



SÉANCE DU 4 OCTOBRE 2024

DU REGARD ENGLOBANT OU PLURIEL
À LA REMARQUE EN LITTÉRATURE

par Guy LAVOREL

Membre titulaire de la 5^e section

Les dictionnaires, et j'en suis fan, nous apprennent qu'il y a quelque accointance entre garder et regarder, entre les regards et les égards... Avec son préfixe re-, re-garder c'est donc regarder en arrière et aussi regarder de nouveau. Ce que tout écrivain a compris. On regarde justement avec égards la trame de son écriture, mais généralement en littérature le regard s'applique au monde et aux personnages, puis au narrateur face aux héros et à leur intrigue, enfin à l'auteur lui-même à l'égard de sa création. Et il y a aussi un regard critique... Bien des questions donc que nous ne saurions résoudre ici. Nous nous contenterons alors d'aborder le décentrement du regard en littérature à partir de trois cas révélateurs du xx^e siècle : deux Français – Francis Ponge, Marcel Proust – et une Québécoise – Anne Hébert.

Francis Ponge d'abord, à partir d'un texte de 1927, « Les façons du regard » :

LES FAÇONS DU REGARD

Il est une occupation à chaque instant en réserve à l'homme : c'est le regard-de-telle-sortes-qu'on-le-parle, la remarque de ce qui l'entoure et de son propre état au milieu de ce qui l'entoure.

Il reconnaîtra aussitôt l'importance de chaque chose, et la muette supplication, les muettes instances qu'elles font qu'on les parle, à leur valeur, et pour elles-mêmes – en dehors de leur valeur habituelle de signification –, sans choix et pourtant avec mesure, mais quelle mesure : la leur propre.¹

Ce texte précède la publication en 1942 du *Parti pris des choses*, ouvrage qui dans son titre exprime bien le but et l'exigence, prendre le parti des choses. Ailleurs Ponge dit qu'il faut prendre le monde « sous l'objectif », image de photographe très expressive sur tout ce qui conditionne le regard. Tout commence donc par une « supplication » muette des choses, et le regard peut très bien ne pas y prêter attention, distrait, ou préoccupé par autre chose. Ou bien tout reste en instance, la conscience n'a pas encore établi le lien de « considération » ou, mieux, de « contemplation », autres termes chers à Ponge. Mais si l'on devient occupé par la chose, tout devient différent : c'est alors le « regard-de-telle-sortes-qu'on-le-parle », presque une autre façon de dire un choc qui, pour un écrivain, est le début de son écriture. L'auteur est **marqué** par ce qu'il voit ou perçoit ; le « coup » qu'il a reçu, c'est sa base, mais ce qui l'attend, Ponge le dit, c'est de passer de la marque à la « **remarque** », qui permet de conserver l'émotion. Dès lors, ce qui compte, c'est de porter un regard en quelque sorte juste, qui ne cesse de considérer la valeur de la chose en elle-même, en sortant d'autres regards préétablis, des archétypes, comme l'a établi Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*², sans pourtant

1. PONGE Francis, *Proèmes, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection La Pléiade, tome 1, 1999, p. 173.

2. DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2006.



les ignorer, pour ne retenir en définitive que ce qui est conforme à la vérité de la rencontre. C'est alors une confrontation du « visible et de l'invisible », selon l'expression de Merleau-Ponty³. Il faut alors trouver la juste mesure, celle qui va conduire à la première remarque, à savoir fixer par la parole ce regard respectueux de la chose, et ne pas s'en détourner. Il faudra trouver la vérité au-delà d'une pluralité des impressions fournies par le regard :

À noter que j'éprouve les plus grosses difficultés du fait du nombre énorme d'images qui viennent se mettre à ma disposition (et masquer, mettre des masques, à la réalité) [...]»⁴

Et il ne faut pas ignorer les dangers signalés par Ponge : face aux vols des hirondelles il redoute : « si trace n'en demeure », et après avoir été saisi par un bois de pins, il craint la « non-remarque ». Regard et parole sont donc liés pour sauver une prise du monde. Et c'est un défi de création. Car les mots qui transcrivent supposent aussi un regard pluriel. Ils doivent correspondre à l'émotion ressentie, et il faut tenir compte de leur histoire, de toutes leurs significations différentes mais précises, des emplois qui en ont été faits. Dans cette recherche, Ponge apprécie les successions d'essais, les tentatives d'expression, et surtout les différentes trouvailles dues aux regards plus amples et complémentaires autour de l'objet, jusqu'à former un agglomérat, ce qu'il appelle un « compos de qualités »⁵, d'où sortira une « approximation désespérée »⁶ de la chose décrite.

En somme Ponge est saisi par un regard englobant, qui se définit par un ensemble de réactions qui doivent conduire à des remarques textuelles, elles-mêmes multiples, et si possible en définitive à une formule, un caractère ramenant l'ensemble de l'expérience à l'approche d'une vérité conforme à l'impression, à la rencontre de la chose ou de l'être : « Je désire moins aboutir à un poème qu'à une formule, qu'à un éclaircissement d'impressions. »⁷ De la pluralité donc à la remarque ou formule. Deux exemples seulement :

L'automne : « Tout l'automne à la fin n'est plus qu'une tisane froide. »⁸

Et le papillon : « Minuscule voilier des airs maltraité par le vent en pétale superfétatoire, il vagabonde au jardin. »⁹

Voilà qui rend compte de ce que Ponge a appelé « le regard-de-telle-sort-qu'on-le-parle », lequel est exigeant, et pourtant conditionne la connaissance du monde.

3. MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

4. PONGE Francis, *op. cit.*, p. 425.

5. *Ibid.*, p. 197.

6. PONGE Francis, « La chèvre », *Pièces, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection La Pléiade, tome 1, 1999, p. 807.

7. PONGE Francis, « La Mounine », *La Rage de l'expression, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection La Pléiade, tome 1, 1999, p. 425.

8. PONGE Francis, *Le Parti pris des choses, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection La Pléiade, tome 1, 1999, p. 16.

9. *Ibid.*, p. 28.



Sans doute Proust va dans le même sens¹⁰, pour définir un regard et une sensation en y revenant plusieurs fois, comme pour la madeleine et plus encore pour les aubépines. Cependant il est un texte précis qui se penche précisément sur cette notion de regard. C'est la première rencontre du narrateur avec Gilberte :

Je la regardai, d'abord de ce regard qui n'est pas que le porte-parole des yeux, mais à la fenêtre duquel se penchent tous les sens, anxieux et pétrifiés, le regard qui voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui ; puis, tant j'avais peur que d'une seconde à l'autre mon grand-père et mon père, apercevant cette jeune fille, me fissent éloigner en me disant de courir un peu devant eux, d'un second regard, inconsciemment supplicateur, qui tâchait de la forcer à faire attention à moi, à me connaître. Elle jeta en avant et de côté ses pupilles pour prendre connaissance de mon grand-père et de mon père, et sans doute l'idée qu'elle en rapporta fut celle que nous étions ridicules, car elle se détourna, et d'un air indifférent et dédaigneux, se plaça de côté pour épargner à son visage d'être dans leur champ visuel ; et tandis que continuant à marcher et ne l'ayant pas aperçue, ils m'avaient dépassé, elle laissa ses regards filer de toute leur longueur dans ma direction, sans expression particulière, sans avoir l'air de me voir, mais avec une fixité et un sourire dissimulé, que je ne pouvais interpréter d'après les notions que l'on m'avait données sur la bonne éducation que comme une preuve d'outrageant mépris ; et sa main esquissait en même temps un geste indécent, auquel quand il était adressé en public à une personne qu'on ne connaissait pas, le petit dictionnaire de civilité que je portais en moi ne donnait qu'un seul sens, celui d'une intention insolente.¹¹

Il est significatif dans ce texte de voir comment Proust tourne autour du champ sémantique de la vue et du regard. Le mot regard lui-même revient six fois, en comptant le verbe regarder, présent deux fois [en rouge]. S'y ajoute le vocabulaire de la vue [en bleu] : l'adjectif « visuel », les verbes « voir », « apercevoir » (deux fois), les « yeux » et leurs « pupilles ». On discerne alors la progression du mot « regard » mentionné ainsi : deux fois « regard », puis « second regard » et ensuite « regards » devenu pluriel. On découvre ainsi l'extension du regard. D'abord associé au moi, où il est conquérant, il devient regard du grand-père et du père, incertain car fruit d'une peur, puis c'est celui de la jeune fille, où il est jugé indifférent, enfin on revient au narrateur dans un second regard « supplicateur ». Il prouve ainsi une modification dans son instance, n'ayant plus comme but la jeune fille, mais la considération qu'elle portera au moi dans son propre regard.

Regard pluriel donc, mais pour quel sens ? Car Proust sait dire que tout regard a un sens qu'il s'agit d'exprimer, de traduire. S'ajoute alors un autre champ de significations pour dire l'interprétation. Et comme pour Ponge, on passe du regard à la remarque, Proust notant magnifiquement que le regard est « porte-parole ». Il veut dire en quelque sorte que la parole, le texte doit représenter et surtout conserver ce que le regard, dans sa multiplicité, a diffusé. Et il précise bien [en vert] par plusieurs termes qu'on cherche une « expression », qu'on voudrait « interpréter », pour garder une « preuve », grâce à un « dictionnaire ». Si l'on ajoute que dans ce texte le regard a relevé deux sens, celui de la contemplation amoureuse d'une part, et celui du mépris d'autre part, c'est-à-dire deux sens contraires, on mesure la complexité tant du regard que de son interprétation, tout en sachant que cette complexité cache un intérêt, celui d'une valeur, et précisément d'un sens à rechercher.

10. Voir l'article très intéressant de Nathalie AUBERT, « Proust, Ponge, Jaccottet : un parcours phénoménologique dans le Visible », *Studi Francesi*, 142 (XLVIII | I), 2004, pp. 118-127.

11. PROUST Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, tome 1, Paris, Gallimard, 1954, pp. 186-187.



Comme pour Ponge, la remarque est donc un moyen de fixer provisoirement un élément fugitif, pouvant disparaître et être perdu, car, comme le regard, il est mouvant, et il n'est qu'une partie d'un tout complexe, qui ne se livre que partiellement et progressivement ou parfois échappe. La parole qui en découle est donc l'avant-texte, le premier regard et les premiers mots sur l'œuvre à venir, un défi face à la menace du néant...

On retrouve ces regards successifs de plusieurs personnages d'une manière différente mais révélatrice et significative dans l'œuvre d'Anne Hébert, particulièrement dans *Les Fous de Bassan*. Cependant cette fois c'est le style approprié à cette œuvre qui montre la pluralité des regards. Le roman raconte comment deux jeunes adolescentes sont disparues, en laissant retrouver sur la grève quelques effets qui leur appartenaient, rapportés par la tempête qui sévit. L'énigme de leur mort rejoint la pendaison d'un autre personnage. Pour résoudre ce mystère, Anne Hébert nous livre six témoignages :

Le livre du révérend Nicolas Jones, automne 1982

Lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss, été 1936

Le livre de Perceval Brown et de quelques autres, été 1936

Olivia de la Haute Mer sans date

Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss, automne 1982¹²

Il s'agit donc là de six regards successifs des protagonistes du drame, pour décentrer la réflexion du lecteur. De fait la narratrice brouille la connaissance qu'elle a en prenant la distance par rapport à l'événement et aux personnages. Voyons bien l'insistance sur les différences. D'abord pour les dates : deux sont « été 1936 », date du drame et de sa narration, l'une « automne 1982 », donc quarante-six ans plus tard, pour ce qui est du récit concernant les personnages, l'autre un hors du temps, notifié « sans date », comme pour le plonger dans un monde hors de l'action et du temps, presque irréel, correspondant au beau personnage d'Olivia et de son lien particulier avec une mer et un peuple d'un lieu décalé, d'un ailleurs soumis à un ordre religieux hérité et pesant. Remarquons ensuite que ces divers regards ne sont pas du même style : il s'agit de livres et de lettres, l'imprécision restant pour le texte d'Olivia, journal intime, carnet, note presque d'outre-tombe :

Ah ça ! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure, je ne suis plus au monde. Il est arrivé quelque chose à Griffin Creek. Le temps s'est définitivement arrêté le soir du 31 août 1936.¹³

Voilà qui veut bien dire l'importance de tous ces regards, différents, et pourtant rapporteurs d'un même drame, les uns plus près historiquement, les autres plus distanciés et, on le découvre, liés à deux personnages coupables... Le procédé qu'emploie Anne Hébert est connu, étudié par Mikhaïl Bakhtine¹⁴. Il s'agit de ce qu'on appelle une polyphonie énonciative, c'est-à-dire d'un récit à plusieurs voix, nécessaire pour décentrer un regard qui serait subjectif et partiel, restrictif donc. On parle aussi de dialogisme, terme qui renvoie d'abord à un dédoublement, voire plus, du moi, avec donc deux ou plus voix différentes. C'est dire que le regard d'un personnage, d'un narrateur n'est pas uniforme, tenant compte des variations psychologiques, émotionnelles, sociales du locuteur.

Un autre roman d'Anne Hébert, *Kamouraska*, en offre une belle représentation avec le personnage d'Elisabeth d'Aulnières, d'abord Elisabeth, devenant épouse Tassy puis Madame Rolland, trois personnalités pour lesquelles le « je » se perd dans les méandres de sa conscience, révélant les facettes multiples de son être soumis à la passion et à quelque folie meurtrière. Pour *Les Fous de Bassan*, ce sont les personnages qui se racontent en fonction des moments et des passions qui les

12. HÉBERT Anne, *Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, 1982, p. 251.

13. *Ibid.*, p. 200.

14. BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970 (1^{re} édition 1929).



traversent. Leurs regards changeants sont traduits dans un style varié, et donc la polyphonie énonciative, qui évoque tour à tour leurs désirs intérieurs et leurs pulsions, joue beaucoup pour le lecteur, dont le jugement reste aux aguets d'une sensibilité exacerbée expliquant la démesure à venir. L'ambiguïté des êtres est ainsi merveilleusement traduite. À noter qu'en plus les narrateurs portent un regard constant sur le déchaînement de la mer, comme si tout en venait et y retournait. Face à un anéantissement des personnages et l'engloutissement de la mer, resteront leurs récits, seules marques de l'énigme des disparitions inévitables.

C'est alors que le titre prend sens : les fous de Bassan sont des oiseaux qui ont un plongeon extraordinaire dans la mer. Mais surtout qui a contemplé leur œil et leur regard comprend qu'il puisse représenter les multiples contorsions de la conscience des personnages. Tel est bien la prouesse d'Anne Hébert dans son roman.

Au terme de ce rapide parcours, nous avons été sensibles à ces regards ocellés, riches et fragiles dans leur complexité et leur multiplicité. Et on serait tenté ici de rappeler ce que dit Henri Michaux des regards d'enfants, « grands de nescience »¹⁵, et donc d'appétit de découvrir. Et, face au risque de néant, c'est dire l'importance de traduire ce que le regard perçoit, décompose et recompose. De quelques marques posées par le regard, l'écrivain espère et entend parvenir à des re-maquages, il veut transférer une sensation, une impression, en un texte qui y soit fidèle. Décentrement ? Oui, et la tâche est rude, avec, comme un savant et écrivain célèbre l'a dit, « une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part », tout en rajoutant qu'il y a le pouvoir du créateur, « la toute-puissance de Dieu »¹⁶... ○

15. « Regards de l'enfance, si particuliers, riches de ne pas encore savoir, riches d'étendue, de désert, grands de nescience ». MICHAUX Henri, *Passages*, Paris, Gallimard, 1963, p. 51.

16. PASCAL Blaise, *Pensées*, 1670.