

## Travail de taille (introduction)

Sébastien Scarpa, UGA, CEMRA/ILCEA4

Les articles ici rassemblés sont des travaux de taille. À plus d'un titre. Ils le sont d'abord par leur qualité scientifique, l'ampleur des réflexions qui s'y déploient, la densité critique des propos qui s'y structurent. Mais ils le sont aussi, évidemment, en ce sens que leurs auteurs y *détaillent* les œuvres dont ils nous entretiennent savamment. Chaque article est le fruit d'un découpage, d'un ciselage, autrement dit, d'un travail de taille qui isole et singularise ce que Daniel Arasse, dans son incontournable *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (Paris, Flammarion, 1992,1996), nomme le « contenu de l'œuvre », à savoir ce que « l'œuvre révèle mais n'affiche pas » (377), ce qu'elle contient, recèle, couve, retient en son sein, au fond de soi, en-deçà du visible, du lisible, de l'intelligible. Car le détail est bien ce sur quoi le regard passe sans y prêter vraiment attention, ce dont la conscience se désintéresse spontanément, ce qu'elle délaisse au profit du sens global, obvie, saisi de prime abord. Mais si le détail peut être considéré comme l'insignifiant même, il peut aussi – chacune des neuf contributions suivantes en est le témoignage – tenir un rôle central dans l'économie de l'œuvre textuelle et picturale. De ce point de vue, ce « petit rien » devient, à bien y regarder, le point d'ancrage de la signification (voire de la *signifiance*), l'espace faussement futile d'une émergence, la zone secrète de la sécrétion du sens où s'élabore une logique insistante donnant à l'œuvre toute sa densité. Ainsi le lièvre minuscule, presque imperceptible, détale-t-il devant la locomotive dévorante du célèbre tableau de W. Turner (*Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway*), alors que le faisan, ramené de la chasse matinale, et dont une seule plume reste visible sur la toile, s'absente mystérieusement des genoux de la castratrice Mrs Andrews dans l'œuvre inachevée de T. Gainsborough (*Mr and Mrs Andrews*). Il faut arpenter avec obstination ce tableau pour saisir, chemin faisant, que sa signification profonde s'invagine peut-être dans l'absentement même... du faisan (« cock-pheasant » en anglais), dans ce point d'achoppement de la vision qui, à l'instar des peintres flamands du XVI<sup>e</sup> siècle, fait

du volatile elliptique le pâle fantôme de quelque forme d'ordinaire érectile. Dans ces deux cas, loin d'être anecdotique, la valeur du détail est donc matricielle. De la même manière, et parmi de nombreux autres exemples, les chevilles enflées de Simon Lee – détail grossier mais extraordinairement grossi (voir les nombreuses répétitions) du poème éponyme de W. Wordsworth – délivrent l'essence même de l'esthétique obsessionnelle, fascinée, redondante, et ô combien puissante, du poète romantique, tandis que le vers ajouté par A. Lord Tennyson à son sonnet « The Kraken » (vers lui-même excédentaire d'un pied) révèle la prégnance d'un désir indicible (corrélat d'une jouissance impensable, intangible) qui s'incarne dans la langue sous la forme d'une brouille métrico-linguistique. Abolis bibelots d'inanité sonore et visuelle (dira-t-on pour emprunter en l'adaptant sa belle formule à S. Mallarmé), ces détails informent ainsi les œuvres dont ils représentent peut-être la clé. Mettre au jour les implications historiques, esthétiques, philosophiques et psychanalytiques de quelques grandes œuvres du monde anglophone : telle est l'ambition de ce recueil d'articles au sein duquel – une fois n'est pas coutume – l'insignifiant préside à l'élaboration du sens.

Mais ce recueil ne serait pas si ne s'était tenu, trois années durant, de mars 2017 à février 2020, à l'Université Grenoble Alpes, le séminaire « Le détail » dont les présents travaux sont l'aboutissement. Les remerciements s'imposent. Je les adresse d'abord, pour ne pas omettre de le faire ensuite, aux collègues (notamment Jean-Marie Fournier, Frédéric Ogée, Sophie Musitelli et Céline Sabiron) qui nous ont fait le plaisir de partager avec nous leur passion érudite pour les « je-ne-sais-quoi » et les « presque-rien » qui se logent au cœur des textes (littéraires et picturaux), mais dont les communications ont été, ou seront, publiées par le biais d'autres canaux que celui de cette revue. Je veux remercier également mes stagiaires de Master 1 LLCER (par ordre d'apparition : Amira Gasmi, Marine Pascalis, Léa Duvaux, Amélie Bedois, Damien Dauvel, Damla Altinkaynak, Sarah Zaïm, Lou Migliorini et Adrien Bernardinis) qui m'ont assisté tout au long de ces trois années, préparant des affiches, assurant la communication autour des événements (avec le concours logistique et financier des directeurs et gestionnaires de l'ILCEA4), créant des blogs, et relisant les articles pour y traquer d'inévitables coquilles. Leur enthousiasme communicatif n'aura eu d'égal que leur engagement : certaines séances du séminaire auront rassemblé près de cinquante personnes autour de simples détails, de traces fugaces, d'objets interstitiels, de balbutiements, de soupirs,

ce qui, par les temps qui courent, n'est pas rien, c'est le cas de le dire... Merci également aux nécessaires experts, qui se reconnaîtront, et qui auront, eux aussi, à leur manière, contribué à la qualité de ce numéro. Mes très sincères remerciements, enfin, aux auteurs des neuf articles suivants dont je recommande bien entendu la lecture.

Dans son remarquable « Lire le détail : entre signe et signifiant », Christian La Cassagnère pose les bases théoriques de notre questionnement. En parcourant, entre autres, les œuvres de E. A. Poe, de W. Wordsworth, de J. Keats, de W. Shakespeare et de H. Holbein, il distingue (pour suggérer *in fine* en quoi elles peuvent se confondre en une sorte de vacillation) deux approches du détail. Car si le détail est *signe* dans l'univers symbolique de l'œuvre (1<sup>ère</sup> approche), s'il est présent dans le texte pour y générer le déploiement du sens et faire en sorte qu'il s'y structure, il peut aussi être de l'ordre du *signifiant* selon l'acception lacanienne du terme (2<sup>ème</sup> approche), à savoir la trace singulière d'un surgissement pur en provenance du hors-cadre, le point aveugle de la lecture consciente, le non-sens même en tant qu'il « figure » les bribes évasives d'un réel incompréhensible (c'est-à-dire littéralement non préhensible, fuyant) retranché au-delà de toute symbolisation, ce réel qui fulgure là où, précisément, pour reprendre les termes de R. Barthes, s'affole la structure... Ainsi le détail renvoie-t-il tout autant au *sens* qu'à la *jouissance*, soit au hors-sens, et donc à l'inconscient. Le sommeil, qui est sommeil de la raison, et qui, précisément, laisse libre cours aux puissances de l'inconscient, figure d'ailleurs en bonne place dans l'article de Marc Porée, « Pouvoirs du détail romantique ». On se délectera notamment de l'y voir interroger le rapport, établi par W. Blake, entre l'os du tarse, que frappe quelque étoile filante dans son *Milton*, et la ville de Tarse. Puis entre le torse (mais s'il ne s'agissait que de cela...) nu du cavalier supplicié et la *torsion* narrative, parfaitement anti-acméique, pratiquée par Byron au terme de cette « histoire à dormir debout, ou à coucher dehors » qu'il conte dans son *Mazeppa* (ici rapproché de *Sarrasine*, fameuse sarabande balzacienne analysée par R. Barthes dans *S/Z*). S. T. Coleridge non plus ne dort pas vraiment, signale M. Porée, quand, au coin du feu, il remarque ce « film, infime et faseyant », en contrepoint de la flammèche bleutée, qui s'agite dans l'âtre et vient, tel la flèche, « percer le sujet de l'énonciation » dans le méditatif « Frost at Midnight ». Cette chose, dont l'inquiétante étrangeté s'impose au poète, se nomme, apprend-on, « stranger » en anglais. « On ne saurait mieux dire » alors, et « bien avant Freud ou

Lacan », que nul ici-bas n'est effectivement « maître chez soi »... Surgissement pur, une fois encore, de détails, d'abord jugés décoratifs, qui viennent pourtant troubler le protocole de lecture et confèrent une profondeur symbolique aux toiles de genre historique (les scènes renvoient à l'Antiquité) des Esthètes britanniques de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans son article, Anne-Florence Gillard-Estrada démontre en quoi l'anecdotique – cet élément trivial du récit pictural – peut relever, en seconde analyse, du fantasmatique. Ainsi, dans *Winding the Skein* de F. Lord Leighton, le filage d'une pelote de laine (laine opposable à la peau de panthère également visible sur le tableau) souligne le lien rapprochant le corps de la fille du corps de sa mère dont les seins – pelotes charnelles rehaussées par le fil de laine qui en marque les contours – se détachent du glacis de la représentation, comme s'il s'agissait là d'objets sécables, d'objets intermédiaires, d'objets *a*, en somme, situés à l'intersection des sphères du Sujet désirant et de l'Autre inaccessible. Irruption du corps morcelé également dans *Among the Ruins* de L. Alma-Tadema où une jeune femme, oisivement penchée vers un massif d'iris, découvre ce qui semble être une tête d'homme sculptée dans une pierre noire. Le détail a de quoi surprendre. En tout état de cause, il « bouleverse le sens de l'ensemble » pour faire de cette œuvre à la douceur lascive un véritable *memento mori* où se rencontrent Eros et Thanatos, le désir et son évanouissement.

Si les détails sont indéniablement des segments, des éléments découpés de l'ensemble, ils peuvent aussi s'avérer envahissants et mobiliser massivement l'écrivain en amont de son œuvre. C'est ce que met en lumière Caroline Bertonèche dans « Le détail pathopoétique : le cas Coleridge ». Coleridge, un cas ? Résolument ! Hypocondriaque notoire s'intéressant de près à la maladie et à l'art de la médecine, le poète (par ailleurs auteur, en 1816, d'un essai sur la scrofule) « illustre, à lui seul, un romantisme torturé par le corps souffrant du génie ». Ce que C. Bertonèche rend ici préhensible, c'est la prégnance de l'anatomique chez l'écrivain, l'importance du corps disséqué, scruté, détaillé et de ses effets sur la création en général, et sur le corps textuel en particulier. En effet, l'effervescence d'une langue exaltée n'est-elle pas imputable, en premier lieu, à quelque contamination, réelle ou fantasmée, du corps souffrant par le microbien, le microscopique ? Le microscopique : la notion se trouve également au cœur de la poétique keatsienne qu'Oriane Monthéard passe à la loupe dans son « Keats et le 'vœu de myopie' ». Elle y fait la démonstration que ce poète subtil et précis (par

ailleurs lui aussi familier de la médecine), qui porta toujours un regard affûté sur le minuscule, opère dans son œuvre une paradoxale *prolifération* de visions rapprochées. Là encore, l'infime, la partie qui se découpe, se détaille de l'ensemble (la goutte d'eau, la perle de rosée, l'abeille, le scarabée ou, plus explicitement encore, la tête tranchée de Lorenzo dans *Isabella ; or, the Pot of Basil*), travaille obscurément le matériau linguistique dans la mesure où le poète « cisèle la langue au moyen de ses unités de sens les plus minimes » afin de rendre toute son intensité au parcellaire. Cette corrélation entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, entre focalisation et déploiement, étiolement extrême et étoilement (pour reprendre un couple de termes cher à G. Didi-Huberman) s'avère également opératoire dans l'œuvre d'A. C. Swinburne. Ainsi que nous le rappelle Andria Pancrazi dans « Ekphrases, autopsies, diffusions. Detail in A. C. Swinburne's poetry », le poète victorien, dont on notera d'ailleurs la fascination, partagée avec Coleridge, nous l'avons vu, pour le corps en déliquescence (celui de la lépreuse dans « The Leper » en particulier), se concentre sur des détails pour élaborer une esthétique du vague, du vaporeux, de l'imprécis (selon l'appréciation fameuse de T. S. Eliot). Il se fait ainsi l'artisan de *l'infini* au double sens de ce qui se trouve à la fois au-delà et en-deçà de la complétude. Avec lui, la décomposition organique devient le ferment de la composition poétique. Entre concision et digression, le poème swinburnien, cette œuvre décadente « that builds itself on micro-mechanisms », exhibe ainsi la possibilité d'un nouvel horizon textuel et d'une nouvelle vigueur littéraire dont les poètes modernistes – écrivains du fragmentaire s'il en est – ne manqueront pas de faire leur miel.

C'est cette bivalence du *proche* (le détail) et du *lointain* (qui dénote l'ensemble) qu'Hélène Ibata interroge à son tour dans l'article qu'elle consacre à la peinture panoramique. Quand il invente le panorama à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, R. Barker offre avant tout une nouvelle expérience visuelle à un public urbain, certes avide de contempler, mais dont le regard est essentiellement fragmenté. Ce tableau circulaire au centre duquel l'observateur se trouve lui-même inséré traduit une volonté de surplomb et d'embrassement générée par une contrainte perceptive. En s'appuyant, d'une part, sur le concept néoclassique de « Grand Style » prôné par Sir J. Reynolds qui exhorte les peintres à s'élever du particulier et du local vers le Beau idéal, et, d'autre part, sur le goût des Britanniques (abreuvés de théories empiristes) pour le paysage pittoresque que l'on ne peut découvrir totalement qu'en s'y déplaçant,

H. Ibata insiste sur le caractère immersif de cette modalité du voir engendrée par l'urbanisation. Le regard du citadin aspire en effet à tout voir, à « goûter à la multiplication du visible, tout en trouvant un moyen d'ordonner cette multiplication ». Le contexte historique et l'apport de l'histoire des idées esthétiques font également l'intérêt de l'article de Marion Amblard, « L'importance du détail dans la peinture écossaise de 1750 à 1850 : les cas de Raeburn et de Wilkie ». En cheminant de Platon et Aristote jusqu'au sensualisme de T. Reid en passant par l'impact de la Réforme et de l'Acte d'Union sur les mentalités, M. Amblard nous immerge dans un univers culturel riche pour nous rappeler que l'école écossaise de peinture fut surnommée « l'école des moindres détails » pour plusieurs raisons. Le détail est d'abord prisé dans la mesure où il renforce « l'effet de réel » du tableau, mais aussi parce qu'il plaît à des mécènes admiratifs des maîtres flamands et hollandais auxquels il s'agit alors de faire allusion. Enfin, l'influence des théories sensualistes atténua les détails picturaux (chez Raeburn, notamment), mais en apparence seulement, car le réalisme obtenu, s'il n'est plus mimétique, témoigne toujours d'un souci de justesse et de précision dans le rendu, cette fois, des perceptions. Aurait-on, pour finir, pu clore ce recueil de meilleure façon que par un article sur Jane Austen ? L'anecdote est bien connue : lors d'un échange épistolaire, la romancière compara son œuvre à un petit morceau d'ivoire sur lequel elle disait peindre avec minutie (« the little bit (two inches wide) of Ivory, on which I paint with so fine a Brush »). Dans « Between Classicism, Realism and Romanticism: Austen's ambivalent attention to details », Aurélie Tremblet interroge ce rapport aux détails en replaçant l'écrivaine dans son époque charnière. Encore une fois, les principes de J. Reynolds et les penseurs de la sensibilité (Adam Smith et le Comte de Shaftesbury, cette fois-ci) sont convoqués pour éclairer cette esthétique savoureuse du lien interpersonnel et du nœud social où le singulier entretient nécessairement un rapport complexe avec ce qui le déborde (« Lonely as a cloud crowd ? »). C'est alors toute l'ambivalence de la romancière qui nous est révélée : fut-elle avant tout une héritière des Lumières, un être raisonnable et mesuré, épris de néoclassicisme, qui segmentait pour expliciter, ou une romantique dans l'âme, ouverte aux virtualités infinies de ce qui dépasse le particulier ? Chez cette observatrice des enjeux relationnels, le langage lui-même (les mots, les pauses, le phrasé...) doit faire l'objet d'une lecture détaillée car, à bien y regarder, le moindre tiret en dit long... « Dashes », précise en effet A. Tremblet, « constitute the miniature figures of an

essential strategy, a component of her representation system, which, under the cover of ordering, structuring and linking, actually allows its smooth and tight surface to force back what should not, or cannot, be uttered ». De l'importance, donc, de s'attarder sur des détails. De l'importance, aussi, d'en parler.