

Regards, voyeurisme: Le Petit Saint de Georges Simenon,  
Le Petit Voyeur de Sonallah Ibrahim

نظرات وتلصص في القديس الصغير لجورج سيمينون  
والتلصص لصنع الله ابراهيم

Dr. Dina Ahmed Mohamed Zaater  
Associate Professor, Department of French Language  
Faculty of Education, University of Ain Shams

د. دينا أحمد محمد زعتر  
أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية  
كلية التربية، جامعة عين شمس



**Views, Voyeurism: *Le Petit Saint* by Georges Simenon, *Le Petit Voyeur* by Sonallah Ibrahim**

**Abstract:**

The child opens up to the world thanks to the cognitive organ that is the eye. He tries to decipher those who surround him through a look that becomes perverse and flips into a voyeurism process. The eye watches and tells and the look keeps on talking and listening. This study is focused on a stylistic analysis of the looks and voyeurism of *Le Petit Saint* by Georges Simenon (1903- 1989) and *Le Petit Voyeur* of Sonallah Ibrahim (1937- ). Although the languages of the two literary works vary, the pictorial universe of both writers was created to absorb the eye of the spectator. The invisible and visible of it is somewhat balanced, raising the reader's eye by becoming voyeuristic in turn. These are looks that leave traces that we will follow and try to read and transcribe the emotional meaning to determine a readable scope for their messages.

**Keywords:** Rhetorical views, voyeurism, Georges Simenon, Sonallah Ibrahim, stylistics.

**نظرات وتلصص في القديس الصغير لجورج سيمنون والتلصص لصنع الله إبراهيم**

**ملخص:**

يبصر الطفل العالم ويتفاعل معه لأول مرة بفضل عينيه، وسيلته الأولى لاكتشاف الحياة من حوله، ويحاول فك رموز من يحيطون به من خلال النظر الذي يصبح منحرفاً فينقلب إلى عملية تلصص، فالعين تراقب وتحكي والنظرة تستمر في الحديث والاستماع؛ لذا ينصب البحث على تحليل أسلوب للظرة والتلصص في القديس الصغير لجورج سيمنون والتلصص لصنع الله إبراهيم، وعلى الرغم من تباين لغات العملين الأدبيين، أنشئ الكون التصويري لكل من الكاتبين لامتصاص عين المتفرج، فالمتواري عن العين والظاهر منه في حالة توازن إلى حد كبير، مما يشكل دوائر متداخلة من التلصص، كأن المجتمع بأسره يمارسها في حياته اليومية، مما يثير نظرة القارئ الذي يصبح بدوره متلصصاً نهماً لا يرتوي حتى بعد الانتهاء من قراءة الروايتين، هذه هي النظرات التي تترك آثاراً سنتبعها ونحاول قراءة المعنى والحس العاطفي واستنباطهما؛ لتحديد نطاق مقروء لرسائلها، بدءاً من صورة الغلاف، مروراً برسم شخصها وبيئاتهم، وانتهاءً بلغتهم والأماكن التي يعيشون فيها.

**الكلمات المفتاحية:** نظرات بلاغية، التلصص، جورج سيمنون، صنع الله إبراهيم، علم الأساليب.

**Regards, voyeurisme: *Le Petit Saint* de Georges Simenon,  
*Le Petit Voyeur* de Sonallah Ibrahim**

**Introduction**

Nous pourrions considérer *Le Petit Saint* et *Le Petit Voyeur* comme des textes voyeuristes-témoignages. L'œil devient un organe de délectation. Les regards prennent la forme de voyeurisme chez l'enfant de S. Ibrahim, ce qui explique le titre du texte, et celle de semi-voyeurisme chez le protagoniste de G. Simenon. Bien que le titre reste concentré sur l'enfant, *Le Petit Saint*, le récit le représente jusqu'à un âge avancé (70 ans). Or, c'est l'image de lui-même, « *celle d'un petit garçon* » (Simenon, 2005, p. 219). Sur la page de couverture des deux œuvres, nous trouvons un gamin. Dans *Le Petit Saint*, il met ses mains dans ses poches, mais il n'a pas les yeux dans sa poche. Sur celle de l'œuvre originale en arabe de S. Ibrahim, figure un petit gars qui nous regarde tout droit, tandis que dans le texte traduit, il y a un enfant assis de côté, les yeux bandés. Pour la couleur du fond, c'est le noir dans les deux œuvres en question. Alors que dans l'œuvre intégrale en arabe de Sonallah Ibrahim, la couleur blanche domine avec un titre écrit avec de très grandes lettres en rouge. En fait, le choix de la teinte blanche aussi bien que de sa contre-couleur noire est très expressif puisqu'elles ont toutes les deux une valeur symbolique égale et absolue. Comme elles peuvent être placées « *aux deux extrémités de la gamme chromatique* » (Chevalier & Gheerbrant, 1989, pp. 125 et 671), elles englobent toutes les interprétations contrastées des tons chauds et froids, leur absence ou leur somme, « *leur négation ou leur synthèse* » (*Ibid.*, p. 671). Au milieu de ce vide rendu par le blanc et le noir, le lecteur est attiré par les lettres rouges qui l'incitent à agir (*Ibid.*, p. 831) et à partager la peine de celui qui figure dans le titre *Le Petit Saint* ou *Le Petit Voyeur*. Le titre en arabe « *التلصص* » veut dire « *Le voyeurisme* », mais le traducteur a choisi de ne pas traduire l'acte lui-même, mais celui qui le fait.

Les deux œuvres choisies sont particulières à leurs auteurs : l'écrivain égyptien S. Ibrahim assure que son livre a « *20 % de fiction* » (Solé, 2008), ce qui signifie qu'il comporte beaucoup d'éléments autobiographiques, quant à G. Simenon, son roman est un de ses préférés. Il est à mentionner que l'écrivain égyptien a déclaré, dans un entretien,

son adoration des écrits de Simenon qui s'intéresse aux petits détails donnant une profondeur formidable à ses personnages (Puchot, 2008).

L'intrigue de ces deux romans est également la peinture de l'univers où ont évolué les regardeurs-voyeurs: le quartier de la rue Mouffetard et de l'Abbé-De-L'épée à Paris et les quartiers populaires du Caire sont vus par les petits garçons qui nous font voyager dans leur univers scopique. La thématique du regard a donc une place prépondérante chez les deux écrivains. G. Simenon (1993, p. 520) avoue, dans ses «*Dictées*» autobiographiques, qu'il était fasciné dès son enfance par les yeux des hommes et des animaux. Quant à S. Ibrahim, il dresse, dans son œuvre, le portrait de la société égyptienne examinée à travers les yeux de ses personnages. Et dans *Le Petit Voyeur*, il dépeint l'Égypte des années 40 «*regardée en douce*» (Gonzalez-Quijano, 2007) par les yeux d'un enfant. Voilà pourquoi «regarder», une vision orientée, est un verbe volitif que nous allons analyser pour révéler une véritable rhétorique du regard.

### **Le regard rhétorique: art et regard**

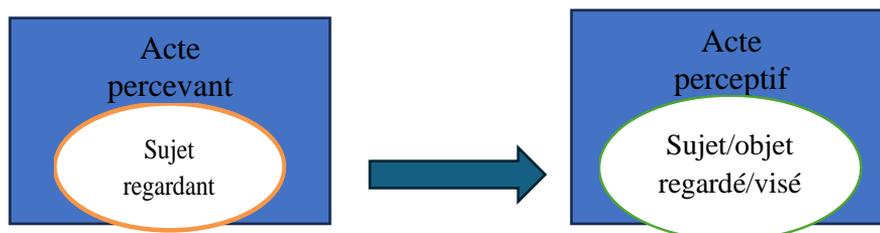
Le marchand de tableaux demande à Louis comment il imaginait ses toiles, il lui répond en trois courts verbes: «*Je marche. Je m'assieds sur un banc. Je regarde.*» (Simenon, 2005, p. 194)

Regard et peinture vont de pair, et leur relation alimente la contemplation nécessaire pour les champs de création des deux protagonistes. Le regard simple ou dévié des protagonistes principaux devient le regard critique qui ne peut s'empêcher d'éprouver une fascination profonde face aux multiples pistes qui lui sont proposées. Nous allons alors analyser, dans le tableau suivant, des tableaux brossés sertis de mille détails accentués par des procédés du regard où les figures du descriptif et du narratif se mélangent, engendrant la description narrativisée menant à une peinture passionnée de couleurs.

Objet regardé	Les procédés du regard	
	Le Petit Saint	Le Petit Voyeur
Les trams et leurs étincelles bleues	(v. voir), p. 110	(les lunettes), p.7
Les cartes géographiques de	(v. contempler),	

couleurs différentes qui garnissaient les murs de l'école	p. 48	
Une mouche / un cafard	(v. contempler), p. 23	(les yeux), p. 13 – (le regard), p. 183
Les arbres	(regarder de plus près), p. 51	(description), p.20
Des billes (jaune, bleu...), des cailloux colorés	(les faire briller au soleil), p. 56	(v. marcher sur), pp. 65, 204
Les toiles / les tableaux/ atelier de sculpture	(v. regarder), p. 158 (regarder de tous ses yeux), p. 171	(regarder longuement), p. 148
les boîtes de conserve / les bouteilles de toutes les couleurs	(description), p.50	(v. regarder), p. 125
Un gros bol dont la couleur est rouge vif et métallique	(accrocher le regard de Louis), p. 208-209	
Les lampions de Ramadan, chacune de couleur différente/ Les cerfs-volants de toutes sortes de couleurs		(description), p. 134 / (la vue), p. 206
Le grand mouchoir de couleur à la pochette du professeur de musique/ une chaîne de mouchoirs de couleur de la poche du magicien		(description), p. 18, 114
Le Petit Parisien illustré / un magazine illustré	(description), p.108	(v. apercevoir), p.103
- La revue où il y a la photo de Sadate - Une page de publicité dans un magazine - Le magazine où il y a la photo du roi Farouk en uniforme militaire.		- (v. contempler), p.138 - (v. apercevoir), p. 159 - (v. feuilleter, tomber sur une photo), p. 190

Nous déduisons que nous suivons les mouvements d'un regard qui enregistre ces tableaux à travers des indices textuels, à savoir, **le verbe « regarder »** qui est le pôle principal, accompagné des adverbes de manière (de près, longuement), ou bien d'un complément de nom (de tous ses yeux) constituant un pléonasme, **les verbes relatifs à la perception visuelle** (voir, contempler, apercevoir, feuilleter et tomber sur une photo...), **les noms évocateurs du regard** (les lunettes, les yeux, la vue). Ces termes lexicaux sont basés, en premier lieu, sur l'acte perceptuel reposant sur:



Ce genre de regard se fait alors à deux degrés : l'être regardant (épieur caché, contemplateur non-caché) et l'être regardé ou bien l'objet ciblé. Quant au niveau du narrateur, il a un regard focalisateur sur le personnage en tant que sujet énonciateur afin que celui-ci soit au centre de l'optique diégétique et au sein aussi du discours direct. L'enfant-protagoniste est à la fois observateur et observé. Il absorbe totalement ce qu'il regarde, tandis que le regard du narrateur est fixé sur le regardant et le regardé. Ces derniers ne cherchent pas à se dérober à notre regard en tant que lecteur. Ils ne prennent pas conscience de leur statut de proie visuelle, car le narrateur sait tout et voit tout, et incognito, il est omniscient et omnivoyeur.

Il y a aussi le «*regard métonymique*» (Carani, 1992, p. 220) qui vise à remplacer ou à substituer le verbe «regarder» par un autre qui lui est associé. Deux exemples à citer ; le verbe «faire briller», ce terme figuré, donne plus de force et d'effet plus particulier que le terme propre «regarder». Il donne plus de beauté et de clarté à l'objet désigné. Aussi le verbe «marcher» est-il utilisé au lieu de «regarder», qui crée entre eux, en fait, une relation de cause à effet; cela veut dire que le verbe «marcher» a une relation de contiguïté et de nécessité avec le verbe «regarder» afin d'explorer le monde extérieur. Par conséquent, les deux éléments

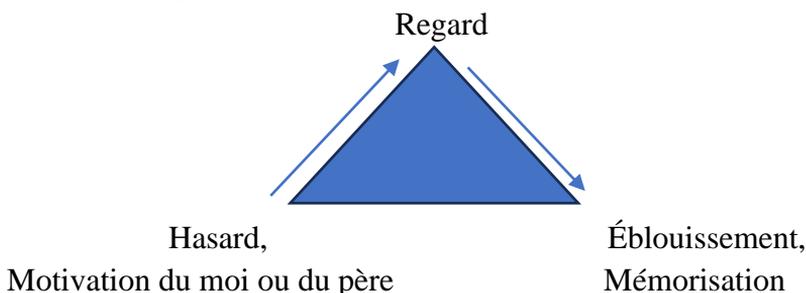
«marcher» et «regarder» ne sont pas indépendants, l'un repose sur un glissement de sens logique de l'autre.

Ajoutons le «*regard descripteur*» (Bertrand, 1986, p. 76) qui capture les yeux se laissant prendre par telle ou telle partie du tableau. N'est-ce pas que le principe fondamental de la peinture est d'être faite pour être regardée? Comme réponse à notre interrogation, Michel Foucault (2001, p. 706) confirme que nous sommes obligés de regarder quand il s'agit de la peinture. Lacan (1973, p. 93) assure également qu'il existe sans aucun doute dans le tableau quelque chose qui captive le regard. En d'autres mots, l'univers décrit de Simenon et d'Ibrahim imprègne notre regard, nous offre un espace où nous nous promenons au point que nous pourrions en faire un dessin mental grâce aux images imprimées dans notre esprit.

Tous ces regards deviennent des voix tissant des relations opérées de chaque recoin de ces objets regardés desquels découlent des discours imagés. La fiction devient vérité, image et son. Nous parlons donc du plaisir de regarder, de la jouissance oculaire, sensorielle et textuelle.

### **Regard sur les deux œuvres: cohérence et dynamique interne**

Nous regardons des tableaux dans le grand tableau : cette mise en abyme est bien significative. Nous voyons à travers les yeux ou l'œil des deux protagonistes de sorte qu'ils deviennent des êtres regardés. Et ces derniers sont en même temps des êtres regardant, soit qui regardent à travers un cadre spatial mi-clos, soit qui observent la société en pleine transformation. (Rachid, 2014, p. 60). Ils regardent pour découvrir le monde, puis s'en éblouir afin qu'ils puissent s'y joindre. Quant au voyeurisme, il leur permet de regarder ce qu'ils ne peuvent ni toucher ni posséder. En effet, la notion du regard passe par trois étapes dans une relation triangulaire:



Il y a aussi une structure détournée du regard mis en scène, qui se voit au niveau des yeux des protagonistes. À titre d'exemple, le petit voyeur colle un œil au trou de la serrure à travers lequel il a regardé l'œil abîmé de la vieille femme qui, agenouillée, écoutait derrière la porte la conversation déroulée entre son père et son vieux mari. (Ibrahim, 2008, p. 33)

Une autre structure à mentionner que nous pourrions appeler le regard en abyme consiste en une scène où l'enfant observe un personnage qui à son tour épie un autre. Le petit saint, par exemple, regarde son frère et sa sœur regardant, à leur tour à travers un trou dans le drap de lit qui sépare leur chambre de celle de leur mère, une scène érotique entre cette dernière et son amant. (Simenon, 2005, pp. 8-9)

Ce regard est, en conséquence, doublé d'un autre regard, ce qui produit une circulation des regards scrutateurs. Cette façon d'agir incarnerait le psychisme du voyeur qui redoute le face à face : les regards manifestent une attraction mutuelle, mais simultanément une répulsion l'un envers l'autre. Il existe une tendance perpétuelle à regarder dans les yeux d'une autre personne, mais les interactions visuelles directes constituent une épreuve et s'avèrent parfois insupportables. (Kelen, 2000, p. 65). Notons, à ce propos, que le petit voyeur, tout au long du roman, était prudent de ne pas être vu ou découvert, il a essayé de disparaître rapidement dès qu'il écoutait du mouvement ou rapprochement de la part du sujet focalisé. Or, dans la dernière scène érotique entre son père et l'assistante de la maison, il confronte cet acte visuel en entrant brusquement dans la chambre et en les insultant, puis il fuit rapidement cette scène honteuse en courant. Il affronte tout délibérément les deux protagonistes, mais ne réussit pas à leur tenir tête. Nous pouvons constater qu'il s'agissait d'un regard jaloux, car il voulait posséder son père. Ce dernier est à lui seul et pas à autrui, surtout à aucune femme.

Passons maintenant aux lieux de passage, aux barrières entrouvertes, tout en braquant la lumière sur le contraste entre les deux termes: «passage» et «barrière»; expliquons-nous: les lieux de tension, de transgression comme **le trou** (du drap de lit ou de la serrure), **la fenêtre** considérée comme un œil géant ou une loupe, **la porte entrebâillée**, donnent aux personnages l'occasion d'entrer en contact avec un univers

différent des leurs. Ils forment un rapport de distance-proximité en reliant entre le dedans et le dehors, entre le Moi et autrui, entre espace physique et espace psychique.

D'autre part, soulignons que l'enfant n'est pas courbé pour regarder par le trou de la serrure qui se trouve au niveau de ses yeux, comme si l'acte de voyeurisme était facile et disponible à tout moment. Quant à Louis, il vivait des heures à la fenêtre, sans sentir de la monotonie ou de la fatigue, comme si le simple fait de regarder était une source de gaieté. À ce sujet, en étudiant les quatre chapitres du *Petit Voyeur* et les deux parties du *Petit Saint* se composant chacune de quatre chapitres, nous remarquons que le regard accompagné des verbes de mouvement tels que «marcher», «errer», «flâner», «avancer» est moins employé que celui associé aux verbes à connotation de stabilité comme «écouter», «entendre», «s'asseoir», «rester». Une telle classification verbale souligne que l'acte d'observer exige la tranquillité et l'immobilité si bien que l'impassibilité du corps et la fixité du regard rendent le processus similaire à celui de l'hypnose et du rêve.

En effet, ces orifices délimitent l'espace du visible, en offrant aux personnages la possibilité de se concentrer sur les détails nécessaires. Ceux-ci demeurent cachés en secret, à l'abri, alors que leurs regards s'enfuient. Ils se trouvent à deux endroits à la fois. Ce faisant, ils maintiennent une certaine distance ou un écart de protection. En même temps, cette pénétration oculaire «*signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre.* » (Blanchot, 1968, p. 25). Raisons pour lesquelles, il n'y a pas d'obstacles qui brouillent ou bloquent le regard des deux personnages, sauf les lunettes quand elles ne sont pas nettoyées, mais ni larmes ni autre voile ne peuvent arrêter leur regard perçant.

Or regarder l'extérieur n'est pas toujours une recreation de soi; parfois, c'est un acte qui cause un choc et une dépression; à voir le petit voyeur qui surveille la scène d'un harcèlement sexuel d'un homme à une femme assise dans le tramway (pp. 126-127) ainsi que la première expérience intime du petit saint avec une putain qui l'a rencontré dans la rue (pp. 136-139).

Pourtant, tous les personnages ne sont donc pas l'objet d'un même regard : certains sont soigneusement analysés. Observons de plus près les deux mères qui restent les deux beaux sujets à regarder. La mère du petit saint, Gabrielle, est marchande de légumes et de fruits dans la rue, et s'occupe seule de six enfants de pères différents. Le fils préféré, Louis, l'aidait, la suivait, et était émerveillé de ses capacités. Quant à la mère du petit voyeur, elle est absente. Elle n'apparaît dans le récit qu'à travers des passages en italique comme des flashbacks mettant la lumière sur sa vie antérieure avec le petit gamin. Son absence n'est dévoilée qu'à la fin du récit, quand il a rendu visite à sa mère enfermée dans un hôpital psychiatrique.

À cet égard, nous pouvons évoquer «*le proto-regard*» (Pilliot, 2005), ce premier regard, cet instant inaugural où se croisent pour la première fois le regard de la mère et de l'enfant juste né. C'est un regard-à-regard, un état de vision si singulier, car l'enfant naît dans l'œil et la psyché de la mère. Dans cette optique, poétiquement parlant, le langage bifide est né des «*yeux fertiles*» (Eluard, 1936) échangés avec le bébé.

Et pour inculquer l'image de la mère pour toujours dans la mémoire de nos deux héros, nous procédons à une interprétation morphologique des deux verbes de perception «regarder» et «voir». En découpant le verbe «regarder» en deux parties, nous trouvons que la première syllabe «re» peut s'en détacher pour former le verbe «garder». De même, en ajoutant au verbe «voir» le préfixe «sa», il devient «savoir», ou «a» pour «avoir». Ces liens morphologiques pourraient être schématisés de la sorte:

(re) **garder** + (sa)/(a) **voir** = concrétiser la mère et l'éterniser.

C'est un «*regard hors du temps*» (Bremondy, 1985, p. 51) qui relie le passé au présent. Il s'agit de ramener du passé «*l'acte présent de la mémoire*» (Duyckaerts, 1985, p. 122), c'est-à-dire de rapporter un événement antécédent observé au moment présent, ce qui permettrait des glissements temporels qui sont importants pour l'équilibre psychique de l'enfant. Donc, il s'agit d'un regard interrompu, d'une résurgence d'images mémorielles, par retours en arrière, ce qui nous paraît, dans l'ensemble, des fragments incohérents, mais, en vérité, ils sont

étroitement liés et deviennent une partie intégrante dans la veine narrative.

D'ailleurs, grâce à une écriture non linéaire, ce regard intermittent du souvenir maintient un équilibre entre le su et le non-su, car le regard et le non-regard deviennent la signification du savoir et du non-savoir. Et comme le va-et-vient de ce mouvement, le lien des héros avec leur mère est ainsi comparable à celui de la mer. Ils regardent leur mère/mer profondément et en sont carrément influencés. Nous pouvons dire que le «regard» et la «mer» sont réunis d'une certaine manière. Prenons un exemple dans la langue étrangère; en anglais, par un jeu de mots, l'homonymie entre « see » et « sea » marque une analogie particulière. En «regardant» la «mer » /mère, un lieu de passage s'ouvre entre un passé et un avenir permettant la liaison et la continuité. Dans ce sens, le regard se manifeste comme une pulsion irrépressible donnant naissance à un regard-rencontre assumant la fonction magique de guérison.

### **Le style perceptif**

La répétition du champ notionnel visuel dénote non seulement l'importance du regard, mais aussi, le fait qu'il s'agit d'un besoin primordial dans le texte simenonien et ibrahimien. La faiblesse du portrait physique des deux protagonistes rend l'expression des yeux une action compensatoire et une force motrice pour contacter autrui. Par conséquent, dans les romans étudiés, entre réalité et fiction, la progression du rôle du regard, est le véritable dialogue constituant un élément essentiel dans la personnalité et les comportements des deux enfants qui ne sont que le reflet des deux écrivains célèbres en question.

En outre, chez le sujet ibrahimien et simenonien, le regard est pourvu d'une autre fonction qui transcende la sensation de la vue. Il sert comme un récepteur d'autres modalités sensorielles: le regard-parler, le regard-sentir et le regard-toucher, que nous allons aborder successivement.

Les objets animés, inanimés font la communication en les regardant. Comme l'indique Barthes (1967, p. 441), la ville fait un discours avec les habitants qui y vivent, qui parcourent ses espaces et qui la regardent tout simplement. Signalons alors l'emploi métonymique

représenté dans l'exemple suivant: «*La ville ne parle que du divorce du roi Farouk et de la reine Farida*» (Ibrahim, 2008, p. 196). Le rapport «ville-habitants» est basé sur le **contact verbal-visuel** où le lieu s'interfère avec le regard pour former un discours oral et visuel.

Il y a aussi le rapport «square quasi vide - Louis» qui est fondé sur le **contact non verbal-visuel**, le héros peut s'y asseoir sur un banc sans se rendre compte de la fuite du temps. (Simenon, 2005, p. 211). Le lieu communique silencieusement avec Louis afin de lui permettre de contempler l'immensité de son âme et de lui révéler «*la cosmicité intime*» (Bachelard, 1986, p. 163).

Ces deux cas de contact rendent l'acte de regarder équivalent à «*l'acte de discours visuel*» (Lucas, 1996, p. 30) ou à celui d'écouter le «*discours de l'œil*»<sup>1</sup>. Nous sommes donc transportés du discours narratif au métadiscours où le regard se met à la place de la parole.

Puis vient ensuite le **regard-sentir** (odorat) où le mouvement du regard est volontaire pour flairer l'odeur parfumée émanant de la mère, soit Mama Taheya «*au parfum du savon Lux*» (Ibrahim, 2008, p. 83), soit la mère de Louis au «*parfum à base d'œillet*» (Simenon, 2005, p. 120). C'est un sentiment qui paraît momentané, mais qui se prolonge et devient permanent, incrusté dans le souvenir. Les deux garçons s'efforcent, à travers le regard, à revivre les moments qu'ils ont partagés avec elles. Le regard est si envahisseur, hypnotisant qu'il alimente un plaisir nostalgique enraciné dans le passé par les images vues et gardées dans la mémoire.

L'attachement de l'enfant au parfum de sa maman est si grand que ses yeux curieux guettent une apparition hâtive du sujet aimé. Pour cela, son regard reste insatiable par la soif de sentir. Comme eux, nous gardons les yeux grand-ouverts pour ressentir cette sensation forte exprimée avec densité par la synesthésie mêlant la vue et l'odorat.

Enfin, le **regard-toucher** qui est, selon Ouellet (2000, p. 117), le regard qui désire saisir, envelopper et emporter à la fois le corps observé ainsi que son âme. Le petit voyeur regarde sa voisine «Mama Taheya», ébahi par sa beauté. Leurs yeux se rencontrent dans le miroir et d'un coup, il s'élance vers elle en l'embrassant. Il s'agit d'un regard qui atteint l'apogée du toucher. Il reconnaît en «Mama Taheya» la mère qu'il a

perdue. De même, le petit saint, en devenant peintre, touche ses tableaux par le regard et les pinceaux. Regarder devient l'art de toucher, car regarder l'objet c'est s'y immerger (Merleau-Ponty, 1945, p. 96). Ils se caressent du regard. Ceci dit, les deux protagonistes se reconnaissent via autrui ou les œuvres d'art. Donc, se reconnaître s'apparente à une renaissance psychologique. Et sans ce regard, il en résulte un sentiment d'inutilité, de vide émotionnel, ce qui ne mènerait qu'à la folie, à la souffrance ou à la cécité intérieure, à l'aveuglement de l'esprit. C'est pourquoi, le désir de regarder s'amplifie.

En résumé, le champ scopique des deux protagonistes est l'assemblage de trois regards déclencheurs de fortes communications et provenant des correspondances des sens associés à la vue, principalement en réveillant chez eux des souvenirs visuels. Le regard est métamorphosé, au total, en expression vocale de tous les autres organes, engendrant une expérience visuelle marquant l'être profondément en lui attribuant tantôt un sentiment de contraction tantôt de cohésion.

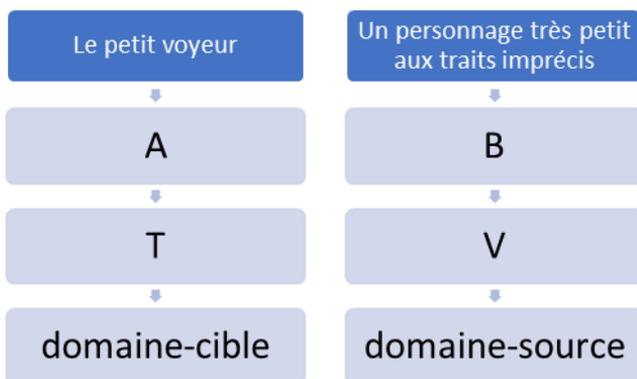
### **La représentation visuelle/picturale de la métaphore**

La métaphore est exprimée dans les textes étudiés d'une manière non verbale dans un cadre pictural (Forceville, 2009). En évoquant deux exemples différents, nous cherchons comment les métaphores sont représentées visuellement. En d'autres termes, nous focalisons l'intérêt sur les mécanismes employés pour développer des métaphores visuelles/picturales au sein du texte langagier/verbal.

Regardons le premier exemple et déchiffrons-en la métaphore picturale (MP). Dans l'appartement de sa sœur, le petit voyeur regarde un grand tableau dans lequel il se trouve, dans un coin, un personnage minuscule, aux traits flous qui semble regarder quelque chose de non identifié. «*Peut-être un bateau renversé*» (Ibrahim, 2008, p. 148).

Par un schéma illustratif, nous montrons l'interaction entre les termes de la sorte: A est B (les deux termes de la métaphore), dont A est appelé le domaine-cible et B, le domaine-source. (Lakoff et Johnson, 1980). Autrement dit, A est la topique (T), et B, le véhicule (V), selon Forceville (1995). Alors, le sujet métaphorique qui est le petit voyeur (A), le

domaine-cible, le (T), est comparé, dans le contexte pictural, à un personnage très petit aux traits imprécis (B), le domaine-source, le (V):



Ajoutons qu'il y a une relation picturale et sémantique entre le bateau renversé et la vie bouleversée du héros, dans laquelle il ne peut avancer ou voguer que dans la sphère du regard et du voyeurisme. Poursuivons le même cours d'idées en citant qu'il y a une métaphore picturale (MP1), où seule la source est présente (Forceville, 1996). Le bateau renversé (B) qui est le terme métaphorisant concret remplace la vie troublée du petit enfant (A) qui est le terme métaphorisé abstrait qui n'est pas intégré dans l'exemple mentionné.

Un autre exemple à citer est tiré du *Petit Saint*. Louis avait une perspective imaginée d'une toile à laquelle il donnerait comme titre « Le Défilé ou La Guerre ». Rappelons que la métaphore visuelle est une représentation mentale avant d'être figurée au pictural. Continuons l'image mentale qui aurait pu être présentée comme suit : devant les Champs-Élysées, il y aurait une foule qui serait représentée par des points noirs piquetés de bleu, de blanc et de rouge. Donc, la foule est comparée à un défilé qui porte les couleurs du drapeau tricolore de la France. Il y aurait aussi dans la même toile, qui était difficile à réaliser, des rangs de soldats nus devancés par un officier nu se dirigeant tous vers l'Arc de Triomphe qui serait remplacé par l'organe génital d'une femme aux jambes écartées (Simenon, 2005, pp. 179, 180).

Nous regardons créer des champs métaphoriques considérables, comme si le tableau imaginé palpait de métaphores vives. Appliquons alors l'équation de « A est B » :

A : L'Arc de Triomphe (le domaine-cible)

B : Une femme (le domaine-source) que l'officier nu va féconder et qui se prépare à accueillir des fœtus (des soldats nus) dans son utérus pour leur permettre de s'y développer afin qu'ils soient fort complets.

Nous déduisons une métaphore picturale (MP2) dont la cible et la source sont présentes et intégrées (Forceville, 1996).

Pour terminer, regarder, c'est accepter la puissance évocatrice des images et admettre, pour un instant, de se laisser prendre au piège. Les héros de nos deux œuvres croient observer les toiles et les tableaux, et immédiatement, ce sont eux qui les observent discrètement... Métaphore et peinture sont indissociables et leur relation mutuelle nourrit le champ poétique du regard dans la dialectique du cacher/montrer, d'un voilement/dé-voilement.

### **Conclusion**

Dans les deux romans étudiés, toute l'histoire est cristallisée par le regard qui sert de caméra corporelle. Cet enregistrement visuel transfère sans filtre ce qui est de nature publique ou privée qui ne peuvent être divulgués.

Les écrits de G. Simenon et S. Ibrahim sont parsemés de regards, de voyeurisme qui ont formé l'identité des héros avec leurs désirs, interrogations, méditations, états psychiques momentanés et profonds.

En conférant à leurs récits une intensité émotionnelle remarquable et des métaphores « optiques », le regard est l'horizon où s'affrontent leurs sentiments, en pénétrant presque le perceptible (Ouellet, 2000, p. 290). Il représente, chez eux, le franchissement de toutes les interdictions. Tout se dit par le regard quand ils sont inaptes de verbaliser leur for intérieur. Sur ce, une allégorie de la vue est mise en valeur par un champ lexical visuel riche, car l'absence de regard signifie une disparition, un déclin virtuel. Le regard, en tant que composant essentiel du texte, a pour effet de légaliser la présence des personnages et des objets désirés. Ces derniers, ayant le pouvoir hypnotique, séduisent le regard et l'encerclent dans les rets de la fascination et du charme qui s'y attachent. Essentiellement, c'est un regard persistant qui établit les liens entre tous les événements.

Les images poétiques incarnées dans les métaphores visuelles/picturales nous invitent à plusieurs interprétations et ce en réfléchissant sur leur signification. Elles nous guident à nous poser deux questions essentielles : « À quoi pensez-vous en regardant ces tableaux ? », « Quel message l'écrivain voulait-il nous communiquer avec l'emploi métaphorique émanant de ces toiles ? »

L'écrit est, à un grand degré, un regard à part entier parce qu'il reflète quasiment les yeux parlant de l'auteur, témoin oculaire, sur le monde environnant, et le texte s'en fait la représentation. L'intersection de l'optique et de la poétique, du regard littéraire et esthétique est le catalyseur de la démarche d'écriture dans l'univers romanesque de G. Simenon et S. Ibrahim.

Finalement, écrire ce regard montre que l'écriture et le regard sont interreliés. D(écrire) et Re(garder) semblent être deux procédures suivies par nos écrivains pour mettre le contexte visuel en exergue, et il nous incombe d'analyser ce que ce regard a documenté.

### Références bibliographiques

#### Corpus

Ibrahim, S. (2008). *Le Petit Voyeur* (Richard Jacquemond, Trad.). Paris : Actes Sud. (Œuvre originale publiée en 2007 sous le titre *Al-Talassus*. Le Caire : Dar Al-Mustaqbal Al-Arabi).

Simenon, G. (2005). *Le Petit Saint*. Paris : Librairie Générale Française. (Œuvre originale publiée en 1965).

#### Ouvrages et Articles

Bachelard, G. (1986). *La poétique de la rêverie*. Paris : PUF.

Barthes, R. (1967). Sémiologie et urbanisme. Dans *Roland Barthes, Œuvres complètes*, t. II (1966-1973). Paris : Seuil.

Bertrand, D. (1986). *L'Espace et le Sens*. Germinal d'Émile Zola. Paris-Amsterdam : Hadès-Benjamins.

Blanchot, M. (1968). *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard.

Bremonty, G. (1985). La destruction de la réalité. *L'Arc*, 98, 51-55.

Carani, M. (1992). *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*. Québec : Du Septentrion.

Duyckaerts, F. (1985). De la mise scène du regard. *Écrire dit-elle*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 111-124.

Éluard, P. (1936). *Les yeux fertiles*. Paris : Guy Lévis-Mano.

Forceville, C. (2009). Non-Verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework: Agendas for Research. Dans C. Forceville & E. Urios-Aparisi (Eds.), *Multimodal metaphor* (pp. 19-42). Berlin : Mouton de Gruyter.

Forceville, C. (1996). *Pictorial Metaphor in Advertising*. Londres : Routledge.

Forceville, C. (1995). IBM is a tuning fork: Degrees of freedom in the interpretation of pictorial metaphors. *Poetics*, 23, 189–218.

Foucault, M. (2001). *Dits et Ecrits, tome II*. Paris : Gallimard.

Gonzalez-Quijano, Y. (2007, 21 mai). *Sonallah Ibrahim : l'homme qui regarde l'Égypte en douce.... Culture et politique arabes*. Consulté le 16 juin 2024, à l'adresse <https://doi.org/10.58079/n8km>

Kelen, J. (2000). *La déesse nue*. Paris : Seuil.

Lacan, J. (1973). *Le séminaire, XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil.

Lakoff, G et Johnson, M. (1985). *Les métaphores dans la vie quotidienne*. (M. de Fornel et J.-J. Lecercle, trad.). Paris : Ed. de minuit. (Ouvrage original publié en 1980 sous le titre *Metaphors we live by*. Chicago : The University of Chicago Press.)

Lucas, F. (1996). Quand voir c'est faire : l'énonciation performative et le trou de la serrure. *Études Littéraires*, 28 (3), 29-42.

Merleau Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

Ouellet, P. (2000). *Poétique du regard*. Limoges : PULIM.

Pilliot, M. (2005). Le regard du naissant, introduction au proto-regard, *Cahiers de maternologie*, (23-24), 65-80.

Puchot, P. (2008). *Sonallah Ibrahim : "L'Égypte vit une crise profonde, comme au tout début des années 1950"*. Repéré à [Sonallah Ibrahim : «L'Égypte vit une crise profonde, comme au tout début des années 1950» | Mediapart](#)

Rachid, A. (2014). L'autobiographe témoin de son temps. *Poétologie du témoignage : Un dialogue de recherche égypto-français* (pp.59-70). Paris : Editions Publisud.

Simenon, G. (1993). *Œuvre romanesque : Mémoires 1 : « Mes Dictées »*. UVA : Libre expression.

Solé, R. (2008). *"Le Petit Voyeur", de Sonallah Ibrahim : "Je hais le lyrisme. Le roman, c'est l'art du détail"*. Repéré à ["Le Petit Voyeur", de Sonallah Ibrahim : "Je hais le lyrisme. Le roman, c'est l'art du détail" \(lemonde.fr\)](#)

### **Dictionnaires**

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1989). *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Robert Laffont.

---

<sup>1</sup> C'est le nom de l'ouvrage intitulé « *L'Échappée des discours de l'œil* » de Madeleine Ouellette-Michalska.