

INTRODUCTION

UN ŒIL QUI PASSE INAPERÇU

Paul DIRKX

Nous faisons de la perception avec du perçu. Et comme le perçu lui-même n'est évidemment accessible qu'à travers la perception, nous ne comprenons finalement ni l'un ni l'autre.

Maurice Merleau-Ponty¹

Au doigt et à l'œil : l'écriture-vision

Le regard, qu'il soit insensible, discret, fuyant ou insistant, semble être inhérent à l'écriture littéraire. Il a tout d'un invariant, quels que soient l'époque, l'aire géographique, le genre ou le type d'écrivain considérés. De plus, des dispositifs optiques s'avèrent à l'œuvre à tous les niveaux du texte, du coup d'œil de tel personnage à la visualisation par l'auteur de fragments de son récit en passant par les figures de style imagé ou la focalisation du narrateur². Écriture littéraire et perception visuelle apparaissent comme naturellement coextensives. À telle enseigne que cette relation passe la plupart du temps pour une évidence qui ne demande plus vraiment à être examinée.

Pourtant, des études y sont consacrées, et la dernière décennie a vu leur nombre augmenter et leur qualité s'affirmer³. Une majorité d'entre elles abordent la question d'un point de vue plutôt thématique, en lien ou non avec un thème connexe (par exemple, la représentation, les arts visuels ou plastiques, le paysage

1. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997 [1945], p. 11.

2. Voir Pierre OUELLET, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sillery/Limoges, Septentrion/Presses Universitaires de Limoges, coll. « Les nouveaux cahiers du CELAT », 2000.

3. Voir la bibliographie en fin de volume.

ou le visage⁴). Ces travaux tendent le plus souvent à répertorier les éléments visuels appartenant ou non à la diégèse ainsi qu'à cerner leurs fonctions d'ordre poétique en général et narratologique en particulier.

Parmi les études les plus fécondes, certaines analysent plus particulièrement la nature et le rôle des supports iconiques (tableaux, photographies, etc.) tels qu'on les trouve dans de nombreux textes, ainsi que les descriptions auxquelles ces supports donnent lieu (hypotyposes, *ekphraseis*, etc.). Leurs modes d'apparition dans le texte et les effets qu'ils y produisent sont si nombreux et variés – surtout, semble-t-il, dans la prose narrative – que Liliane Louvel a proposé le concept d'« iconotexte » pour rendre compte de cette entité hybride qui entremêle dispositifs discursifs et dispositifs optiques et dont il s'agit alors d'étudier la poétique singulière⁵. Ce concept est riche en perspectives, d'autant plus, dirions-nous, qu'il incite à se poser la question de savoir si tout texte n'est pas d'emblée « iconotextuel », c'est-à-dire s'il ne constitue pas foncièrement une combinatoire de codes verbaux et de codes visuels et si l'écriture n'est pas toujours, dans une certaine mesure, pratique « iconotextuelle⁶ ».

L'idée reçue d'une séparation nette entre textualité et iconicité ou entre discursivité et visualité revêt un caractère toujours plus problématique, à mesure que l'on s'aperçoit que l'énonciation d'une idée suscite concomitamment la production d'images elles-mêmes immédiatement multipliées par voie d'association – toutes problématiques que sont par ailleurs les notions d'image et d'association⁷. Certes, le sens commun ne cesse d'accréditer la thèse d'une différence de nature entre mots et images, notamment à travers la bipartition entre arts du langage et arts visuels, entre littérature et arts ou encore entre poésie et peinture (« *ut pictura poesis* »). Différence que renforcent les frontières correspondantes qui délimitent

4. Citons ici Pierre ARNAUD et Élisabeth ANGEL-PÉREZ (éd.), *Le Regard dans les arts plastiques et la littérature (Angleterre, États-Unis)*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, coll. « Sillages critiques », 2003 ; Marie-Annick GERVAIS-ZANINGER, *Au regard des visages. Essai sur la littérature du XX^e siècle*, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2011.

5. Liliane LOUVEL, *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Interlangues Littératures », 1998 ; *id.*, *Texte/image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002 ; Liliane LOUVEL et Henri SCEPI, *Texte/image. Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005.

6. Liliane Louvel fait remarquer elle-même que « l'image sous ses formes les plus variées, de la plus tangible à la plus évanescence, travaille la représentation et les systèmes de représentation » (*L'Œil du texte, op. cit.*, p. 53).

7. Cf. ce que Maurice Merleau-Ponty écrit à ce sujet dès 1945 dans sa *Phénoménologie de la perception* (Paris, Gallimard, coll. « Tel », en particulier p. 20-33).

avec la force de l'évidence les disciplines du savoir, à commencer par les « lettres ». Différence qui est pour beaucoup aussi dans le clivage qu'opère la narratologie entre narration et focalisation, en mettant en garde – certes à juste titre – contre la confusion « entre la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative?* et cette question tout autre : *qui est le narrateur?* – ou, pour parler plus vite, entre la question *qui voit?* et la question *qui parle?*⁸ ». Il n'empêche que, sans vouloir ni pouvoir trancher des questions qui continuent à faire débat, production d'images et production de mots apparaissent bien comme deux activités inséparables et qu'il convient donc de distinguer uniquement et de manière toujours provisoire pour les besoins de l'analyse. Entre la perception en général et la pensée, il existe un « entrelacs » dont Maurice Merleau-Ponty, entre autres, s'est efforcé de cerner la dialectique, contre les certitudes de la *doxa* en général et de la *doxa* épistémologique en particulier⁹. Un tel « entrelacs » semble aussi relier intimement et par mille voies plus ou moins insoupçonnées écriture et perception visuelle. L'écriture littéraire serait inexorablement une écriture-vision.

C'est dans une telle perspective dialectique que s'inscrit le présent ouvrage. Sans être imperméable aux autres sens (ouïe, goût, odorat et toucher¹⁰), il se concentre sur la perception visuelle afin de mieux comprendre comment elle prend part à l'écriture littéraire et afin de déterminer dans quelle mesure celle-ci ne serait pas ce qu'elle est sans celle-là. Les dix chapitres qui le composent amènent à penser que, si la littérature peut être considérée comme un art du langage, elle participe également des arts visuels, tant il est vrai que la vue semble entretenir avec elle un lien de consubstantialité. Encore faut-il s'entendre sur le sens à donner à « perception visuelle ». Dans son livre *L'Œil vivant*, Jean Starobinski explique qu'il cherchait « moins à décrire l'univers spécifique de la vue [chez Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau et Stendhal] qu'à retracer le destin mouvant de la *libido sentiendi* dans son rapport avec le monde et les autres consciences humaines¹¹ ». L'idée d'une « *libido sentiendi* » à l'œuvre dans la littérature et, précisions-nous, celle d'une « *libido videndi* » nous paraissent stimulantes, à condition d'en préciser les contours. Car la formulation en termes de « *libido* » renvoie de manière un peu

8. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 203.

9. Voir, entre autres, Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979 [1964].

10. L'ouvrage sera suivi en 2016 d'un volume sur *Les Cinq Sens et les Textes*, à paraître dans la même collection.

11. Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999 [1961], p. 18.

trop aprioriste à un inconscient par définition insaisissable, remarque qui vaut par ailleurs aussi pour d'autres notions telles que « pulsion scopique ».

Selon Aristote et ses successeurs, tout discours a pour fonction première l'*enargeia*, littéralement la mise en lumière, le fait d'être évident aux sens, la force de l'évidence : il se doit avant tout de mettre sous les yeux du récepteur, par les seules capacités du langage, l'image de ce qu'il dit. Pour ce qui est de la littérature, cette vertu monstrative paraît être le fruit du « potentiel imageant des textes, [ce] pouvoir de rendre quasi présent, propre à la *mimèsis* en général¹² ». On pourrait relier ce pouvoir des textes à une « pression iconique », « pression permanente exercée par les images » sur le lecteur¹³, qui est appelé à voir ce que voit le narrateur et ce que lui font voir les descriptions, quel que soit leur statut diégétique. De ce fait, le texte ne se donne « non plus seulement à lire, mais à relire, à parcourir, autrement dit à regarder¹⁴ ».

Mais cette lecture-vision, trajet de lecture indistinctement textuel et visuel, n'est sans doute jamais, dans une large mesure, qu'un effet de l'écriture-vision, laquelle génère non seulement du texte, mais, concomitamment, de la « pression iconique » sur un lecteur enclin à une lecture-vision plus ou moins adaptée¹⁵. Comme tant d'autres écrivains, Claude Simon s'est toujours montré très sensible aux incidences de son travail d'écriture sur lui-même, sur ses capacités mémorielles et sur son acuité visuelle¹⁶. Or l'écriture simonienne, qui est une des plus inlassables entreprises de déconstruction en acte des conventions romanesques au xx^e siècle, a également pour effet d'apprendre à voir au lecteur, ce lecteur dont le regard est au moins tout autant obstrué par les schèmes de la *doxa* littéraire que celui de l'auteur. Et non seulement lui « apprendre à voir à travers [le] regard » de l'écrivain, en l'occurrence Claude Simon¹⁷, mais lui (ré)apprendre à voir tout court et notamment lui (ré)apprendre à lire. La « pression iconique » est ainsi plutôt une potentialité particulière à la littérature dont écrivains et lecteurs se saisissent très

12. Jean-Pierre MONTIER, « Avant-propos », Jean-Pierre MONTIER (s. l. d. d.), *À l'œil. Des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 11-13, p. 11.

13. Delphine GOT, « La pression iconique chez Nerval », *ibid.*, p. 185-202, p. 185.

14. *Ibid.*, p. 188.

15. C'est la raison pour laquelle le titre du présent volume ne fait référence qu'à l'écriture et non à la lecture. Ses analyses portent d'ailleurs prioritairement sur des questions scripturales.

16. Voir, par exemple, « Claude Simon à la question », Jean RICARDOU (s. l. d. d.), *Claude Simon. Colloque de Cerisy*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975, p. 403-431, p. 413 *et passim*.

17. David ZEMMOUR, *Une syntaxe du sensible. Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises », 2008, p. 341.

diversement. Elle est une matrice de vision à production et à réception que nous appellerons ici « œil littéraire ».

L'œil littéraire englobe l'« œil du texte ». D'une part, loin de se limiter aux seules relations intersémiotiques entre textualité et iconicité, il tisse des liens entre tous les moments de la production textuelle, c'est-à-dire tous les stades du texte comme produit toujours inachevé. D'autre part, il ne consiste pas seulement en un réceptacle de données iconiques, mais reçoit ces données et les traite en tant qu'organe optique d'un type particulier, constitutif de l'écriture (et de la lecture) littéraire. L'œil littéraire est un opérateur scriptural (et lectoriel). De plus, renvoyant à l'interdépendance des enjeux et des processus scripturaux (et lectoriels) – et non à quelque « libido » inconsciente –, il concerne toutes les dimensions du texte : sociohistorique, génétique, stylistique, narrative, générique, etc. Enfin, tout porte à croire qu'il n'est exclusif d'aucun régime d'écriture ni d'aucun genre. Pour toutes ces raisons, son étude nécessiterait, idéalement, une approche intégrée, non auto-télique des textes, une approche qui appréhenderait ceux-ci dans leur complexité d'œuvres générées et constamment régénérées par la dialectique entre écriture et vision et entre écriture-vision et lecture-vision.

Une vision stratifiée et stratifiante

Mais pareille étude panoptique n'est pas encore possible aujourd'hui. Chacun des dix chapitres que l'on s'apprête à lire est dédié à l'exploration d'une ou plusieurs facettes de l'œil littéraire à partir d'un corpus précis, l'ensemble offrant certes un aperçu de la diversité de formes, mais aussi de périodes et de traditions littéraires qu'implique la problématique étudiée. Aussi l'ordre de succession des chapitres ne répond-il pas à une logique de frontières génériques, séculaires ou linguistiques, mais au souci de montrer à l'œuvre l'œil littéraire à travers une suite cohérente d'analyses qui prennent en compte un nombre croissant de facteurs et de niveaux textuels. En allant de la diégèse au projet d'écriture de l'auteur en passant notamment par ses préférences poétiques et stylistiques, apparaîtra toujours plus nettement, du moins on l'espère, la complexité du fonctionnement de l'œil littéraire et l'étendue des interactions auxquelles il préside. Une seule contribution relève de la sémiologie cinématographique : elle a toute sa place dans ce volume, car non seulement elle a le mérite d'ouvrir la matière littéraire à l'un des principaux arts visuels, mais, rappelant que l'écriture y occupe une position centrale et que les relations avec la littérature n'y sont pas de pure circonstance, elle suggère que l'œil littéraire est susceptible de travailler cet art en profondeur.

Une première partie intitulée « Visions du monde diégétique » commence par traiter d'un genre dans lequel l'œil littéraire est également convoqué avec une force particulière: le théâtre. Laurence Denooz nous montre que les jeux des regards constituent un puissant analyseur des textes dans leurs dimensions diégétique et dramaturgique. Ces textes sont en l'occurrence ceux du grand dramaturge égyptien Tawfiq al-Ḥakīm, qui met au cœur de certaines de ses pièces les interactions visuelles comme révélateur subtile des conduites et des pensées de chacun des personnages. L'œil du regardant, en revêtant jusqu'à un rôle de miroir, prend les allures d'un acteur à part entière dans la dramaturgie, capable d'orienter le drame et d'influer de manière décisive sur l'identité des personnages regardés. L'analyse du corpus révèle que ce système de rapports de force visuels constitue une véritable trame hypertextuelle.

Au chapitre suivant, Pascal Noir parvient à dénouer la complexité narrative du roman décadent *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain, en suivant le regard de son personnage principal, un diariste esthète et éthéromane. Celui-ci confie à son journal des *ekphraseis* qui, loin d'avoir le rôle de digressions ou d'ornements auquel se voit généralement confiné cet exercice d'écriture, prennent part à la fiction sous l'effet de la pulsion scopique morbide du personnage-narrateur. Fonctionnant comme autant de miroirs, les descriptions raffinées des œuvres d'art, palliant la représentation de l'invisible, y compris de la mort, finissent par pousser le diariste au crime. Ce texte pourrait bien être représentatif d'un corpus plus large qui comporte *À la recherche du temps perdu* ou plusieurs romans de Claude Simon (*Triptyque*, *Leçon de choses*, etc.) et dans lequel les relations entre les yeux d'un narrateur intradiégétique et ceux des autres personnages, médiatisées par des objets d'art regardés et « regardants » à force de projection, révèlent toute la puissance d'évocation et toute la force d'attraction de l'œil littéraire.

Une deuxième partie nous amène à jeter « Un regard dans l'atelier poétique ». Que l'observation des mouvements et des stratégies oculaires textuels fournisse également un accès privilégié à la poétique des auteurs, se laisse voir – littéralement – dans le cas de nombreuses œuvres théâtrales. Ainsi, Isabelle Smadja, comme en complément du propos de Laurence Denooz, s'est aperçue qu'un certain nombre de dramaturges contemporains mettent en scène des regards qui non seulement pèsent sur les faits et gestes de chacun des personnages, mais qui ont une portée importante sur le plan dramaturgique, voire métadramaturgique. En effet, du fait qu'ils ont tous en commun d'être, à des degrés divers, insoutenablement, certains regards chez Beckett, Pinter, Pirandello et Edward Bond rappellent les thèses que développe Sartre dans *L'Être et le Néant* à propos du regard évaluateur et aliénant de l'autre. Ainsi, ils apparaissent comme une mise en abyme du

regard sans lequel il n'y aurait pas de théâtre et qui pourtant en est comme le tiers-exclu : le regard du spectateur. Ce cas illustre la thèse selon laquelle la perspective visuelle révèle avec force les interférences entre dimensions textuelles à production et dimensions à réception – indiquant au passage que ces deux versants de l'œuvre, qui ne cessent de se solliciter, de se faire écho et de se déterminer l'un par rapport à l'autre, ne devraient être tenus séparés que pour la clarté de l'exposé, et non pas hypostasiés.

L'importance souvent insoupçonnée du regard pour la compréhension du projet d'écriture d'un écrivain est confirmée par le réexamen de l'évolution des idées esthétiques de Diderot auquel procède Berenika Palus à la lumière des stratégies oculaires mises en place par le prosateur tout au long de son œuvre. La mise en texte des pratiques visuelles et les positions esthétiques et philosophiques de l'auteur semblent avoir un développement sensiblement parallèle. Plus exactement, l'analyse du moindre détail visuel donne à voir que, loin d'être le simple reflet de ces positions, le texte est le lieu d'une invention de procédés *littéraires* contrainte par un cadre narratif et (sous-)générique qu'elle menace à tout moment de faire éclater. Le traitement des regards tend ainsi à mettre en crise l'identité du narrateur ou à problématiser le statut intradiégétique d'un personnage, voire le statut extradiégétique du lecteur. Il constitue un terrain où le regard ironique de Diderot, subversif et réflexif, trouve d'innombrables occasions de s'exercer. Ce regard s'y trouve tellement à l'aise qu'il finira, dans *Jacques le fataliste*, par mettre en péril l'illusion de réel qui sous-tend le roman, en donnant au narrateur et au narrataire une voix et même des sujets de dispute en bonne et due forme. Plus fermement qu'au chapitre précédent, le biais oculaire contribue ainsi à dévoiler la cohérence des options scripturales et la relation de synergie qui les lie aux options lectorielles.

Le cas de Jean Rouaud étudié ensuite par Anca Rus montre que la question visuelle occupe une place tout aussi déterminante dans la poétique de certains prosateurs contemporains. Ici aussi, elle s'avère avoir partie liée avec une écriture de type réflexif. Cependant, celle-ci est maintenant plus affirmée et plus explicite, dans la mesure où elle interroge avant tout la vie d'écrivain de l'auteur des *Champs d'honneur* ainsi que sa conception de la création littéraire. Émettons à ce sujet l'hypothèse selon laquelle une étude diachronique de l'œil littéraire permettrait d'observer une corrélation entre l'autonomisation de l'univers littéraire comme espace de points de vue (nous y reviendrons), la montée en puissance de la réflexivité et l'importance croissante de la problématique oculaire, qui atteindrait un de ses sommets avec le Nouveau Roman. En tout état de cause, et pour revenir à Rouaud, celui-ci estime qu'écrire est « avant tout une question de point de vue ». Et ses œuvres de fouiller sans arrêt les ressorts et les limites de cette pratique dont

Anca Rus montre qu'elle a pour métaphore – métaphore unificatrice de toute l'œuvre – le regard du myope. Le fil rouge du regard conduit ainsi à démêler sinon les fils de la mémoire de cet écrivain investi dans l'autobiographie glissant vers l'autofiction, du moins les éclats d'une écriture fragmentaire et microscopique qui n'a rien d'anarchique.

Sous le titre « Une vision engagée », la troisième partie de ce livre explore ce qui était latent jusque-là : la capacité de l'écriture littéraire à transformer au moins en partie la vision doxique du monde. Vision qui habite d'abord l'écrivain lui-même ou, du moins, l'écrivain engagé à la subvertir en opposant au sens commun et, spécialement, au sens commun littéraire une manière de voir qui accompagne ou plutôt participe de l'activité scripturale. Cette *vision engagée* caractérise par exemple l'écriture de Peter Handke. Ses œuvres, écrit Judith Sarfati, « thématisent la recherche d'une langue qui puisse témoigner de l'expérience perceptive et qui permette en retour de renforcer l'acuité visuelle ». Les considérations de l'écrivain autrichien sur la peinture permettent « d'éclairer sa conception de l'écriture, à commencer par le lien essentiel qu'il établit entre exercice du regard et travail de l'écrivain ». Largement homologue de l'esthétique de Cézanne et attachée à une observation méditative qui rappelle le regard d'un Yves Bonnefoy (cf. *infra*), cette conception repose sur une aspiration à voir et à montrer le monde d'une manière à la fois phénoménologique et visant à déjouer les habitudes visuelles de son temps. L'œil de l'écrivain puise dans sa complicité avec l'œil du peintre des ressources indispensables pour écrire l'espace visuel dans sa profondeur sensorielle et dans sa réalité indissolublement spatiale et temporelle. Judith Sarfati relève des exemples où la matière verbale arrive à exprimer « une simultanéité entre le moment où le spectacle se fait remarquable et le moment où le “vrai nom” apparaît, à tel point qu'on ne sait pas ce qui, de la dénomination ou de la perception, précède l'autre ». Cette dernière remarque pourrait sans doute s'appliquer à de nombreux autres écrivains ; elle semble en tout cas conforter l'hypothèse du caractère « iconodiscursif » de l'écriture littéraire. Soulignons aussi que ce croisement des arts et de leurs modes de visualisation spécifiques, dont le concept d'intermédialité ne rend compte que de manière partielle, se révèle particulièrement propice à identifier certains principes de travail que peintre et écrivain ont en commun, tous deux redevables à un système de catégories visuelles générales, préexistant et en partie exogène à leur art respectif¹⁸, un sens visuel commun et un sens commun visuel

18. On verra plus loin que certains historiens de l'art ont une démarche comparative tout à fait analogue pour reconstituer la genèse de l'œil pictural dans ses rapports avec l'évolution des schèmes de vision de la société tout entière.

qui ne paraissent pas étrangers à cette *Bilderschrift* (« écriture d'images ») dont parle Handke en cherchant à caractériser l'art de Cézanne.

L'écrivain qui subit les effets hétérodoxes de sa propre vision engagée pour la littérature – un engagement non pas politique, ni social, ni éthique, mais proprement littéraire – a tendance à ne pas épargner non plus son lecteur, du moins son lecteur implicite. À cet égard, un corpus des plus intéressants est cette œuvre majeure de la littérature française classique que sont les *Caractères* de La Bruyère (1688), analysés ici par Bernard Roukhomovsky. S'inscrivant dans une suite de travaux qui articulent rhétorique et optique¹⁹, Roukhomovsky rend compte de certaines options stylistiques et rhétoriques de l'auteur à l'aune du rapport que celui-ci établit entre l'art du bien dire et l'art du bien voir. Pour peu éloigné qu'il soit de la démarche que Handke entreprendra trois siècles plus tard avec la peinture moderne, le cas de La Bruyère est en même temps fort différent en ce que, inscrit dans une littérature à l'autonomie encore bien fragile, il est davantage tributaire du lecteur. L'écriture du moraliste non seulement implique une expérience visuelle et mémorielle ainsi qu'un travail raffiné de visualisation, mais elle a l'œil rivé sur le lecteur et ses états d'âme plus ou moins habituels. Sous la plume de La Bruyère, le voir se transforme en un faire voir, dans la meilleure tradition de l'*enargeia* aristotélicienne. C'est que, pour lui, le moraliste est d'abord un homme qui « a des yeux », yeux qu'il met au service, comme le souligne Roukhomovsky, d'« un projet de ré-vision des jugements moraux », c'est-à-dire de dévoilement des illusions qui sous-tendent ces jugements et qui sont elles-mêmes fondées sur le modèle de l'illusion d'optique. On ajoutera ici que l'écriture de La Bruyère constitue ainsi une étape sans doute importante dans l'histoire de l'œil littéraire, en ce sens qu'elle concourt de manière décisive au dévoilement en ayant recours aussi bien aux procédés rhétoriques qu'à de nouvelles formes littéraires. L'œil se découvre pleinement comme l'opérateur scriptural que les chapitres précédents faisaient entrevoir en insistant sur certains de ses aspects : ingrédient indispensable à l'écriture, il aide à faire de la langue littéraire ce qu'elle est, en l'imprégnant d'une visualité qui anticipe son décryptage.

Le chapitre suivant nous fait quitter la littérature et le théâtre pour un domaine où le regard semble encore plus fermement sollicité : le cinéma. Dans une analyse du court-métrage *L'île aux fleurs* (*Ilha das flores*) du cinéaste brésilien

19. Depuis 2005 et la parution de Bernard ROUKHOMOVSKY (éd.), *L'Optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*, Paris, Champion, et de Jean-Vincent BLANCHARD, *L'Optique du discours au XVII^e siècle. De la rhétorique des jésuites au style de la raison moderne (Descartes, Pascal)*, Québec, Presses de l'université Laval, coll. « Les collections de la République des lettres », 2005.

Jorge Furtado, Marie-Jo Pierron montre comment cet art réussit à faire coopérer le regard de l'auteur, celui du narrateur (le regard caméra) et celui du spectateur. Issu d'un scénario très écrit, ce court-métrage l'est d'autant plus qu'une voix off déclame tambour battant un texte à caractère didactique dont les séquences successives se présentent comme autant d'illustrations. La subordination apparente de l'image au texte lie le spectateur au narrateur comme l'élève à son professeur. En se jouant de l'horizon d'attente du spectateur à travers un mélange parodique de genres établis, le réalisateur finit par le prendre au dépourvu dans la partie finale du document et parvient à le faire adhérer, qu'il le veuille ou non, à un regard engagé et à la fois réflexif sur le spectacle filmé. C'est à ce moment-là que le titre du film, *L'île aux fleurs*, apparaît dans toute sa complexité et dans toute son ambivalence iconotextuelles. Élément des plus attendus et à ce titre immédiatement intégré par le spectateur comme approprié, ce petit bout de texte initial revient comme un boomerang pour frapper son esprit de la manière la plus inattendue. La textualité codétermine ainsi la force mobilisatrice des images, sans que cette vision engagée n'ait à se faire politique ou moralisatrice. Les résultats de l'analyse optique manifestent ainsi clairement en quoi l'écriture scénaristique est apparentée à l'écriture littéraire – et en quoi on peut aussi inverser la proposition vue plus haut selon laquelle la littérature participe de l'art visuel.

Une quatrième et dernière partie s'attache à la vision engagée qui se fait inséparablement poétique et éthique : poétique. Dans un chapitre consacré à Virginia Woolf, Adèle Cassigneul montre en quoi certaines œuvres de l'écrivaine sont moins des structures discursives que des dispositifs²⁰ plastiques. Ainsi, dans *Trois guinées*, le lecteur a affaire à un assemblage de textes et d'images dont le sens résulte de leur « *cosignification* ». Celle-ci se donne simultanément à lire et à voir, lorsque l'œil du lecteur parvient à se fondre suffisamment dans l'œil de l'auteure et dans les yeux narratif et diégétiques pour constituer un « troisième œil », que Woolf théorisa brièvement en 1925. Loin de se livrer à quelque jeu (inter)sémantique, l'écrivaine invente ainsi les moyens d'une écriture qui, sans sortir de son projet strictement littéraire, amène le lecteur à prendre position sur le monde (dont ce projet fait partie intégrante) et sur ses aspects les plus insupportables : son écriture est portée par une poétique de la révélation. Ainsi, cette « écriture traversée d'images, de sa version papier à nos images imaginées », qu'Adèle Cassigneul appelle « imageographie », produit un univers symbolique dont l'œil littéraire se révèle être avec une force atypique l'instrument et l'enjeu.

20. Au sens où l'entend notamment Philippe Ortel dans *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.

Enfin, dans un tout dernier chapitre consacré au poète Yves Bonnefoy, Marie-Annick Gervais-Zaninger nous immerge dans une œuvre qui est tout entière interrogation des liens entre l'œil des êtres de papier, l'œil de l'instance narrative ou du moins imaginative et l'œil de l'écrivain. Bonnefoy est en effet de ces écrivains qui ne se cachent pas que leur œuvre, leur conception de l'écriture et leur conception du monde sont en étroite et permanente interaction²¹. Pour lui, le visage est la réalité par excellence qui permet de voir ou plutôt d'entrevoir ce que sa poésie recherche inlassablement, à savoir l'« unité » ou la « présence » du monde ou de telle ou telle de ses parties, chose ou être, morcelée par les divisions du langage conceptuel que chacun a intériorisé. Visage dont le regard, et non simplement les yeux, est le foyer. Clef de lecture majeure de l'œuvre du poète, cette distinction entre yeux et regard autorise en outre l'historien de l'art à jeter une lumière nouvelle sur les mutations artistiques de son temps. Elle permet aussi de saisir la parenté, « absolument essentielle » selon le mot de Bonnefoy, entre la poésie et la manière d'être de cet habitant provisoire du monde d'avant le concept qu'est l'enfant. La poésie, écrit Marie-Annick Gervais-Zaninger, « consisterait ainsi à retrouver le regard de l'enfant ». La poésie, et non quelque autre activité de l'esprit : sa vision poétique, aussi totalement engagée et exigeante soit-elle, demeure, certes en alliance avec la philosophie et la psychanalyse notamment, une affaire d'ordre littéraire.

Visions d'avenir

Les études réunies dans ce volume sont issues d'une journée d'étude et d'un séminaire de recherche²² qui avaient pour objectif principal d'analyser des œuvres littéraires, théâtrales et cinématographiques où le regard informe (sur) l'écriture à travers les options visuelles de personnages, de narrateurs ou narrataires, d'écrivains ou même du champ littéraire, lequel est un système de points de vue, de vues prises par des écrivains sur l'univers des possibles littéraires²³. Leur rassemblement dans ces pages ouvre la voie à un certain nombre de développements possibles. Tout d'abord, l'étude de l'œil littéraire est de nature à contribuer à un réexamen

21. Voir Paul DIRKX, « Réflexivité contre autotélisme : Yves Bonnefoy, poète militant », Daniel LANÇON et Patrick NÉE (s. l. d. d.), *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs. Actes du colloque de Cerisy*, Paris, Hermann, 2007, p. 344-367.

22. Intitulé « Littérature et réalité », ce séminaire fut organisé de 2009 à 2012 à l'université de Lorraine par le Centre d'études littéraires Jean Mourot, devenu en 2012 l'équipe de recherche Littératures, Imaginaire, Sociétés (LIS, EA 7305).

23. Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, coll. « Libre examen », 1992, p. 130.

d'un certain nombre de concepts « bien connus », entre autres narratologiques (cf. le début de cette introduction), ainsi qu'à la reformulation de certaines questions importantes (par exemple pour l'étude du roman français extrême-contemporain), telles que celle du « sujet » dans le texte, de l'historicité de celui-ci ou encore de sa densité autobiographique, en un mot la question de la *mimèsis* et des rapports entre « littérature » et « réalité ».

Ensuite, comme on l'a relevé plus haut, l'analyse des dimensions visuelles de l'écriture semble avoir pour effet d'éclairer parallèlement ses aspects réflexifs. En refermant ce livre, le lecteur aura sans doute le sentiment que rares sont les écrivains chez qui le travail sur la visualité n'engage à quelque retour sur soi en tant qu'écrivain ou, du moins, en tant que membre de la société. Chez la plupart des auteurs étudiés dans ces pages, l'œil littéraire semble mener une lutte incessante contre tout ce qui menace de l'aveugler ou de l'encrasser de ses habitudes doxiques et donc toxiques, en premier lieu littéraires. Un début d'explication réside peut-être en ceci : tout donne à penser que les diverses mises en abyme rencontrées au fil des chapitres sont des cas singuliers et singulièrement explicites d'une mise en abyme plus diffuse, plus générale, peut-être constitutive de l'écriture littéraire. Car l'écrivain fait-il autre chose, en écrivant, que d'incorporer à un monde fictionnel ou poétique, traversé et structuré par des regards, le monde tout aussi imprégné de regards qu'est celui qu'il ne cesse lui-même d'incorporer depuis sa naissance, au gré de sa socialisation et plus spécifiquement de sa « littérisation²⁴ », c'est-à-dire sa familiarisation avec les différents aspects de ce que nous appelons « littérature » (rapport particulier à l'objet-livre, à la fiction, à la langue, etc.) ? Écrire littérairement ne reviendrait-il pas à rejouer, de manière à nulle autre pareille, l'inscription de la société dans le corps écrivain, un peu comme ces tatouages sur la peau de l'homme australien dans lesquels Durkheim voyait les origines de l'écriture, en même temps que celles du dessin²⁵, et qui pourraient bien n'être qu'une manière involontaire de mimer dans sa chair la reproduction du lien social²⁶ ? L'écriture

24. Paul DIRKX, « Christian Dotremont : l'ailleurs comme limite du champ littéraire », Daniel LANÇON et Patrick NÉE (s. l. d. d.), *L'Ailleurs depuis le romantisme. Essais sur les littératures en français*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2009, p. 303-328.

25. Émile DURKHEIM, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. Introduction de Jean-Paul Willaime*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2008 [1912], p. 179-180.

26. Paul DIRKX, « Le savant et le corps. Au seuil d'une théorie de l'incorporation : *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* d'Émile Durkheim », Matthieu BÉRA et Nicolas SEMBEL (éd.), *Durkheim et la religion. Les Formes élémentaires de la vie religieuse d'hier à aujourd'hui (1912-2012)*, Paris, Garnier, coll. « Classiques » [à paraître en 2015].

littéraire serait alors portée par la récréation – mise en abyme et mise à distance à la fois – de cet œil du monde tant redouté par Sartre, sous forme d'un œil spécifique au monde fictif ou poétique : un œil *littéraire*. Œil ni textuel, ni contextuel, mais tenant ensemble texte et contexte au point de remettre en cause l'idée même de leur séparation. Jean Starobinski, parmi d'autres critiques littéraires, souscrit à une telle approche dialectique :

À la vérité, l'exigence du regard critique tend vers deux possibilités opposées, dont aucune n'est pleinement réalisable. La première l'invite à se perdre dans l'intimité de cette conscience fabuleuse que l'œuvre lui fait entrevoir [...] [La seconde l'invite à] lire les relations complexes qui unissent une destinée et une œuvre à leur milieu historique et social. [...] La critique complète n'est peut-être ni celle qui vise à la totalité (comme fait le regard surplombant), ni celle qui vise à l'intimité (comme fait l'intuition identifiante) ; c'est un regard qui sait exiger tour à tour le surplomb et l'intimité, sachant par avance que la vérité n'est ni dans l'une ni dans l'autre tentative, mais dans le mouvement qui va inlassablement de l'une à l'autre. Il ne faut refuser ni le vertige de la distance, ni celui de la proximité : il faut désirer ce double excès où le regard est chaque fois près de perdre tout pouvoir²⁷.

Le propos est stimulant, en ce qu'il invite vigoureusement à dépasser la thèse et l'antithèse dans un mouvement de *Aufhebung* tout à fait salutaire. Mais force est de constater qu'il le fait en des termes qui reconduisent thèse et antithèse, c'est-à-dire qui sont encore un hommage rendu à la coupure entre texte et contexte, entre « l'intimité de cette conscience fabuleuse que l'œuvre lui fait entrevoir » et le « milieu historique et social » de l'œuvre animée par cette conscience textuelle. Or ce clivage vaut la peine d'être surmonté réellement, et il peut l'être, entre autres, à la faveur d'une analyse du texte littéraire qui soit attentive à l'œil littéraire et à ses dispositifs à niveaux multiples qui ne cessent de montrer que l'écriture est une permanente relecture et la lecture une permanente réécriture – une relecture-vision et une réécriture-vision.

Une autre piste de recherche découle de ce qui précède. Si la production du texte littéraire est de part en part animée par un œil littéraire qui redéploie, en le déniaut ou au contraire en l'assumant à des fins de critique, d'introspection, etc., le spectacle du monde²⁸, il s'ensuit que le fonctionnement de cet œil diffère sensiblement d'une période à l'autre, d'un genre à l'autre, d'un écrivain à l'autre et même d'un texte à l'autre au sein d'une seule et même œuvre. Il importe donc

27. Jean STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 25-28.

28. Les mots utilisés « redéploier », « rejouer » et « recréer » ne sont pas synonymes de « reproduire », même si le texte littéraire en vient toujours, fût-ce malgré lui, à reproduire certaines coordonnées de l'univers social de l'auteur.

de reconstituer de manière différentielle l'histoire de cet œil, c'est-à-dire la genèse et les métamorphoses de ses schèmes de vision et de ses grilles interprétatives. Une telle entreprise aiderait à porter au jour, pour reprendre le mot de l'historien de l'art Michael Baxandall, le « style cognitif²⁹ » propre à une génération d'écrivains, à un mouvement littéraire, etc. Ou, en utilisant un concept similaire mais moins cérébral développé à la même époque par le sociologue Pierre Bourdieu, elle contribuerait à appréhender leur habitus spécifiquement littéraire dans une perspective historique.

Ainsi, cette reconstruction diachronique de la perception littéraire dont la nécessité se dessine ici formerait une activité tout sauf isolée de la recherche en littérature et de la critique littéraire. Une telle intégration poserait toutefois la question de l'éducation d'un autre œil, dont l'œil littéraire a toujours été tributaire et qui, fût-ce à ce titre, devrait faire partie des objets de cette même recherche et de cette même critique : l'œil métalittéraire, celui du *lector*. Car celui-ci tend encore souvent à projeter ses propres catégories universalisantes et sémiologisantes dans des textes façonnés par des ramifications de schèmes de vision et de division du monde à caractère d'abord littéraire et dont la formation sociohistorique échappe à une lecture essentiellement herméneutique³⁰. L'œil métalittéraire gagnerait à s'adjoindre un « œil sociologue » au sens où l'entend par exemple Jérôme Meizoz³¹.

Serait alors aussi reposée la question centrale de l'ajustement, toujours partiel, de l'œil littéraire de l'écrivain à celui du lecteur, et inversement, c'est-à-dire la question de la rencontre de deux types de compétences nécessaires non pas simplement à « la » lecture, mais à une perception du texte dans ses originalités *littéraires*. La *libido videndi* spécifiquement littéraire suppose en effet une indispensable *dispositio videndi* de la même sorte. L'examen de cette rencontre entre deux visions littéraires permettrait de revenir sur des métaphores optiques telles que « horizon d'attente », et l'« esthétique de la réception³² » pourrait être complétée par une sociopœtique de la perception. Car, pour écrire comme pour lire un texte littéraire, il ne faut pas seulement ouvrir, mais avoir l'œil.

29. Michael BAXANDALL, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance. Traduit de l'anglais par Yvette Delsaut*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2008 [1972], *passim*.

30. Cf. Pierre BOURDIEU, « La genèse sociale de l'œil », *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 431-441.

31. Jérôme MEIZOZ, *L'Œil sociologue et la Littérature. Essai*, Genève, Slatkine, 2004.

32. Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception. Traduit de l'allemand par Claude Maillard. Préface de Jean Starobinski*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.