

Secrétariat de rédaction:
Pl. Constantin Meunier, 2
bte 13
B-1180 Bruxelles
Tél.: (02) 345 00 83

Direction et rédaction:
André Helbo

Comité de patronage:
Michel Butor, Nice
Noam Chomsky, Massachussets
Jacques De Decker, Mons
Marcel De Grève, Gand
Umberto Eco, Milan
Daniel Hérault, Paris
André Jacob, Paris
Antonio Prete, Milan
Michael Riffaterre, New York
François Van Laere†, Melbourne
Frans Van Passel, Bruxelles
Françoise Van Rossum-Guyon, Amsterdam

Editeur responsable:
André Helbo
ISSN 07708378
dépôt légal BD26747

La revue *Degrés* se propose d'étudier en tant que
problème interdisciplinaire le transfert de concepts
opératoires de la linguistique, à la littérature,
à la communication esthétique, sémiotique, etc.

Degrés

L'image cachée dans l'image

- a-a2 *Liminaire*
- b-b16 Jean-Didier Urbain, Université René Descartes, Paris, Eidos,
La crypto-image ou les ruses de la communication figurative
- c-c12 Jean-Jacques Boutaud, Université de Bourgogne, Dijon,
Transparence du signe et intention sublimin(ér)ale
- d-d14 Georges Roque, CNRS,
Tapie au fond de l'oeil, une image
- e-e12 Luc Scaccianoce, Vierzon, Eidos,
Un orfroi du Nième siècle ou le détail vu comme nouvelle oeuvre d'art
- f-f12 Michel Servièrre, Collège International de Philosophie, Paris,
La signature dans l'image dans l'image
- g-g14 Jean-Claude Lieber, Université François-Rabelais, Tours,
Locus logicus
- h-h18 Michel Costantini, Université François-Rabelais, Tours, Eidos,
Sous les croisées, l'image
- i-i12 Victor Stoichita, Université de Fribourg, Suisse,
Caillebotte et l'intrigue visuelle
- j-j12 Jean Arrouye, Université de Provence, Aix, Eidos,
Photographie, stéréotype, archétype (mort et réviviscence du réel)
- k-k16 Pierre Fresnault-Deruelle, Université François-Rabelais, Tours, Eidos,
L'image duplice

Pour Joris-Karl Huysmans, chroniqueur de l'"Exposition des Indépendants" de 1880, *L'intérieur* de Gustave Caillebotte était "un simple chef-d'œuvre". La description qu'il en a faite reste une des meilleures :

"Le sujet? Oh, mon Dieu! Il est bien ordinaire. Une dame nous tourne le dos, debout à une fenêtre, et un monsieur, assis sur un crapaud, vu de profil, lit le journal auprès d'elle -voilà tout (...). Au fond de la scène, par la croisée d'où s'épand le jour, l'œil aperçoit la maison d'en face, les grandes lettres d'or que l'industrie fait ramper sur les balustres des balcons, sur l'appui des fenêtres, dans cette échappée sur la ville (...). Le couple s'ennuie comme cela arrive dans la vie souvent (...). C'est un coin de l'existence contemporaine, fixé tel quel. (...) Quant à l'exécution de cette toile, elle est simple, sobre, je dirai même presque classique. Ni taches trémoussantes, ni feux d'artifices, ni intentions seulement indiquées, ni indigences." (Huysmans, 258).

Cette description n'épuise certes pas le tableau. Elle ouvre cependant la voie à l'interprétation, même si c'est d'une façon plutôt négative. Si l'exécution de la toile ("la facture") est "presque classique" ("non-impressionniste"), et son sujet "bien ordinaire", le fort de l'œuvre n'est à chercher ni dans la "facture", ni dans le "sujet", mais dans la mise en scène d'une intrigue visuelle. C'est elle qui forme le noyau de la représentation.

Ici s'impose d'emblée une remarque. Caillebotte compte parmi les esprits mineurs du mouvement impressionniste. Pas question de polémiquer ici avec cette opinion, si juste ou injuste soit-elle. Plus important est de comprendre son activité de peintre en relation avec ce que fut sa vraie vocation : celle de collectionneur. Or, ici me

semble résider le centre d'intérêt de son œuvre : sa peinture est celle d'un collectionneur d'idées impressionnistes qu'il commente avec les instruments de la peinture même.

Dans le cas de *l'Intérieur* il aborde un des points les plus "chauds" de la nouvelle poétique picturale : la thématization du regard. Son tableau peut être considéré comme l'aboutissement et peut-être le sommet d'une réflexion qui comptait déjà à l'époque (nous sommes en 1880) plus de dix ans d'existence.

Mais approchons à notre tour le tableau. Un homme, assis, lit le journal ; une femme, debout, regarde par la fenêtre. Ni l'un ni l'autre ne sont vus dans leur intégralité. Le point de vue du peintre (et, par extension celui du spectateur) est très proche des personnages. Le cadre du tableau opère une coupure nette dans l'espace de la vie. On ne voit pas toute la pièce où est placée la scène, le corps même des acteurs reste partiellement hors du cadre. Ce que nous voyons est un "fragment", mais un "fragment" d'autant plus éloquent qu'il met en scène ce qui (on le comprend maintenant) fait l'essentiel de la représentation. Lire/regarder, regarder/lire sont des activités qui s'opposent et qui interfèrent. le "lisible" comme le "visible" font "représentation", ou, plus exactement, problématisent la représentation. Le journal déplié, la fenêtre à rideaux tirés ne permettent qu'un accès partiel du spectateur aux secrets de l'image. Mais les différences entre les objets déployés au centre du tableau sont notables. Tandis que la page imprimée nous reste presque complètement inaccessible, la fenêtre, elle, met en scène un jeu intriqué entre "visible" et "invisible".

Le motif de la fenêtre est d'autant plus important qu'il offre un dédoublement de l'image au sein même du tableau (Schmoll ; Georgel ; Gottlieb). Le cadre de la fenêtre est parallèle à celui de la peinture. Le rectangle vitré du second plan est enchâssé dans la surface encadrée qui est le tableau. Leurs marges, à l'extrémité gauche de la représentation, coïncident partiellement. La fenêtre est "une image dans l'image". Elle est aussi, selon une tradition qui remonte à la Renaissance, une métaphore de la peinture (Stoichita, 1990).

Mais, ici, il y a place pour des nuances. Tandis que pour L.B. Alberti la mise en perspective de la réalité était comparée à une " vue

à travers une fenêtre ouverte" (Alberti, 70), à l'époque impressionniste, la vue à travers la fenêtre, tout en regardant son rôle de métaphore de la représentation picturale change de sens : si elle reste un emblème de la "nouvelle peinture", il y a deux raisons pour cela. La première consiste dans l'arbitraire de la coupure opérée par le cadre de la fenêtre, la seconde par la graduation de la visibilité offerte par la fenêtre vitrée.

Deux textes célèbres forment le substrat théorique du tableau de Caillebotte. Le premier est dû à Edmond Duranty qui parut en 1876 sous le titre *La nouvelle peinture*, à l'occasion de la seconde exposition impressionniste :

"Notre œil, arrêté de côté à une certaine distance de nous, semble borné par un cadre, et il ne voit les objets latéraux qu'engagés dans le bord de ce cadre. Du dedans, c'est par la fenêtre que nous communiquons avec le dehors ; la fenêtre est encore un cadre qui nous accompagne sans cesse, durant le temps que nous passons au logis, et ce temps est considérable. Le cadre de la fenêtre, selon que nous sommes loin ou près, que nous tenons assis ou debout, découpe le spectacle extérieur de la manière la plus inattendue, la plus changeante, nous procurant l'éternelle variété, l'impromptu qui est une des grandes saveurs de la réalité. (Duranty, 127).

Le second texte n'a pas de rapport direct avec la poétique picturale, mais concerne d'emblée la représentation artistique dite "réaliste". Il s'agit du bref essai de Zola intitulé *l'Ecran* :

"Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasement de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'écran. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image (...). La réalité exacte est donc impossible dans une œuvre d'art (...). La déformation, le mensonge qui se reproduisent dans ce phénomène d'optique, tiennent évidemment à la nature de l'écran. Pour reprendre la comparaison, si la fenêtre était libre, les objets placés au-delà apparaîtraient dans leur réalité. Mais la fenêtre n'est pas libre et ne saurait l'être. (...).

L'écran réaliste est un triple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans leur réalité. Ainsi, point de changement dans les lignes ni dans les couleurs : une reproduction exacte, franche et vive. L'écran réaliste nie sa propre existence(...). Il est certes difficile de caractériser un écran qui a pour qualité principale celle de n'être presque pas ; je crois, cependant, le bien juger, en disant qu'une fine poussière grise trouble sa limpidité." (Zola, 1864, 375, 379).

On ne peut pas dire avec certitude si le peintre avait présentes à l'esprit les considérations de Duranty et de Zola lorsqu'il composa son tableau. Celui-ci se présente toutefois comme le corrélatif plastique des idées exposées dans ces textes. Le personnage central de la toile - la femme qui nous tourne le dos - tient le rôle d'un filtre. Nous sommes invités à épouser étroitement sa perspective, à adopter son angle de vue limité. Ce personnage a aussi le rôle d'un aimant, puisqu'il attire notre regard vers les profondeurs de l'espace représenté, en nous faisant oublier presque complètement le "préambule" du tableau, constitué par l'homme plongé dans la lecture du journal.

Au personnage-filtre de la femme s'ajoute l'objet-filtre : la fenêtre. Le peintre ne nous laisse ici aucun doute, puisqu'il insiste avec un plaisir évident sur le caractère stratifié de ce diaphragme transparent : les lourdes draperies en velours sont écartées, les rideaux en mousseline aussi. Cependant la présence des doubles rideaux est éloquente, dans la mesure où elle signifie le difficulté de l'accès au visible. Une troisième couche suit : c'est la fenêtre elle-même, la vitre. Couche transparente cette fois-ci, qui laisse passer le regard, même si c'est en le troublant, à l'instar de l'écran de Zola. Enfin, au-delà du verre laiteux, une dernière barrière : le grillage du petit balcon, qui vient censurer toute la moitié inférieure de la vision.

Tout ce mécanisme filtrant - c'est presque inutile de le préciser - s'adresse au regard du spectateur et moins à celui du personnage. Aux yeux du spectateur le personnage même fait partie du système des "couches" : nous sommes invités à regarder "à travers ses yeux", tandis que sa silhouette arrête la libre circulation de notre regard. Le

front à la vitre, la dame de Caillebotte voit certainement plus que ce que nous voyons. Sa silhouette double le châssis de la fenêtre et cette grande verticale est entrecroisée par la balustrade du balcon. De cette manière la vision du spectateur à travers ce système d'alternances n'est pas seulement encadrée mais aussi divisée.

On peut sans difficulté rapprocher le rôle de la femme dans l'économie de la représentation aux "personnages-rélecteurs" (Booth) ou aux "personnages-embrayeurs" (Hamon, 1972, 122) dont la littérature de l'époque - de James à Zola - a su tirer tout le profit. A cette différence près que, en littérature, les personnages focalisateurs ne sont pas forcément les personnages les plus focalisés du récit (Hamon, 1984, 47). La peinture, de son côté, connu, surtout à partir de Degas (Kemp, 78-83), une prédilection pour ces apparitions qui, en marge de la représentation, introduisent le spectateur dans l'image. Chez Caillebotte - qui suit cependant de près une idée de Manet, concrétisée dans *Le chemin de fer* (1872/1873) - le "personnage porte-regard" (Hamon, 1983, 103) a conquis le centre du tableau. Le spectateur, après avoir cédé à sa force d'appel, en quittant le monsieur du premier plan, se laisse porter par la force de son regard, en quittant à son tour ce personnage pour l'objet de son regard. Toutefois, Caillebotte introduit ici une disjonction subtile mais importante. Il y a - je le rappelle - un décalage entre ce que nous voyons et ce que la femme regarde.

Ce que nous voyons à travers le filtre de la fenêtre c'est une portion de la façade de la maison d'en face. L'œil est surtout attiré - Huysmans l'avait déjà remarqué - par les cinq lettres dorées d'une enseigne. Il est sans doute significatif que dans le cadre de la fenêtre le lisible (occulté au premier plan de la représentation dans les plis du journal) réapparaisse dans des dimensions et sous un aspect hyperboliques. Il s'agit, en effet, d'un "lisible" devenu exclusivement "visible", puisque la succession entrecoupée des lettres brouille le sens de l'inscription, laissant la voie libre à une espèce de vénération pour la puissance de la lettre en tant que lettre, une sorte de vénération non tant pour la valeur sémantique du signe (la succession "...NT.. RBU.." laisse très peu de chances à toute tentative de déchiffrement), que pour son éclat visuel.

Un étage au-dessous se déploie une ligne de fenêtres, pour la plupart aveugles. Les deux premières, à gauche, ont les rideaux tirés, la dernière, à droite, paraît même murée. Une fenêtre seulement laisse entrevoir dans son cadre une silhouette. C'est une découverte, tardive celle-ci, que le spectateur fait seulement après avoir parcouru de son regard toute la surface lisible/visible de la façade. Or, on le réalise maintenant, puisque c'est vers cette fenêtre et uniquement vers elle que semble se diriger le regard du personnage-embrayeur.

Le motif du regard (et surtout du regard féminin) à travers la fenêtre a bénéficié de l'attention compétente des historiens de la littérature du XIX^e siècle, mais a été inexplicablement négligé par les historiens de la peinture. De Flaubert (Rousset, 123-133 ; Brombert 57-61 ; Aubyn) et Zola (Hamon, Schor) à Proust (Lapp, 1975 ; 1976), à travers Henry James (James, 1950, 26-27) et Conan Doyle (Sebeok-Margolis), la fenêtre a été considérée presque toujours comme une ouverture de l'intérieur vers le monde extérieur, comme une petite scène où survient une rencontre dans l'ordre du visuel, comme lieu de représentation.

Philippe Hamon a démontré comment chez Zola le lecteur se trouve presque toujours devant un schéma de la mise en scène du regard, qui va de l'espace clos de la chambre ou du salon vers l'espace ouvert qui s'étend au-delà du cadre de la fenêtre. Dans l'économie du roman Zolien le motif de la fenêtre est le moyen de prédilection pour introduire une description dans le flux narratif (Hamon, 1983, 71).

Si nous essayons de lire le tableau de Caillebotte sur le fond de la littérature de son temps on réalise les limites de cette démarche. On peut sans doute parler d'une atmosphère "flaubertienne" ou "zolienne" de ce tableau, on peut se souvenir aussi du "grand crucifix ennuyé du mur vide" de Mallarmé (Cohn, 1975), sans épuiser dans ces renvois le rôle de la fenêtre dans cette œuvre.

Ce qui semble faire la différence est le fait qu'à travers elle le regard du spectateur n'est pas conduit vers un espace ouvert, mais est arrêté brusquement par le mur d'en face. La rue même est seulement un espace intermédiaire à peine perceptible. Le personnage-embrayeur canalise notre regard vers le rectangle semi transparent de

la fenêtre en vis à vis, qui répète en miniature et à l'envers le système des filtres superposés châssis/vitre/rideaux/personnage.

Nous sommes confrontés de cette manière à une situation spéculaire inébranlable, avec une "mise en miroir" de la représentation en son ensemble. Ici encore un effort d'interprétation est nécessaire. Tout comme le déchiffrement de l'écriture ("...NT..RBU..") se heurte à des difficultés insurmontables, le déchiffrement du visible encadré à peu de chances d'être complet.

Ce thème avait connu déjà en littérature ses manifestations les plus éloquentes. Le petit poème en prose de Baudelaire intitulé *Les fenêtres* (1863) en marque le sommet :

"Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée vers quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant." (Baudelaire, 288)

Ce que représente pour nous l'intérêt majeur du poème de Baudelaire c'est le rapport qu'il introduit entre "vision" et "histoire". La vision de la figure dans l'embrasement de fenêtre devient motif de récit. Le rectangle transparent est une surface de signes muets ("vêtements", "geste", "presque rien") qu'on peut mouler en une "histoire". L'histoire (la "légende") n'appartient pas vraiment au personnage, mais au spectateur.

Cet effort de l'imagination narrative bénéficie chez Caillebotte d'une aide importante. Le spectateur dispose, certes, de mille manières de refaire le récit (si récit il y a). Ce qu'il ne peut cependant pas négliger c'est justement la situation spéculaire mise en scène par ce tableau muet : dans l'embrasement de l'autre fenêtre, il y a une autre

femme qui se tient dans la même attitude et derrière laquelle se trouve peut-être un autre homme, en train de jouir du même repos dominical. Le tableau de Caillebotte se réfléchit en lui-même.

Il est ici nécessaire de faire une remarque. La nouveauté de Caillebotte consiste à avoir joué en même temps sur le registre de la *transparence* et sur celui du *reflet*. Ce double jeu avait déjà été utilisé par ce peintre : dans *Jeune homme à sa fenêtre* (de 1876, Berthaut, n°26 ; Varnadoe, n°10). C'était la vitre d'une fenêtre ouverte qui - dans la bonne tradition de la peinture hollandaise du XVII^e siècle (Stoichita, 1991) - fonctionnait comme surface, réfléchissante. Dans *L'intérieur* (1880) il n'y a pas de miroir, mais seulement une situation spéculaire suggérée par l'emboîtement successif des transparences qui se correspondent. Et c'est justement ce système d'inversions fonctionnelles (Hamon, 1981, 230) qui fait "récit".

Ici encore une incursion dans la littérature de l'époque pourrait nous venir en aide. Une lecture parallèle du tableau de Caillebotte et d'une nouvelle de Maupassant serait instructive dans la mesure où elle nous permettrait de montrer non seulement la convergence mais aussi la divergence du discours littéraire et du discours pictural :

"Ça m'est arrivé hier dans la journée...vers quatre heures...ou quatre heures et demie. Je ne sais pas au juste. Tu connais bien mon appartement; tu sais que mon petit salon, celui où je me tiens toujours, donne sur la rue Saint-Lazare, au premier; et que j'ai la manie de me mettre à la fenêtre pour regarder passer les gens (...). Donc hier, j'étais assise sur la chaise basse que je me suis fait installer dans l'embrasure de ma fenêtre ; elle était ouverte, cette fenêtre, et je ne pensais à rien ; je respirais l'air bleu. Tu te rappelles comme il faisait beau hier!

Tout à coup, je remarque que, de l'autre côté de la rue, il y avait aussi une femme à sa fenêtre, une femme en rouge ; moi, j'étais en mauve, tu sais ma jolie toilette mauve. Je ne la connaissais pas cette femme, une nouvelle locataire, installée depuis un mois ; et comme il pleut depuis un mois, je ne l'ai point vue encore. Mais je m'aperçus tout de suite que c'était une vilaine fille, d'abord je fus très dégoûtée et très choquée qu'elle fût à la fenêtre comme moi ; et puis, peu à peu ça m'amusa de l'examiner. Elle était accoudée, et elle guettait les

hommes et les hommes aussi la regardaient, tous ou presque tous (...). Tu ne te figures pas comme c'était drôle de la voir faire son manège ou plutôt son métier (...). Je me demandais : comment fait-elle pour se faire comprendre si bien, si vite, complètement. Ajoute-t-elle à son regard un signe de tête ou un mouvement de main?

Et je pris ma lunette de théâtre pour me rendre compte de son procédé. Oh! il était bien simple : un coup d'œil d'abord, puis un sourire, puis un petit geste qui voulait dire : "montez-vous?", mais si léger, si vague, si discret, qu'il fallait vraiment beaucoup de chic pour le réussir comme elle.

Et je me demandais : "Est-ce que je pourrais le faire aussi bien, ce petit coup de bas en haut, hardi et gentil" ; car il était très gentil son geste.

Et j'allais l'essayer devant la glace. Ma chère, je le faisais mieux qu'elle, beaucoup mieux ! j'étais enchantée ; je revins me mettre à la fenêtre." (Maupassant, 726-727)

La nouvelle de Maupassant (1886), qui a comme titre éloquent *Le signe*, repose sur une sémiologie du mimétique, où l'intrigue visuelle se voit portée à son plus haut degré. La situation spéculaire n'est pas trop éloignée de celle représentée par Caillebotte (1880), et l'appel à la glace dans la dernière phrase du passage cité met les choses au clair. Il y a chez Maupassant un va-et-vient implicite entre la fenêtre et le miroir et un autre semblable, mais explicite. Il y a aussi recours à l'instrument optique agrandissant - la lunette de théâtre - qui focalise et rend intelligible "le signe" (Hamon, 1981? 246-254). Ces deux instruments (glace, lunette) manquent chez Caillebotte, ou plus exactement n'y sont pas présents d'une manière déclarée. Et cela pour la simple raison que l'intrigue visuelle reste chez le peintre dans un état qu'on pourrait qualifier de "para narratif".

S'il suffit de lire un seul passage de la nouvelle pour imaginer le récit tout entier (la petite baronne prendra pour une demi-heure le rôle de la "vilaine fille"), il nous faut tout le pouvoir imaginaire d'un Baudelaire pour inventer un "récit" au sein du tableau. La fenêtre de Caillebotte n'est pas scène d'un récit, mais lieu d'attente, vigie sur le vide d'où peut surgir l'événement. Mais ce dernier ne se produit pas et ne pourra pas se produire. Le tableau est une représentation qui

frise la non-signification et reconstruire son "sens" serait une opération tout aussi téméraire que celle du déchiffrement du rébus doré inscrit au cœur de l'image.

Le tableau de Caillebotte fuit le "récit" mais laisse la voie ouverte à la "légende". Dans son relatif manque d'histoire, le tableau se réfléchit en lui-même. Dans la mise en miroir de l'intrigue visuelle, le tableau réfléchit sur lui-même.

OUVRAGES CITÉS

- Alberti, L.B. (1436). *Della Pittura*, dans : Opere Volgari, ed. par C. Grayson, Bari, 1973, 7-107.
- Aubyn, F. C. St. (1973). Madame Bovary outside the window, *Nineteenth Century French Studies*, I, 105-111.
- Baudelaire, Ch. (1961). *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- Berthaut, M. (1978). *Caillebotte, sa vie, son œuvre*, Paris.
- Booth, W.C. (1961). *The rhetoric of fiction*, Chicago.
- Brombert, V. (1966). *The novels of Flaubert : a study of themes and techniques*, Princeton.
- Cohn, R. G. (1975). "Les fenêtres de Mallarmé", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 27, 189-298.
- Duranty, E. (1876). *La nouvelle peinture*, Paris, in D. Riout ed., *Les écrivains devant l'Impressionnisme*, Paris, 1989, 108-134.
- Georgel, P. et alii (1978). *D'un espace à l'autre : la fenêtre*, Saint-Tropez.
- Gottlieb, C. (1981). *The window in Art*, New-York.
- Hamon, Ph. (1972). "Pour un statut sémiologique du personnage" in R. Barthes et alii, *Poétique du récit*, Paris, 1977, 115-167.
- Hamon Ph. (1984) *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris.
- Hamon Ph. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris.
- Hamon, Ph. (1983). *Le personnel du roman*, Genève.
- Huysman, J.-K. (1883). *L'art moderne*, Paris in D. Riout ed. *Les écrivains devant l'Impressionnisme*, Paris, 1989, 248-310.
- James H. (1950). *The art of the novel, Critical Prefaces*, New-York.
- Kemp W. (1983). *Der Anteil des betrachters*, Munich.

- Lapp C. J. (1976). "Proust's windows to reality", *Romantic Review*, LXVII, 38-49.
- Maupassant D. de (1886). Le signe in Contes et nouvelles, Paris Bibliothèque de la Pléiade, T. II, 725-730.
- Rousset, J. (1962). *Forme et signification*, Paris.
- Schmoll, J. A. dit Eisenwert (1970). "Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei", in *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, Munich, 1970.
- Schor, N. (1969). "Zola : from window to window", *Yale French Studies*, 42, 38-51.
- Sebeok, Th. et Margolis, H. (1982). "Captain Nemo's Porthole. Semiotics of windows in Sherlock Holmes", *Poetics Today*, 3, 110-139.
- Stoichita, V. I. (1991). *Métapeinture. Crise de l' image et naissance du tableau*, Paris.
- Stoichita, V. I. (1990). "Der Quijote -effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos œuvre", in, H. Körner ed., *Die Trauben des Zeuxis*, Hildesheim-Zurich-New-York, 106-139.
- Varnadoe, K. (1987). *Gustave Caillebotte*, New-Haven-London.
- Zola, E. (1864). L'écran (lettre à A. Valabrègue), in E. Zola, *Correspondance*, éditée par B.H. Bakker, T.I., Montréal, 1978, 273-282.



Caillebotte, Intérieur, 1880, collection privée