les murs montés, pour autre usage, à la hauteur qu'il me faut. Tout lieu retiré requiert un promenoir. Mes pensées dorment si je les assis. Mon esprit ne va, si les jambes ne l'agitent (...). La figure en est ronde et n'a de plat que ce qu'il faut à ma table et à mon siège, et vient m'offrant en se courbant, d'une vue, tous mes livres, rangé à cinq degrés tout à l'environ. Elle a trois vue de riche et libre prospect, et seize pas vide en diamètre."

(Michel de Montaigne, Essais, livre troisième, chapitre III).

La bibliothèque de Montaigne, bien réelle, n'en est pas moins comme une métaphore de sa conception de la lecture. Elle est

située dans un lieu retiré, "*qui me plaît d'être un peu pénible (difficile d'accès) et à l'écart*", et élevé : une tour, illustrant l'attitude de l'homme de lettres qui s'isole du monde pour s'adonner à son exercice, et s'élève par son regard au-dessus des chose. Par ailleurs, selon le principe du "*mens sana in corpore sano*", à la concentration spirituelle doit répondre l'exercice physique, l'esprit est mis en branle par le mouvement des jambes. Dès lors, il est normal qu'à la vue des livres (vue qu'ils offrent aux yeux comme à l'esprit) corresponde celle que proposent les fenêtres, "*de riche et libre prospect*" . Le corps et l'esprit ne font qu'un, l'âme est pareillement éclairée et fécondée par le livre que l'oeil par la fenêtre. Nulle antinomie entre eux, une équivalence.

Au contraire, la bibliothèque mythique d'Umberto Eco dans le Nom de la Rose oppose au livre la fenêtre. Non qu'elle soit dépourvue d'ouvertures, mais celles-ci sont systématiquement détournées de leurs fonctions traditionnelles (éclairer, aérer, permettre des vues). Leurs "vitres" sont en albâtre : elles ne laissent rien voir de l'extérieur, ne filtrent qu'une lumière aussi restreinte qu'inquiétante, ne s'ouvrent enfin que pour occasionner des courants d'air destinés à égayer le lecteur éventuel. Ainsi perverties, elles contribuent à faire de la bibliothèque un monde du labyrinthe et de l'illusion . En effet, l'homme s'aventure dans la lecture (comme dans le lieu qui la symbolise) ainsi que dans un dédale, celui de la connaissance et de l'univers. Se faisant, nécessairement, il s'égare, est renvoyé de signe en signe, de mirage en mirage.

Cette descente, cette errance dans la littérature, **peuvent** alors être considérées comme un enrichissement ou un repli névrotique^{sur soi}. Dans le Navire Argo , aucune mention de fenêtre dans la description de la bibliothèque. Aussi bien une fenêtre serait-elle une ouverture sur l'extérieur, alors que la bibliothèque représente au contraire l'enfermement névrotique du héros dans la littérature. Le livre est alors considéré comme une négation de la vie, la lecture une façon de lui tourner le dos. Ainsi dans Ronsard :

*"Bon Dieux ! Qui voudrait louer
Ceux qui collés sur un livre
N'ont jamais souci de vivre ?"*

(Le livre des Odes, Ode XVIII)

La rime oppose terme à terme livre et vivre. De même Valéry parle-t-il de livres "qui font pitié dans les bibliothèques dont ils composent les murs de leurs dos tournés à la vie". La fenêtre ouverte représentera alors l'exacte antithèse du livre, en ce qu'elle ouvre sur l'extérieur, sur le monde matériel, "réel". Cependant, cette même qualité qui en fait une ouverture sur la vie, lui est une limite. Etant ouverture matérielle, elle est bornée au monde concret. Pour un spiritualiste, elle échouera là où le livre réussira :

- *"Ainsi tu te plaignais, dans la confusion du soir. Mais sous l'obscure croisée, devant le pan de mur d'en face, lorsque u n'avais pu ressusciter l'éblouissement perdu, alors, ouvrant le Livre, tu promenais un doigt usé entre les prophéties, puis le regard fixé au large, tu attendais l'instant du départ, le lever du grand vent qui te descellerait d'un coup, comme un typhon, divisant les nuées devant l'attente de tes yeux".*

(St John Perse, Le livre, dans Images à Crusocé)

Dans ce poème, la fenêtre représente le monde temporel, la matérialité impuissante à assurer le salut de l'homme, qui n'ouvre que sur "le mur d'en face". Le livre, au contraire, donne l'intuition d'un au-delà, arrache à soi et à la contingence. Le monde dont il participe est un monde autre, supérieur (et si dans le texte de Saint John Perse il s'agit du livre saint, tout livre peut être ainsi défini, parce qu'il ressortit au monde de l'esprit).

Aussi, selon qu'elle est envisagée de façon métaphorique ou concrète, la fenêtre apparaît comme équivalent, un ersatz ou une rivale du livre. Dans les deux cas, elle entretient avec lui des rapports étroits traduits dans le vocabulaire : la fréquence des

temes d'ouverture et de lumière est très grande dans le domaine de la critique littéraire (et dans Blanchot, notamment, qui, aussi bien, parle d'*espace littéraire*) : une oeuvre s'éclaire, s'éclaircit à la lumière d'une interprétation, est lumineuse ou obscure ; elle s'ouvre au lecteur, son sens est ouvert ou nécessite des clés de lecture... Et si la littérature a analysé ces rapports dans leur diversité, la peinture, plus simplement, les a posés, qui représente presque toujours les lecteurs auprès d'une fenêtre.

B - L'idéal

"Car c'est dans la fenêtre que réside toute espérance de lumière, de lever du soleil, d'horizon ; c'est dans la fenêtre que se logent les désirs et les aspirations. Derrière la porte, il n'y a que la réalité"

(Milena Jesenská)

1 - La porte et la fenêtre

a- La liberté et la claustration

Sous l'angle de l'idéal, la fenêtre se définit par son opposition avec la porte. Parce que la porte n'ouvre que sur la réalité, sur le monde quotidien, quand la fenêtre se déploie devant le seul regard, objet de transcendance. Parce que la porte évoque la claustration - elle enferme le corps, la personne physique - alors que la fenêtre s'associe à la liberté : elle représente ce que l'on ne peut contraindre, retenir : l'esprit, le rêve. Dès lors elle revêt une importance fondamentale pour le prisonnier : elle est ce par quoi lui parviennent des nouvelles du monde, elle symbolise toute la liberté et toute la vie qui s'écoule à l'extérieur, dans le monde radicalement autre dont le sépare le mur de sa prison. Le thème de la fenêtre de la prison est largement illustré dans la littérature, mais nulle part ailleurs, peut être, mieux que dans un poème de Verlaine.

*Le ciel est, par dessus le toit
Si bleu, si calme
Un arbre, par dessus le toit
Berce sa palme*

*Une cloche, dans le ciel qu'on voit
Doucement tinte
Un oiseau, dans l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte*

*Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là
Simple et tranquille
Cette paisible rumeur là
Vient de la ville
Qu'as-tu-fait, toi que voilà
Pleurant sans cesse
Dis, qu'as-tu fait
De ta jeunesse ?*

Sans que jamais les mots fenêtre et prison soient présents dans le texte, tout les évoque : la restriction répétée de "par-dessus le toit "et "qu'on voit", l'adverbe là, qui s'oppose à l'ici sous-entendu du cachot,... Et par la fenêtre suggérée pénètre l'essence du monde : le ciel, la cloche, indices d'une transcendance ; un arbre, un oiseau, qui symbolisent toute la nature ; la rumeur de la ville, enfin, monde des hommes dont est radicalement coupé le détenu. Autant d'éléments simples, qui d'être derrière le mur, deviennent emblématiques d'un monde "autre", d'être découpés par la fenêtre, sont le rappel incessant de ce monde marqué par le regret.

Mais il y a un paradoxe dans le fait que, pour jouer à plein son rôle à la fois d'aspiration au monde "normal", "simple et paisible" des hommes, et d'évasion spirituelle, la fenêtre doit être associée à la porte qui enferme. C'est en effet la claustration réelle du corps qui permettra au désir de croître, si le prisonnier n'était pas exclu du monde qu'il aperçoit par sa fenêtre, celui-ci ne revêtirait pas ce caractère d'étrangeté qui le distingue. C'est la coupure entre deux univers qui seule peut faire de l'un d'entre eux un idéal. C'est la fermeture de la porte qui seule peut faire de la fenêtre un symbole de liberté, alors que celle-ci n'offre pas un passage au corps, mais aux yeux seuls, et, ce faisant, participe de la réclusion. Et la fenêtre devient aussi une figure de l'Idéal par sa propre imperfection : trop étroite ou trop haute, ou munie de barreaux, elle interdit au corps de passer, et maintient aussi la différence essentielle entre le monde du dedans et celui du dehors ;

retenant le corps, elle libère le regard et l'esprit auxquels seuls elle permet le passage.

b - Le passage : l'homme et la divinité

"Mais toujours l'Idéal entra par la fenêtre"

(Musset)

C'est en effet en terme de passage que la fenêtre s'oppose le plus à la porte. Cette dernière, créée à cet usage, permet à l'homme d'entrer et sortir, elle est le passage "normal", admis par les règles et la convention. Dès lors, le passage qui s'effectue par la fenêtre est placé sous le signe de la déviation et de l'exception, qu'il soit positivement ou négativement connoté : il sera donc réservé aux ordures et aux divinités.

Aux ordures : dans la ville médiévale, les ordures ménagères sont jetées dans la rue depuis les fenêtres, dans le Paris De Rétif de la Bretonne encore, un os lancé d'une fenêtre, et qui a failli tuer un passant, constitue le point de départ d'une des ouvertures de l'Homme-Hibou.

A la divinité : une des caractéristiques de la divinité réside dans son opposition à l'homme, elle est ce qu'il n'est pas, fait ce qu'il est incapable d'accomplir, s'il est faible, elle est toute-puissante, s'il est sot, elle est omnisciente, s'il est défini, elle est infinie. Aussi est-il normal que si l'homme passe par la porte, les dieux la dédaignent et lui préfèrent la fenêtre. La Porte Fenestrale, à Rome, est ainsi nommée parce qu'elle se situe près du lieu où la Fortune vint visiter Servius Tullius *"en entrant par les fenêtres de sa maison"*. (Bescherelle : Dictionnaire national ou dictionnaire universel de la langue française).

Mais là encore, la fenêtre est ambivalente : étant interdite à l'homme, elle s'ouvre à la divinité, mais celle-ci peut comme la Fortune apporter le bien comme le mal, être un ange ou un démon.

Dans Zola, c'est le mal qui s'y introduit:

"les sens, les cinq fenêtres par lesquelles le mal entre dans l'âme".

(Rêve)

Pour de nombreux peintres, c'est Dieu, matérialisé par un rai de lumière, pour qui elle est un passage privilégié. L'Annonciation apparaît comme un thème privilégié pour ce traitement de la fenêtre. Chez Filippo Lippi, Dyck Van Eyk, Jan Eyk, Roger van der Weyden, Melchior Broederlam..., c'est par une lucarne que passe le rai de lumière symbolisant l'esprit divin. Et, certes, la lumière du soleil à laquelle Dieu s'apparente, c'est la fenêtre qui la laisse pénétrer. Mais ce motif permet aussi d'établir une distinction, une hiérarchie, entre Dieu, auquel est réservé le passage privilégié de la fenêtre, et son envoyé, l'ange Gabriel, qui s'introduit auprès de Marie par la porte ou le portique. Il est intéressant de noter que rien dans les textes ne se prête à un tel traitement de l'Annonce faite à Marie : la scène y est juste évoquée ou a lieu à l'extérieur. Cependant très tôt les peintres lui ont donné pour décor l'intérieur d'une maison, ce qui permet peut-être un jeu plus subtil à la fois dans la technique picturale (dans le traitement des perspectives, par exemple) et dans l'art de traiter les échanges.

Un lai de Marie de France, Yonec, illustre parfaitement l'opposition entre la porte et la fenêtre. Une jeune femme "*pleine de bon sens, courtoise, et extrêmement belle*" est mariée à un vieillard, qui l'enferme dans une tour, sous la garde d'une vieille femme. Et dans le texte toujours la mention de la porte est associée à l'un des deux vieux :

- "*Puis le chapelain s'en retourne et la vieille ferme les portes*"

- "*Le seigneur (le mari) lui répond alors : "Ma foi, je vous crois parfaitement. Maintenant, voici ce que vous devez faire : le matin, une fois que je serai levé et que vous aurez fermé les portes, faites semblant de sortir et laissez-la seule au lit*".

- Puis il quitte la chambre en fermant la porte".
(Les lais de Marie de France, traduction en français moderne de Pierre Jonin)

Il est à noter que sur cinq occurrences du mot porte, il est quatre fois associé au verbe fermer. La porte est le symbole de l'oppression de la jeune femme et ne livre passage qu'à ses geoliers (et à un chapelain, mais, appelé par eux, il se situe dans le même univers que les vieillards). La dame, elle, ne la franchit jamais. Son arrivée dans la tour n'est exprimée que par "*il l'enferma*", c'est le mari qui fait l'action, la jeune femme ne se retrouve dans sa prison que par le geste de celui-ci.

Or, désespérée, elle "*se répand en plaintes, soupirs, larmes et lamentations*" et adresse une prière à Dieu : "*Bien souvent j'ai entendu raconter qu'autrefois se produisaient fréquemment dans ce pays des événements qui rendaient courage aux malheureux (...) Si cela peut être et si cela fut, si jamais cela est arrivé à quelqu'un, que Dieu exauce mon désir !*"

Aussitôt, elle est exaucée :

"*A peine a-t-elle achevé cette lamentation qu'elle aperçoit l'ombre d'un grand oiseau au travers de la fenêtre étroite (...) Alors l'oiseau entre en volant dans la chambre. Il a des lanières aux pattes et donne l'impression d'être un autour de cinq ou six mues*".

L'oiseau très vite se transforme en chevalier. La proximité, la presque simultanéité entre l'appel à Dieu et l'apparition de l'autour-qui est un oiseau noble-, la métamorphose de celui-ci en chevalier "beau et gracieux" montrent assez que cet événement relève du surnaturel, et d'un surnaturel qui se situe du côté du bien. Aussi bien l'oiseau est-il souvent considéré dans la mythologie comme le messager de la volonté d'en haut; ainsi l'aigle romain, le corbeau germanique ou la colombe chrétienne. Par ailleurs, il est quelquefois chargé - surtout quant il est, comme ici, oiseau de proie - de phallisme : il est clair que dans ce lai, l'oiseau correspond à ce double symbole spirituel et sexuel. Un mariage de sept années avec le vieillard ne s'est traduit par aucun

enfant, au contraire, de sa liaison avec le chevalier la dame aura très vite un fils "valeur et brave" (notons que ces rapports auront au préalable été sanctifiés par la religion : "*la dame (...) répond alors au chevalier en lui disant qu'elle fera de lui son amant pourvu qu'il croie en Dieu et qu'ainsi cela rende leur amour possible, car il est d'une grande beauté*". Aussitôt le chevalier imagine un stratagème qui lui fait devant sa dame recevoir le sacrement).

Opposé à l'oiseau, céleste messager du bien, le vieux mari, encore que la comparaison ne soit jamais explicite dans le texte, se rapproche du serpent, animal chthonien et maléfique, qui se caractérise par la ruse. L'auteur des lais insiste en effet particulièrement sur la perfidie du vieillard :

- "*Mais son mari très rusé, se rend compte en lui-même, qu'elle n'est plus du tout comme à l'ordinaire*".

- "*Hélas ! Comme ils sont mal lotis ceux que l'on veut ainsi épier pour les trahir et leur tendre un piège !*"

- "*Le mari plein d'inquiétude, s'empresse de faire fabriquer des pièges pour mettre à mort le chevalier (...) Dieu, que n'est-il au courant de la perfidie machinée par le traître !*"

- "*Elle lui dit toute la vérité : comment le chevalier venait souvent la voir et comment son mari l'a perfidement surpris.*"

Ainsi la porte livre-t-elle passage à la réalité sordide, à la vieillesse, à la stérilité, à la laideur, à la perfidie, au vice, symbolisés par l'animal qui, dans le domaine des représentations imaginaires, se situe au plus bas de l'échelle des valeurs : le serpent.

La fenêtre, elle, associée à l'oiseau, qui unit la pureté à la puissance, est vouée à l'Idéal. Aussi est-ce par elle que la belle - qui semble n'avoir jamais franchi la porte - s'évadera.

"Alors il ne peut rester d'avantage, car sa plaie ne cesse de saigner. Il s'en va, en proie à de grandes souffrances, et elle le suit en poussant de grands cris. Elle s'échappe par une fenêtre".

Mais la fenêtre, au contraire de la porte, qui offre un passage aux humains, est un seuil sacré réservé aux divinité. Et la dame, le franchissant, pénètre dans un monde autre, celui de la mort. Certes, celle-ci est niée par le texte :

"C'est un prodige qu'elle ne se soit pas tuée, car il y avait bien une hauteur de vingt pieds de l'endroit où elle avait sauté"

Mais le pays où arrive la dame - qui n'est pas celui, familier, des environs du château - possède toutes les caractéristiques de l'au-delà des légendes celtiques, dont Marie de France s'inspire. Borné par une colline, on doit pour y parvenir franchir un passage obscur qui débouche sur une "très belle prairie" : une ville s'y élève, ceinte d'une rivière (autre "seuil" mythique) et construite en argent. Aucun habitant n'y est visible, mais à l'inverse de ce qui se produit dans le monde réel *toutes les portes sont ouvertes*. La belle peut ainsi traverser tout le bourg, puis toutes les salles du château, pour parvenir auprès de son amant. Et il est à noter que, les portes étant ouvertes, et ce pays étant celui du surnaturel, aucune mention n'est faite des fenêtres, celles-ci n'ayant alors plus de fonction symbolique.

Ainsi la fenêtre, opposée à la porte, est vouée à l'Idéal par sa fonction, qui est de montrer sans offrir de passage. Celui-ci étant impossible à l'homme, il devient par un mécanisme d'opposition un privilège réservé aux dieux et aux puissances surnaturelles ; ou bien, quand la porte retient prisonnier le corps, la fenêtre offrira à l'esprit une ouverture par où s'évader. Mais toujours le couple fenêtre-porte est nécessaire à cette valorisation de la fenêtre : sans la porte, ou si celle-ci est ouverte, la fenêtre n'a plus de raison d'être. Cependant, quand ce n'est plus sa fonction, mais sa matière qui la distingue, la fenêtre ou plutôt la vitre, est par elle seule une figure de l'idéal.

2 - Le verre

a - Eternité et fragilité

Le verre, et le cristal auquel il s'apparente, sont souvent des symboles d'éternité. La science fiction en fait grand usage, qui multiplie les villes de verre, protégées du temps comme de l'extérieur, et les pierres-précieuses, ^{toujours} qui assurent à leur possesseur l'éternité (ainsi dans Dark Crystal, un film d'animation, les héros partent-ils à la recherche d'un fragment de cristal, dont la perte a entraîné le vieillissement de toute chose dans leur royaume). Ainsi bien le verre, ou les pierres vitrifiées, sont-ils un matériau incorruptible, ne s'altèrent pas. Au contraire du bois, qui joue, de la pierre, qui s'effrite, ils nient toute notion de mouvement ou d'évolution. Ils s'apparentent, par leur aspect, à la glace qui, de fait, conserve ce qu'elle enferme dans un état d'éternelle fraîcheur, d'éternelle jeunesse. La glace réalise par ailleurs cet idéal d'une eau figée, dont elle conserve la limpidité, la pureté, sans en garder le mouvement, évocateur de temps. L'éternité qu'elle représente, et avec elle le verre, ne saurait donc en aucun cas être constituée par un renouvellement permanent, elle est un temps immobile, figé, comme un paysage pris par le givre ou un cours d'eau solidifié par le froid. D'autre part la neige disparaît au printemps, le dégel est un symbole de renaissance, de victoire des forces vitales sur la mort. Or, la vie se caractérisant par les transformations qui s'opèrent dans le temps, il semble que l'homme ne puisse imaginer d'éternité autre que celle de la mort.

L'eau courante par ailleurs fait plus qu'évoquer le temps, elle en est le symbole, on parle de "cours du temps", il "s'écoule", et Héraclite déjà faisait du fleuve, dans lequel "on ne se baigne qu'une seule fois", un équivalent métaphorique du temps. C'est donc logiquement que la glace, qui immobilise l'eau, devient symbole d'éternité. Or, le verre, qui lui ressemble, est constitué par un autre symbole du temps : le sable. On sait l'usage métaphorique du sablier en peinture. Le sable est aussi signe du temps qui passe parce qu'il est effritement, et évoque les siècles qu'il a fallu à l'érosion pour transformer la roche dure et une en cet

éparpillement de parcelles, et, par analogie, les années moins longues qu'il faudra pour transformer l'homme en poussière. L'eau vive symbolise le temps qui "fuit", le sable, le temps qui use, et vient à bout de toute chose. Et d'être constitués de ces éléments fait, par opposition, du verre et de la glace des symboles privilégiés de l'éternité. En outre, les formes géométriques, structurées, du verre et des cristaux (de glace ou de pierre), nient, au contraire des formes molles et indéfinies, toute idée de métamorphose : la courbe, s'infléchissant, évoque la notion de mouvement, de transformation ; au contraire les angles sont des formes stables qui sont liées dans l'imaginaire à l'idée de permanence.

Pourtant la glace fond, le verre se brise : tous deux se signalent par une extrême fragilité. Le rêve consistera donc à imaginer un hiver éternel, un verre incassable : à transformer la fragilité en dureté, comme le mouvement et la dispersion ont été par la glace et le verre transformés en immobilité et en unité. Toujours la durée se définit par rapport à l'instant, toujours l'éternité est une victoire sur la durée.

b- La concentration et réfraction.

Le verre et les pierres cristallines sont associées à l'idéal en ce qu'ils fonctionnent comme symbole d'éternité, mais aussi évoquent la plénitude et l'unité. Le verre, ou l'a vu, fait un tout indécomposable des innombrables parcelles du sable. Les cristaux, par la multiplicité de leurs facettes, se déploient en des directions différentes. Et, réfléchissant, c'est comme s'ils enfermaient les réalités réfléchies, qui se trouvent alors réunies en eux (aussi bien cristalliser signifie "rassembler des éléments épars en un tout cohérent"). Doués d'une force centripète, ils fonctionnent comme un prisme où se rassemblent les couleurs, un foyer où se concentre la lumière. Un texte de Char illustre cette capacité métaphorique des cristaux : à retenir et unir des éléments multiples, qui sans eux seraient étrangers l'un à l'autre :

" La vitalité du poète n'est pas une vitalité de l'au-delà, mais un point diamanté actuel de présences transcendantes et d'orages pélerins".

(Partage formel, XXXVI)

Le "point diamanté" est d'autant plus précieux, et doué d'une énergie d'autant plus intense, qu'il est une concentration extrême. De même les cristaux sembleront unir tout l'univers dans le tout petit volume qui est le leur : ils forment une sorte de noyau, qui, rassemblant des réalités diverses, voire contradictoires, les réconcilient, donnant ainsi au monde comme une cohérence. Mais à toute concentration correspond une dilatation équivalente, et, de la même façon qu'il était centripète, le cristal peut devenir centrifuge : il n'attire pas la lumière mais, la réfléchissant, semble la diffuser, il renvoie aux choses reflétées leur image, il n'est plus figure d'unité, mais de dispersion. Ainsi le Kinemax du futuroscope de Poitiers, qui affecte la forme d'un cristal géant, reflétant sur chacune de ses facettes une parcelle du paysage, donne-t-il du monde une image éclatée, incohérente. L'ambivalence symbolique du cristal en fera donc simultanément une figure, bénéfique, d'unité et de richesse, et un emblème maléfique d'éclatement, de discorde, mais toujours il est un point doué d'une d'une énergie intense : soit qu'attirant toute chose, il retienne en son coeur la richesse de l'univers, soit qu'étant ce qui, repoussant tout, ne se laisse traverser, entamer par rien, il symbolise toute la résistance silencieuse du monde (or il suffit d'un seul noyau irréductible pour mettre en échec quel que rêve d'harmonie que ce soit)

c - L'or, la gemme : matérialité et immatériel

Enfin, le verre est parfois associé à l'or, dont il a les caractères de pureté et de richesse. Ainsi dans la description de la Jérusalem céleste par Saint-Jean :

"La place de la ville était d'or pur, comme du verre transparent"

(Saint Jean, Apocalypse)

Or et verre sont liés par les adjectifs pur et transparent, et que la pureté de l'or évoque le verre, fait que la transparence de celui-ci rejaillit à son tour, étrangement, sur l'or. Mais à toute pureté s'associe l'idée de transparence : transparence de l'eau quand elle n'est pas troublée, transparence de l'âme quand elle est sincère et que tous ses sentiments peuvent se dévoiler à autrui. Aussi l'or, comme le verre, et les pierres précieuses, deviennent-ils par analogie autant d'expressions de la vertu, qui a leur pureté, leur transparence, leur caractère précieux et inaltérable. Au XIIe siècle se développe la vogue des lapidaires, traités de morale plus que de bijouterie, qui établissent des équivalences entre chaque vertu et chaque pierre précieuse : le bon est lié au beau, qui est conçu comme clair, brillant, lumineux. La beauté vient de la lumière qui seule révèle les beautés du monde, elle "*opère la jointure entre la terre et le ciel, comme entre l'éthique et l'esthétique*" (G. Duby : Saint Bernard. l'art cistercien). Dès lors les pierres et métaux précieux deviennent-ils, au même titre que la lumière dont ils sont comme la matérialisation, une manifestation sensible du divin. Déjà, dans l'Apocalypse, Saint Jean fait d'eux le matériau de la demeure de Dieu.

Et moi, Jean, je vis descendre du ciel, d'après de Dieu, la ville Sainte, la nouvelle Jérusalem, préparée comme une épouse qui s'est parée pour son époux... ayant la gloire de dieu, son éclat était semblable à celui d'une pierre très précieuse, d'une pierre de jaspe transparente comme du cristal (...). Les murailles étaient construites en jaspe et la ville était d'or pur semblable à du verre pur. Les fondements de la ville étaient ornés de pierres précieuses de toute espèce : le premier fondement était de jaspe, le deuxième de saphir, le troisième de calcédoine, le quatrième d'émeraude, le cinquième de sardonix , le sixième de cardoine, le septième de chrysolithe, le huitième de béryl, le neuvième de topaze, le dixième de chrysoprax,, le onzième d'hyacinthe, le douzième d'améthyste. Les douze portes étaient douze perles, chaque porte était une seule perle. La place de la ville était d'or pur, comme du verre transparent... La ville n'a besoin ni du soleil, ni

de la lune pour l'éclairer, car la gloire de dieu l'éclaire, et l'agneau est son flambeau... Là, il n'y aura point de nuit".

Et ailleurs :

" Voici qu'un trône était dressé dans le ciel, et, siégeant sur le trône, quelqu'un. Celui qui siège est comme une vision de jaspe vert ou de cornaline ; un arc-en-ciel autour de son trône est comme une vision d'émeraude" (Saint Jean, L'apocalypse)

Dans ces textes, les pierres précieuses sont une manifestation de la gloire de Dieu, dont elles ont l'éclat, la pureté et la magnificence. Mais elle valent aussi par leur diversité et leur couleur. C'est ainsi que, dans les premières sociétés néolithiques déjà, l'homme concevant l'univers comme un champ de forces bénéfiques ou maléfiques, attribua aux pierres précieuses certains pouvoirs surnaturels, liés à la couleur de celles-ci. Leurs couleurs vives symbolisaient souvent en effet un archétype de l'imaginaire : la cornaline, par exemple, d'un rouge orangé, évoquait le soleil levant et, par analogie, la puissance, le père. Ces symboles survivront dans l'alchimie, qui dotera chaque pierre précieuse d'une vertu à la fois chimique et morale, toute substance matérielle étant l'indice d'une essence supérieure (Et on a vu qu'étymologiquement, ce qui fait briller fait connaître : la pierre précieuse est ainsi une étape du chemin qui mène à la connaissance). Et c'est ce même procédé d'analogie entre un corps matériel et une vertu qui fera dire à Suger, au XIIe siècle :

" transposant ce qui est matériel en ce qui est immatériel, le charme des gemmes multicolores m'a conduit à réfléchir sur la diversité des vertus sacrées..." (De la consécration),

et servira de fondement éthique à l'art du vitrail. (On étudiera plus précisément le vitrail dans une prochaine partie consacrée au traitement de la fenêtre dans les édifices religieux).

C - Le Myticisme

- "Que la vitre soit l' art, soit la mysticité"

(Stéphane Mallarmé)

1- La lumière et les ténèbres

"Dieu vit que la lumière était bonne et il la sépara des ténèbres"

La fenêtre est symbole mystique avant tout en ce qu'elle sépare la lumière des ténèbres. Or, cette opposition lumière-ténèbres est un fondement universel de la religion et de la morale, autour de laquelle s'articulent toutes les oppositions morales : chute et élévation ; désordre et justice, etc...

a- l'élévation et la chute

C'est un isomorphisme universel qui unit l'ascension à la lumière, faisant écrire à Gaston Bachelard. "*c'est la même opération de l'esprit humain qui nous porte vers la lumière et vers la hauteur*" (L'air et les songes, p 55). Et certes le soleil, dispensateur de lumière, s'élève : lorsqu'il descend, c'est pour disparaître bientôt et laisser la place aux ténèbres. Dès lors toute ascension, et a fortiori celle qui élève l'âme vers dieu, lui-même lumière, est conçue comme lumineuse. "*L'âme monte au ciel en quatre étapes, dont les trois premières correspondent respectivement à ses bonnes pensées (étoiles), ses bonnes paroles (lune) et ses bonnes actions (soleil). Le paradis suprême se trouve dans les lumières infinies*" (Duchesne-Guillemin). Inversement, on s'enfonce dans les ténèbres. Lucifer est l'ange déchu, celui qui est tombé du ciel. Cette conception s'est maintenu dans le vocabulaire de la morale : étymologiquement, déchoir signifie tomber, comme la déchéance est une chute. Le Robert donne comme synonyme de chute : défaite, disgrâce, échec, faillite, insuccès, décadence (encore un mot qui dérive du latin cadere, tomber), écroulement, ruine, déchéance, faute, péché, dépréciation, déévaluation,

effondrement, tous mots à forte coloration péjorative, et qui relèvent de domaines aussi différents que l'économie monétaire et la morale chrétienne, tant dans l'imaginaire la chute est un symbole profondément ancré. Et le vocabulaire de la douleur, aussi, est marqué par la chute et l'obscurité : on *tombe* dans une misère *noire*, un *abîme* de douleur s'ouvre à nous, on a le cœur *lourd* (la pesanteur est intrinsèquement liée à la chute) et les *idées noires*, et aucune image n'est plus répandue pour exprimer la souffrance que la nuit qui *tombe*, alors que le jour *se lève*. L'ascension, au contraire, et l'élévation, sont synonymes de progrès, de joie, de noblesse, et même de prière. On est *soulevé* par la joie, on parvient *au faite* des honneurs, "*le bonheur monte*" (René Char), le bien-être fait "*planer*". Aussi le mouvement est-il toujours ascendant, qui nous rapproche de Dieu, qualifié de Très-Haut, et résidant au plus haut et au plus lumineux des cieux :

"*Au plus haut de la cité sainte se dresse un temple prodigieux. Nul vivant n'habite ces hautes tours si brillantes qu'elles paraissent faites des rayons d'or du soleil*" (mystique anonyme cité par Gilbert Durand, Les structures anthropologique de l'imaginaire, p 163). Nulle figure n'illustre mieux cette symbiose entre l'élévation spirituelle et la lumière que celle de l'ange, qualifié d'"ange de lumière", nimbé de clarté, et dont l'attribut symbolique est l'aile. Or, si celle-ci lui permet, aussi bien que de parvenir jusqu'à Dieu, de descendre vers les créatures terrestres, elle est cependant toujours vécue par l'imaginaire comme un symbole d'ascension, lié à la lumière et à la pureté (cf Bachelard, L'air et les songes). En effet, aux figures d'ascension et de lumière s'associe toujours l'idée de pureté : dans la tradition semito-chrétienne, la multiplication des ailes est signe de pureté, et Eluard a pressenti ce rapport qui écrit : "*Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté. Ce ne fut qu'un battement d'ailes au ciel de mon éternité*" (La dame de carreau, dans Donner à voir). Élévation, pureté, lumière : les trois éléments de toute aspiration vers Dieu.

b- L'enfer et le paradis, la vie et la mort.

Dès lors qu'à la ténèbre s'associent la chute, la souffrance, le vice, et à la lumière l'élévation, la joie, la pureté, le paradis et l'enfer vont s'opposer comme deux pôles verticaux : en bas, l'enfer et les ténèbres, en haut le paradis et la lumière. Dans la Grèce antique, les morts deviennent des *ombres* impuissantes. Enkidu, dans l'épopée de Gilgamesh, voit en rêve les morts dans les enfers.

*"La poussière est leur nourriture
la boue leur aliment
Comme les oiseaux il sont revêtus de plumes,
ils sont dans les ténèbres et ils ne reverront
jamais plus la lumière"*

Job évoque la *"région des ténèbres et de l'ombre épaisse, où règnent l'obscurité et le désordre, où la clarté même ressemble à la nuit sombre"* (Le livre de Job)

En Inde, l'Isha Upanishad, décrit ainsi le séjour souterrain réservé aux pécheurs de toutes sortes :

"ces mondes que l'on nomme sans soleil, recouverts qu'ils ont d'aveugles ténèbres : y entrent après leur mort ceux qui ont tué leur âme".

A Rome, en Grèce, dans le monde étrusque, l'enfer est constitué par une grotte obscure, où toujours l'on descend (dans le monde chrétien aussi, on est "précipité" aux enfers). Ailleurs, le pays des morts est situé à l'ouest, où le soleil se couche Et dans la Divine Comédie, Dante multiplie les termes d'obscurité pour décrire l'Enfer. Au contraire, sous toutes les latitudes, le paradis est conçu comme un monde lumineux.

"Là-bas où brille la lumière perpétuelle, là-bas sont les mondes de lumière" (Rig Veda. IX.113)

"L'air même y est illuminé des rayons du soleil (...) les habitants de cette région sont vêtus des mêmes vêtements qui rendent les anges brillants, et leur pays ressemble à leurs vêtements".

(Apocalypse de Pierre)

"On trouve là un air agréable et serein , une clarté brillante y resplendit" (Aphroate)

Et si les deux termes de la vie future s'opposent par leur clarté et leur obscurité, il en va de même entre les deux pôles que constituent la vie et la mort. la vieillesse s'euphémise en fin du jour, la mort en nuit (et devient "nuit éternelle" ou "nuit du tombeau"); en Occident, le deuil se porte en noir, le bourreau est vêtu de noir, au mort, on ferme les yeux, symboles de la lumière qu'il ne verra plus - "perdre la lumière" signifie mourir. Et de Goethe mourant, on ne sait s'il constate une présence divine, réclame plus de lumière, ou un peu de vie encore, quand il prononce "Mehr Licht". Car la vie s'exprime par la lumière et les locutions "commencer à voir la lumière" et "jouir de la lumière" signifient naître et vivre.

c - Le désordre et la justice (le cri et le verbe)

Dans la phrase du Live de Job que nous avons citée, l'obscurité est associée au désordre. Elle évoque le chaos primitif d'avant le "Fiat lux". Et dans l'imaginaire, toujours elle conserve ce caractère chaotique "le sujet lit dans la tache noire... l'agitation désordonnée des larves (Bachelard, Les rêveries du repos). La nuit est vécue comme un pullulement, ou un entre-dévorement. Elle est le domaine du cri, parole inarticulée : c'est cet isomorphisme qui fait que René Char évoque des "ténèbres qui crient" (Quatre fascinants, dans les Matinaux). Aussi bien dans toute fiction la nuit est-elle le moment où l'on entend les fauves, où des hurlements se font entendre d'on ne sait où, où les meurtres, les viols - minuit n'est-il pas l'heure du crime ? - arrachent des gémissements aux

victimes : combien des aventures nocturnes de l'Homme-Hibou commencent-elles par des cris alertant le héros des Nuits de Paris?

Tieck, poète romantique allemand, décrit ainsi un cauchemard :

"J'eus l'impression que ma chambre était emportée avec moi dans un espace immense, noir, terrifiant, toutes mes pensées se heurtaient... une haute barrière s'écroula bruyamment. Devant moi, j'aperçus alors une pleine déserte, à perte de vue ; les rênes me glissèrent des mains, les chevaux emportèrent ma voiture en une course folle, je sentis mes cheveux se dresser sur ma tête et je me précipitais en hurlant dans ma chambre" (cité par G. Durand, op. cit., p 99).

A l'obscurité s'associe l'espace sans bornes, sans limites, c'est-à-dire sans raison (dans la poésie souvent la nuit est immensité ou abîme) : elle est ce qu'on ne peut *mesurer*, le domaine de tous les espaces et de tous les excès - elle ressemble à ces "trous noirs" de l'espace où tout se perd et résorbe. Ce faisant, elle engendre la terreur, terreur de toute chose que l'on ne comprend pas, que l'on ne maîtrise pas : par analogie avec le chaos des ténèbres, "les pensées se heurtent", et le règne animal prend le dessus : les rênes, symbole de la domination, échappent aux mains de l'homme, les chevaux s'emballent, auxquels il est soumis. Et à la notion d'immensité spatiale répond celle de vitesse folle, qu'on ne peut, elle non plus, mesurer, qui appartient à l'incontrôlable (la vitesse est par ailleurs isomorphe d'un autre phénomène dont on a vu qu'il s'associe aux ténèbres : il s'agit de la chute. Aussi bien la précipitation désigne-t-elle à l'origine l'action de tomber "tête la première"). Enfin, la nuit est le domaine du bruit, du fracas : la barrière s'écroule "bruyamment", l'homme se précipite en hurlant, ce hurlement qui le rapproche de la bête, qui est l'expression innarticulée, irraisonnée, de sa terreur immémoriale devant la nuit.

Dès lors la lumière sera principe d'ordre : quand la nuit, en masquant la réalité, laisse se développer tous les fantômes de l'imagination, la lumière, le découvrant, ramène le monde à des proportions plus rassurantes. Par ailleurs, le rayon de lumière est droit (avant que l'optique ne le démontre, le filtre que constituent

une fenêtre, un nuage, le faisait pressentir), et comme tel valorisé, assimilé à la rectitude morale. Le soleil, et particulièrement à midi, à l'heure où ses rayons frappent la terre à la verticale, va alors devenir symbole de justice. Ainsi dans Valéry:

*"Midi le juste"
"... admirable justice
de la lumière aux armes sans pitié..."*

(Poésies, p147)

Et dans Char :

*"Tribunaux de midi, je veille"
(Dehors, la nuit est gouvernée)*

*"J'appréhende midi et sa flèche méritée"
(Chanson du velours à côtes, dans Fureur et Mystère)*

Justice, tribunaux, flèche *méritée*, le soleil frappe et dévoile (à midi, aucune ombre ne subsiste). Ce faisant, il ne fait pas que sanctionner, il guide: "*Dieu éclaire ceux qui pensent souvent à lui, et qui lèvent les yeux vers lui . L'idée de Dieu est une lumière, une lumière qui guide, qui réjouit...*" (Joubert, Pensées, 1) En cela, il s'apparente à la parole, cri articulé et signifiant. Gilbert Durand (op. cit, p193) souligne que cet isomorphisme de la lumière et de la parole est universel : les textes upanishadiques, lient la lumière à la parole ; Saint Jean associe explicitement la parole à la lumière "*qui luit dans les ténèbres*" (Jean, I 1-18). Trente siècles auparavant, en Egypte, au coeur d'*une nuit sans jour possible ni pensable, d'un noir consubstantiel à ce qui justement n'est pas manifesté, d'une obscurité compacte, immobile, la non-couleur du non-créé, la ténèbre de toute Absence (...)* encre noir de *L'Avant-Monde*", surgit le premier enfant-dieu qui profère les lettres de son nom PTAH, et, se faisant, ébranler l'univers, sépare les eaux de l'air, les ténèbres de la lumière créée par le Verbe. En grec, le verbe φήμι signifie "rendre visible, d'où manifester sa pensée par la parole" (A. Bailly, Dictionnaire Grec- Français) : construit sur la

même racine *bwa que le verbe φάινω', qui se spécialisera dans le sens de "briller et de paraître ; φήμι ne sera usité que pour exprimer la parole (ainsi, dans la langue française même, des mots comme phénomène qui signifie proprement "ce qui se manifeste", et emphase au phatique procèdent-ils à l'origine d'une racine commune).

Plus que toute autre, la parole divine est lumière :verbe et lumière ont le même caractère ordonnateur (le "logos" avant de désigner le langage, désigne l'ordre cosmique, puis la raison qui organise) et fécondant. Cet isomorphisme s'illustre admirablement dans les représentations picturales du thème de l'Annonciation. Alors que l'ange Gabriel vient délivrer le message divin, le verbe, matérialisé le plus souvent par des lettres inscrites sur le tableau, ne sort que rarement de la bouche du messager, mais se mêle au ray de lumière qui toujours est présent, symbolisant l'esprit divin. Et le verbe et la lumière ainsi mêlés ont le même caractère cratophanique, qui féconderont Marie.

d- L'unité et l'éclatement

Si la lumière et le verbe sont dispensateurs d'ordre et de justice, c'est aussi parce qu'ils sont conçus comme, sinon unifiants (puisque c'est le verbe qui, instituant la lumière, a séparé les ténèbres primitives du chaos), du moins comme une unité. La lumière est une opposée aux ténèbres. A la majesté céleste répondent les puissances infernales (on est voué à *tous les diables, voir aux cinq cent mille diables*). Les ténèbres grouillent, même dans une rêverie de la douceur, du repos, qui valorise la nuit.

"La contre terreur... c'est cette circulation ouverte d'animaux et d'insectes tirant mille traits sur l'écorce tendre de la nuit"

(René Char, Feuillets d'Hypnos, 141)

De même que, dérochant à la vue les distances, elle laisse l'imagination les amplifier jusqu'au délire, de même, ne révélant la présence animale - ou humaine- que par quelques craquements, quelques signes, l'obscurité peut conduire un esprit angoissé à imaginer un pullulement universel, ou la présence d'une armée entière aux aguets derrière sa porte : suggérant seulement, elle laisse pleine latitude à l'imagination, à la peur, au fantasma, pour recréer un monde à partir des quelques indices perçus "*La noirceur, c'est l' activité même, et toute une infinité de mouvements est déclenchée par l'illimitation des ténèbres, dans lesquelles l'esprit guette aveuglément le "nigrum, nigrius nigro"* (G. Durand, op cit., p99). Ainsi la nuit, les ténèbres, éclatent-elles en mille présences, en mille mouvements, en mille trajets. Durant la nuit, même la lumière est dispersée, réfugiée qu'elle est dans la multitude des étoiles ou le pullulement des lucioles - ou ^{dans} les innombrables fenêtres de la ville.

Mais si l'obscurité évoque la division, c'est aussi parce qu'elle est le premier symbole du temps : chez presque tous les primitifs, chez les Indo-Européens et les Sémites, "*on compte le temps par nuits et non par jours*" (d'Arbois de Jubainville, cité par G Durand, op cit., p98). Nos fêtes nocturnes en seraient une survivance. Et le temps que symbolise la nuit, c'est le temps découpé par la succession des nuits et des jours, le temps fragmenté de la condition humaine (aussi la nuit évoquera-t-elle aussi la mort, destin de l'homme) qui s'oppose en tout point à l'éternité, qui dès lors sera conçue comme lumineuse et immobile.

e - Dieu et Diable

Habitants des séjours céleste et souterrain, dispensateur de la justice et fomenteur du désordre, un et multiple, Dieu et Diable vont très logiquement être représentés par la lumière et les ténèbres.

Râ, le dieu le plus puissant du panthéon égyptien, est assimilé au soleil lui-même, Apollon est un dieu solaire, le nom du dieu gaulois Lug signifie lumière, le dieu chrétien affirme "*Je suis*

la lumière du monde" (Bible, Evangile selon St Jean, VIII 12). La racine sur laquelle repose le nom Zeus est la même qui a donné en latin le mot dies, qui désigne le jour, et divus qui signifie "sacré". Dans les Upanishads, Dieu est appelé "le Brillant". Pour les Bambara même, qui sont de race noire, Faro, le dieu suprême appartient à la race blanche. Dans la tradition médiévale enfin, le Christ est constamment qualifié de "sol salutis" ou "sol invictus".

Les divinités infernales, en revanche, sont noires : on est "noir comme le diable", ou au contraire "on n'est pas si diable qu'on est noir" (location vieillie qui signifie "n'être pas si méchant qu'on en a l'air"). Les figures légendaires du Turc, du Sarrasin, du Maure, tirent une grande partie de leur puissance de ce qu'elles évoquent des hommes à la peau sombre, aux cheveux noirs (il est à noter que cette "noirceur" du mal se retrouve aussi chez des peuples de race noire). L'emblème des pirates est le drapeau noir, un chat noir porte malheur (il est comme la chauve-souris un émissaire du diable), et le personnage de tous temps le plus réprouvé, le plus antipathique - le mouchard - est en argot appelé "un corbeau". Dans la littérature aussi, les personnages maléfiques, ou simplement antipathiques sont vêtus de noir : ainsi Claude Frollo, dont le visage en outre est *"austère, calme et sombre"* (Hugo, Notre Dame de Paris), Bazile, que Beaumarchais coiffe d'*un chapeau noir rabattu*" (Le Barbier de Séville), Tartuffe ou Méphistophélès - et jusqu'à la messagère funèbre du Passage Pommeraye, dans une nouvelle d'André Pieyre de Mandiargues : *"De cette femme je ne vis d'abord que l'immense chevelure mouvante, tellement noire et tellement mate que c'était comme un plumage de suie", "la chevelure s'était complètement effondrée au moment du geste qui eût dû me chasser, et elle remplissait le boyau peu large de cet escalier éclairé par le haut, en faisant l'obscurité derrière elle...", "La femme noire ferma la porte derrière moi et mit le verrou..."* (Le Passage Pommeraye, dans Le Musée Noir)

2- L'église et l'Eglise

On sait combien l'architecture religieuse est une architecture symbolique. L'église représente l'Eglise : toujours la fonction de "soutien de l'Eglise" de Saint François d'Assise - Dieu ne lui est-il pas apparu en rêve, lui ordonnant de "redresser son Eglise" - est représentée sur les fresques par un édifice vacillant que le saint retient de la poussée de son épaule ou de ses mains. Chaque partie de l'édifice, son plan, sa forme, son orientation, sont l'expression d'une vérité ou d'une aspiration : ainsi la flèche du clocher signifie-t-elle, selon G. de Saint-Thierry *"vigilance et*

attente de l'union divine" (Gilbert Durant, les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p 142) . Dès lors quel élément y est plus important que celui qui organise les rapports entre les ténèbres du mal et de la condition humaine et la lumière du créateur : la fenêtre ?

a - La lumière seule

Aussi les fenêtres font-elles l'objet d'une recherche approfondie dans l'architecture religieuse. Généralement placées par groupes de trois ou de quatre, elles invitent à méditer sur les vertus célestes. Et quand au couchant, c'est d'une porte que l'église est percée, destinée aux fidèles, à l'orient où se lève le soleil, c'est une fenêtre qui accueille les rayons divins qui vont illuminer l'autel.

La fenêtre est alors double transcendance : elle ne permet pas de sortir bien sûr, ni de toucher, mais elle n'autorise pas même à voir : le regard ne s'évade pas vers l'extérieur - comme on l'a vu pour les prisonniers - il reçoit en toute humilité ce qui pénètre à l'intérieur, humilité d'autant plus grande que la lumière arrive d'*en haut* , le monde matériel créé par l'architecture répondant *ainsi* terme à terme au monde spirituel.

L'art roman italien en fait une utilisation particulière dans les clochers : ceux-ci sont percés de baies dont le volume et le nombre s'accroissent à mesure que l'on s'élève, créant une impression d'évasement, d'ouverture en corolle depuis la base jusqu'au sommet. L'esthétique s'y mêle à l'éthique : l'impression qu'un bâtiment aussi élevé et aussi étroit s'évase vers le haut suggère une sorte de paradoxe technique, et dans le même temps évoque la purification de l'âme qui se rapproche par degrés de Dieu (on verra plus loin que la lumière filtrée par les baies reproduit de façon horizontale ce processus, à l'intérieur de l'église). Cependant, la fenêtre est ici simple élément architectural, dont la disposition doit donner l'illusion d'une élévation et d'un évasement correspondant. Elle n'est pas chargée du même symbolisme que la fenêtre de l'église elle-même, qui est ouverture à la lumière divine.

* le mur qui sépare le monastère du monde s'ouvre pour recevoir Dieu. Une église est un lieu clos, qui symbolise l'âme repliée sur elle-même, indifférente au monde d'ici-bas, recueillie dans l'attente de l'illumination. Le passage par la fenêtre ne s'y fait que dans un sens : de l'extérieur vers l'intérieur. Aussi les ouvertures vont-elles être le plus souvent étroites et situées en hauteur, ce qui offrira un double avantage : elles ne décourront au regard - lorsque leurs vitres ne seront pas faites de verre dépoli, ou d'albâtre - que le ciel, objet de méditation, et, forçant le fidèle à lever les yeux pour les apercevoir, elles symboliseront la majesté divine qui respandit au-dessus des hommes.

Cependant, dans leur étroitesse, ces ouvertures disposées au levant et au couchant, et parfois, aux extrémités du transept, au midi et au nord, captent le moindre rayon de la lumière du soleil, le moindre nuance de celle-ci, pour la transformer en lumière divine. Elles sont ainsi faites en effet que toujours l'église reçoit la lumière, et qu'aux heures du jour les plus chargées de sens : l'aurore, le milieu du jour, le crépuscule, elles la décomposent en rayons, symbolisant une présence divine presque palpable et infiniment douce.

Ce qui apparaît comme la première caractéristique de la fenêtre dans la plupart des édifices religieux est le fait qu'elle n'est jamais ouverture sur l'extérieur : elle n'est pas une *vue* sur le monde sensible, elle est un passage ouvert à la lumière divine,*

"Dieu fait don de soi à quiconque s'approche, régénérant les êtres ; il se meut sans cesse et se meut lui-même en mouvant les autres ; son domaine s'étend partout et nulle part il ne se laisse enfermer. Il s'accroît insensiblement, manifestant sa grandeur en toute matière qui l'accueille. IL est actif, puissant, partout invisible et présent". La lumière telle qu'elle se répand dans le sanctuaire semble illustrer ces paroles de Denys l'Aéopagite ou celles de Bernard de Clairvaux : *De même que l'air inondé de lumière solaire paraît se transformer en cette clarté lumineuse, à tel point qu'il ne semble plus être illuminé mais lumière, de même tout appétit humain doit en arriver chez les Saints à se fondre, à se liquéfier pour couler tout entier dans la volonté de Dieu".*

Mais dès lors que la lumière est une manifestation du divin, que l'architecture accueille, une alternative va se poser, deux conceptions s'affronter : cette lumière, faut-il la recueillir avec l'humilité du croyant, ou l'exalter pour la plus grande gloire de Dieu ?

b - Flamboiement gothique et dépouillement cistercien.

On a vu dans une partie précédente qu'elles vertus le Moyen Age prêtait aux gemmes, *"transposant ce qui est matériel en ce qui est immatériel"*. Aussi, et parce qu'elles sont luxueuses, les emploie-t-on à profusion dans les églises, où elles ornent les calices, les vases sacrés, les coffrets à reliques, les statues, conçus comme des louanges permanentes à la gloire céleste. *"Ces pierres précieuses, mais aussi quantité d'autres gemmes et de perles, somptueusement, nous servirent à parer un ornement si saint. Je me souviens d'avoir employé quatre-vingt marcs, si*

ma mémoire est bonne, d'or pur raffiné. Nous avons pu faire achever en deux ans à peine, par des orfèvres de Lorraine, le piédestal orné des quatre évangélistes, et la colonne sur laquelle est inscrite l'image sainte, émaillée par un travail d'une délicatesse extrême..." (Suger, De la consécration). Or, ce chatoiement multicolore des gemmes, une technique va permettre de l'étendre aux ouvertures des édifices sacrés : celle du vitrail. Des textes de Prudence, de Tertullien, attestent que déjà Sainte Sophie de Constantinople et certaines basiliques paléochrétiennes étaient pourvues de vitraux colorés. Cependant, c'est au XII^e siècle, en France, que l'art du vitrail explose véritablement, sous l'influence de Suger. Ce dernier veut que l'église toute entière soit un rayonnement, un embrasement qui exalte Dieu et procure aux fidèles le sentiment de sa gloire. Aussi multiplie-t-il l'usage des pierres et des métaux précieux dans les ornements sacerdotaux. Cependant, l'édifice lui-même reste opaque, les murs, même peints à fresque, demeurent dans l'ombre. Or, l'apparition de la croisée d'ogive, qui décharge le mur du poids de la voûte, permet d'alléger celui-ci, de le percer de larges baies. Mais ce n'est pas assez que la lumière du jour, le fidèle ne doit pas retrouver dans l'église un écho de la rue qu'il vient de quitter, il doit être plongé dans l'univers resplendissant du Seigneur. Aussi la technique des verriers va-t-elle être utilisée pour habiller les fenêtres, qui se mettent à étinceler de tout l'éclat des pierres précieuses, et baignent l'édifice d'une lumière sublimée par la couleur. Et, permettant la composition de scènes, comme un tableau, le vitrail va jouer un double rôle : narratif - il raconte des épisodes de l'histoire sainte - et symbolique : le verre où se joue la lumière fait resplendir le rouge du Graal, l'azur des cieux. Et ainsi servira-t-il doublement à l'éducation du fidèle, faisant appel à sa raison par le rappel de l'histoire sainte, et suscitant son émotion par la splendeur de la lumière. Les liturgistes du Moyen-Age parent les vitraux d'une valeur magique et théologique, expression qu'ils sont du "cristal de la foi" et de la "lumière de la grâce".

Mais l'art du vitrail est art d'alchimiste : le moindre rayon pâle du soleil, il en fait un chatoiement somptueux, il transforme la matérialité du verre et des couleurs en lumière aussi

surnaturelle qu'insaisissable. Un texte de Proust, dans La Recherche du temps perdu, illustre ce pouvoir du vitrail. Le narrateur, encore enfant, accompagne ses parents à l'église de Combray. *"Que je l'aimais, que je la revois bien, notre Eglise ! (...) Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu, de sorte que, fût-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église ; l'un était rempli dans toute sa grandeur par un seul personnage pareil à un Roi de jeu de cartes, qui vivait là-haut, sous un dais architectural, entre ciel et terre (...) ; dans un autre une montagne de neige rose, au pied de laquelle se livrait un combat, semblait avoir givré à même la verrière qu'elle boursoufflait de son trouble grésil comme une vitre à laquelle il serait resté des flocons, mais des flocons éclairés par quelque aurore (...) Il y en avait un qui était un haut compartiment divisé en une centaine de petits vitraux rectangulaires, où dominait le bleu (...) Mais soit qu'un rayon eût brillé, soit que mon regard en bougeant eût promené à travers la verrière, tour à tour éteinte et rallumée, un précieux incendie, l'instant d'après elle avait pris l'éclat changeant d'une traîne de paon... puis elle tremblait et ondulait en une pluie flamboyante et fantastique qui dégouttait du haut de la voûte sombre et rocheuse, le long des parois humides, comme si c'était dans la nef de quelque grotte irisée de sinueuses stalactites que je suivais mes parents, qui portaient leur paroissien ; un instant après les petits vitraux en losange avaient repris la transparence profonde, la dureté infrangible de saphirs qui eussent été juxtaposés sur quelque immense pectoral (...) Et même à nos premiers dimanches quand nous étions arrivés avant Pâques (le soleil) me consolait que la terre fût encore nue et noire, en faisant épanouir, comme en un printemps historique et qui datait des successeurs de Saint Louis, ce tapis éblouissant et doré de myosotis en verre"*

(Marcel Proust, Du côté de chez Swan)

A travers la naïveté de l'enfant, et l'ironie du narrateur mûri, le vitrail se découvre dans toute sa puissance de métamorphose : d'un ciel gris, il fait un ciel bleu, d'un ensemble de losanges une traîne de paon, un parterre de myosotis, d'une nef une

-grotte. Il transforme toute chose en une réalité autre, ou simplement plus belle, sublime (ainsi il évoque des flocons, "mais des flocons éclairés par quelque aurore"...!). Et changeant avec la lumière, ou le regard, il ne cesse d'opérer des métamorphoses, transformant l'église en un spectacle permanent. Mais dans l'émerveillement du jeune garçon, aucune trace de religiosité : Dieu devient un "Roi de jeu de cartes", les couleurs célestes elles-mêmes, le bleu et le doré, le bleu du vitrail doré par la lumière, n'évoquent qu'un parterre de myosotis.

Et c'est bien ce que va reprocher Saint-Bernard aux éblouissements du gothique. Là où Suger voit l'exaltation de la gloire divine, il ne voit, lui, qu'un travestissement, un "amusement", qui détourne l'homme de la méditation, un spectacle qui arrête ses regards, lesquels ne cherchent plus à découvrir Dieu, un faste enfin qui s'oppose à la pauvreté prônée par le Christ. Et sous l'impulsion de Saint Bernard de Clairvaux un art nouveau, fait de pureté et de sobriété, va naître de cette condamnation de l'éclat gothique : l'art cistercien.

Si quelqu'un, préférant la pauvreté de Jésus Christ à tous les plaisirs des yeux a voulu se tenir dans les limites du nécessaire, et si, au lieu de ces édifices aux dimensions vaines et superflues, il a choisi ces petites constructions de pauvres religieux, si lorsqu'il entre dans un oratoire fait de pierres grossières, il n'y trouve ni peintures, ni sculptures, ni tapis sur un parvis de marbre (...) si l'éclat des lumières, avec la splendeur des métaux dont sont faits les objets du culte, ne l'éblouit pas, si, bien au contraire, tout ce qu'il voit lui paraît pauvre, et qu'il s'attriste d'être, en quelque sorte, banni du paradis et plongé dans la grisaille d'une sombre prison, d'où lui vient cette tristesse, cette affliction, je vous le demande ? S'il avait appris en effet du seigneur Jésus à être doux et humble de coeur, à contempler, comme dit l'Apôtre, "non pas les choses visibles mais les invisibles, parce que les choses visibles sont passagères, alors que les invisibles sont éternelles", s'il avait placé son âme sous le joug de l'amour de dieu, dans ce lieu intérieur où le doux maître fait goûter sa douceur, continuerait-il, je vous le demande, à

s'attacher à ces beautés misérables et tout extérieures ? " (Aelred de Rievaulx, Miroir de la charité, cité par Georges Duby, Saint Bernard : l'art cistercien)

Et l'église cistercienne va s'appliquer à être ce "lieu intérieur" où l'on contemple l'invisible. Elle ne doit pas resplendir parce qu'elle n'est pas la Jérusalem céleste où trône Dieu, mais le lieu imparfait où l'homme, dans son imperfection, doit chercher à se rapprocher de lui. Aussi l'homme ne doit-il pas être ébloui, ni participer lui-même à la splendeur, mais, demeurant dans la pénombre des voûtes, tendre son esprit vers la lumière que lui distillent les baies étroites. (Et ces baies seront vides, ou tendues de vitres incolores, pour que la lumière divine s'y révèle dans toutes sa nudité, sa pureté). Aussi la lumière ne remplit-elle jamais la nef cistercienne, mais garde toujours une *direction*, celle que lui donne la position des fenêtres au haut des voûtes : une direction verticale, où s'unissent la bienveillance de Dieu qui accorde à l'homme sa lumière et l'esprit humain qui s'élève par la prière. Cependant, cette verticalité peut être transposée en horizontalité dès que la notion de chemin à parcourir s'y trouve exprimée. Ainsi celui qui se présente au matin à la porte de l'église pour y entendre la messe est-il séparé du chœur et de l'autel qu'illuminent les rayons du soleil levant par toute l'étendue sombre de la nef. Et est-ce un symbole si c'est à Vezelay, dans la basilique de la Madeleine, qui unit à la pureté d'une nef romane la clarté d'un chœur gothique, que ce chemin se révèle le mieux, lorsqu'au solstice d'été des flaques de lumière "*ponctuent la voie qui, de pas en pas, de degré en degré, conduit aux lumières de la perfection*" (G. Duby, op cit, p 212) ?

Ainsi la fenêtre est-elle, dans l'art religieux, à la fois un moyen, voire un artifice, pour suggérer l'élévation de l'âme vers dieu, ou répandre dans les nefs un chemin de lumière qui conduit vers l'autel, pour faire resplendir celui-ci des premiers rayons du soleil ou émouvoir les fidèles par les couleurs éblouissantes des vitraux, et un symbole : symbole de l'union d'un monde avec un autre, de l'ombre avec la lumière, de l'imperfection humaine avec la

perfection divine. Et c'est dans cette lumière qui descend de Dieu vers les hommes, et dans les prières et les chants de ceux-ci qui s'élèvent, que se célèbrent les épousailles entre Dieu et sa créature.

Conclusion

Ainsi la fenêtre participe-t-elle à la fois au confort matériel de l'homme, à la définition de ses rapports sociaux, et à la construction de son imaginaire. C'est elle qui permet à la maison de respirer, d'être éclairée ; c'est elle qui en filtrant la lumière donne à une pièce son atmosphère, sa qualité propres, et qui, en s'alignant sur la façade, fait l'harmonie d'un édifice. Et parce que c'est une modalité d'échange entre l'intérieur et l'extérieur, dont la confrontation est à la base de toute structure sociale, elle est un élément fondamental dans la définition des rapports sociaux - et cela d'autant plus qu'elle est le lieu du regard, et que la dialectique du vu et du non-vu, qui détermine l'intimité et l'espace public, le contrôle, mais aussi l'oscillation et la frustration, est au centre de toutes les règles et de tous les mécanismes sociaux. Enfin, elle est un thème privilégié de l'imaginaire, qui associe l'ouverture à la fermeture, l'offre au refus, la lumière à la ténèbre. Elle est la femme qu'on rêve, le livre qu'on lit, le dieu qu'on espère.

Et sur le plan matériel, comme sur le plan social ou imaginaire, elle est féconde parce qu'elle est le lieu, concret et symbolique, des contradictions, elle réalise "*l'exaltante alliance des contraires*" (René Char, Partage formel, XVII). Elle participe du vide et du plein, dont l'alternance seule peut créer l'harmonie : harmonie visuelle, le regard traverse le vide pour se heurter au plein ; harmonie musicale, les notes se détachent sur un fond de silence ; harmonie psychologique, qui repose sur un subtil équilibre entre une "vie pleine", "bien remplie" et des "songes creux." La tradition met du côté du plein tout ce qui est matériel, solide, ce sur quoi l'on prend appui - du côté du vide tout ce que l'on rêve, est ineffable, permet de respirer. La fenêtre est dans l'épaisseur du mur, qui protège, l'ouverture vitale qui laisse pénétrer l'air, matériel et symbolique. Deux héroïnes de la littérature demandent au moment de mourir que l'on ouvre la fenêtre : Emma, dans Madame Bovary, Tessa, dans la pièce de Giraudoux qui porte son nom - et c'est de n'avoir pas su trouver l'ouverture qui permette à l'air de pénétrer dans ce monde confiné, qu'elles meurent. Et cependant, le vide seul, on s'y fige : c'est alors le vide stérile des vitres, des parois vitrées, où de n'être arrêté par rien le regard s'épuise ou s'affole - c'est le vide de la transparence, qui n'est que

traversé par le regard ou par les mots, qui, sans plein pour borner ce regard et accueillir ces mots, serait pur néant. Le vide et le plein recouvrent aussi les notions d'intérieur et d'extérieur : le vide peut-être celui de la conscience, qui accueille le plein du monde, ce peut inversement être le vide du monde, conçu comme un désert ou comme une matrice : n'être rien, c'est pour voir tout être, le vide, c'est là où tout peut arriver, d'où tout peut surgir. La fenêtre ouverte, c'est alors l'espoir, la possibilité, la chance - ou le risque : c'est la *rencontre* entre deux univers. Entre l'intérieur - l'intimité, le moi, un groupe - et l'extérieur - l'espace public, autrui, le monde. Cependant, cette rencontre n'est que visuelle, placée sous le signe de la distance.

La fenêtre n'offre pas de passage, en effet, elle montre, et en cela suscite le désir, et le maintient comme tel ; la fenêtre, c'est "*le désir demeuré désir*" dont parle René Char. Et parce qu'elle ne donne pas de prise sur le monde, mais le laisse deviner, désirer, en elle s'inscrivent toutes les aspirations, tous les espoirs, tous les rêves - elle ouvre sur l'amour ou la divinité. Par ailleurs la distance qu'elle instaure est celle qu'exige toute réflexion, toute attitude critique. La porte, parcequ'elle livre passage, permet d'entrer en contact avec le monde, elle est ce qui définit la propriété, par elle on s'affronte, on s'approprie le monde. De la fenêtre, on le contemple, on l'envisage, on le comprend. La porte, c'est le présent de l'échange ou du conflit, la fenêtre, c'est la projection dans l'avenir, parcequ'on y guette ce qui va arriver, que l'on y voit "de loin", que l'on y prévoit. La porte laisse pénétrer du monde les corps, les meubles, les denrées, et se referme satisfaite sur eux - la fenêtre accueille la lumière, les parfums et les chants. La porte, c'est la réalité, la fenêtre, c'est le rêve, c'est l'idéal, c'est tout ce qui n'existe pas et qui, comme tel, est désirable. La porte, c'est l'avoir, la fenêtre, c'est l'être.

*"La fenêtre
de tout son corps
rimant avec être
montre le jour*

*Puis nous aidant à respirer
Nous conjure l'air pénétré
De ne plus tant y regarder*

Par grâce à la fin entr'ouverte

(Francis Ponge, La fenêtre dans Pièces)

EN QUÊTE D'UNE VOIE



École française. XVII^e siècle.

Jean Daret.

Peinture en trompe-l'œil.

Hôtel de Châteaurenard.

Aix-en-Provence.

Photo Archives Photographiques

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires

Bescherelle, aîné. Dictionnaire national ou dictionnaire universel de la langue française. 2è éd. paris : Simon, 1845 -1846-2 vol.

Littre, E. Dictionnaire de la langue française. Paris hachette, 1863-1873. 4 vol + 1 suppl.

Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du 19è et du 20è siècle. Paris : C.N.R.S, 1971--> 16 vol prévus.

Le petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Nouv. éd. Paris : Le Robert, 1988.

Dictionnaire des expressions et locutions. Nouv. éd. paris : Le Robert, 1987.

Essais

Bachelard, G. L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement. 16è éd. Paris : José corti., 1987. 312p.

Bachelard, G. La poétique de l'espace. 4è éd. Paris : Quadrige-PUF,1989. 214p. ISBN 2-13-042331-0

Baczko, B. Lumières de l'utopie. Paris : Payot, 1978.416p.ISBN 2-228-52210-4

Barthes, R. Fragments d'un discours amoureux. Paris : Seuil, 1977.280p. ISBN 2-02-004605-9

Baudrillard, J. Le système des objets : la consommation des signes. Paris : Denoël-Gonthier, 1968. 245p.

Duby, G. Saint Bernard, l'art cistercien. Paris : Arts et métiers graphiques, 1981. ISBN 2-04-015678-X

Foucault, M. Surveiller et punir : naissance de la prison. Paris : Gallimard, 1975. 318p.

Pontalis, J.B. Après Freud. Paris : Gallimard, 1971. 384p.
ISBN 2-07-035237-4

Richard, J.P. Poésie et profondeur. Paris : Seuil, 1955. 250p.

Rousset, J. Forme et signification : essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. Paris : José Corti, 1989. 194p.
ISBN 2-7143-0356-0

Oeuvres de fiction

Darjeu, G. Le voleur. Paris : Gallimard, 1987. 501p.
ISBN 2-07-037798-9

Flaubert, G. Madame Bovary : moeurs de province. Paris : Gallimard, 1976. 504p. ISBN 2-07-036804-1

Gracq, J. Au château d'Argol. Paris : José Corti, 1984. 182p. ISBN 2-7143-0083-9

Homère Odyssée. Paris : Gallimard, 1955. 601p.
ISBN 2-07-0083-9

Hugo, V. Notre Dame de Paris. Paris : Garnier- Flammarion 1967. 512p.

More, T. L'utopie ou le traité de la meilleur forme de gouvernement. Genève : libraire Droz, 1983. 153p.

Pratolini, V. La chronique des pauvres amants. Paris : Albin Michel, 1988. 413p. ISBN 2-226-03380-7

Proust, M. La recherche du temps perdu. Paris : Gallimard, 1984. 8 vol.

Robbe-Grillet, A. La jalousie. Paris ; Minuit, 1957. 224p.
ISBN 2-7073-0103-5

Stendhal. La chartreuse de Parme. Paris : Presse Pocket, 1989. 570p.
ISBN : 2-226-02892-8

Von Doderer, H. Les fenêtres éclairées. Paris : Rivages, 1990. 186p.
ISBN 2-86930-306-8

Théâtre

Beaumarchais, P.A.C de. Le Barbier de Séville. Paris : Gallimard, 1982.
112p. ISBN 2-7073-0070-5

Beckett, S. Fin de partie. Paris : Minuit, 1989. 112p.
ISBN 2-7073-0070-5

ESCHYLE Théâtre complet. Paris : Garnier-Flammarion, 1964. 256p.

Giraudoux, J. Théâtre complet de Jean Giraudoux. Paris : Gallimard,
1982. 1904p. ISBN 2-07-010987-9

Poésie

Baudelaire, C. Les fleurs du mal. Gallimard, 1972. 320p.
ISBN 2-07-031952-0

Baudelaire, C. Le spleen de Paris. Paris : Garnier Flammarion, 1987. 222p.

Char, R. Oeuvres complètes. Paris : Gallimard, 1983. 1364p.

Eluard, P. Capitale de la douleur. Paris : Gallimard, 1987. 216p.

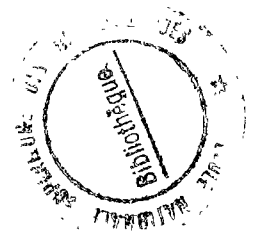
Eluard, P. Donner à voir. Paris : Gallimard, 1987. 216p.
ISBN 2-07-032174-6

Jesenska, M. Vivre. Paris : Lieu commun, 1986. 284p.
ISBN 2-86705-052-9

Les lais de Marie de France. Paris : Champion, 1982. 168p.
ISBN 2-85-203-023-3

Mallarmé, S. Poésies. Paris : Gallimard, 1966. 185p.

Nerval, G de. Oeuvres. Paris : Garnier, 1987. 1112p.
ISBN 2-7370-0283-4



Ponge, F. Pièces. Paris : Gallimard, 1962. 194p.

Roy, C. Poésies. Paris : Gallimard, 1970. 179p.

Saint John Perse. Oeuvres complètes. Paris : Gallimard, 1987. 1464p.
ISBN 2-07-010736-1

Supervielle, J. Les amis inconnus. Paris : Gallimard, 1934p. 152p.

Jean (saint). L'apocalypse de Saint Jean. Paris : Ramsay, 1985.
ISBN 2-85956-463-2



* 9 5 7 5 1 2 4 *