

Au-delà des frontières du visible et du lisible : pratique de la transgression dans The Blindfold de Siri Hustvedt

Joey Massey

▶ **To cite this version:**

Joey Massey. Au-delà des frontières du visible et du lisible : pratique de la transgression dans The Blindfold de Siri Hustvedt. Travaux & documents, 2012, C'est l'exception qui confirme la règle ?, 41, pp.195-203. hal-02047505

HAL Id: hal-02047505
https://hal.univ-reunion.fr/hal-02047505

Submitted on 25 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Au-delà des frontières du visible et du lisible : pratique de la transgression dans *The Blindfold* de Siri Hustvedt

Joey MASSÉ, DOCTORANTE
CRLHOI, UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

La transgression en tant que dépassement d'une limite et subversion d'une norme est au cœur de la première œuvre de fiction de Siri Hustvedt intitulée *The Blindfold*[1]. L'introduction du pictural au sein du texte par l'auteur, avec des descriptions de peinture et de photographie sera considérée comme un acte transgressif, car permettant de dépasser les rapports longtemps conçus comme conflictuels du texte et de l'image. La possibilité d'un passage entre les deux médiums, du texte à l'image, et de l'image au texte, appelé « transposition intermédiale »[2] par Liliane Louvel est à l'œuvre dans *The Blindfold*, et nous en étudierons donc les effets sur le texte. Par ailleurs, Iris, le protagoniste féminin, expérimente tout au long du roman plusieurs transgressions. Au contact des arts, plus précisément au contact d'une œuvre picturale et d'une œuvre de fiction, Iris dépasse la limite séparant le réel de l'imaginaire. De même, la frontière entre les genres, féminin/masculin, est elle aussi aisément enfreinte. Il s'agira ici de se questionner sur les raisons et les fonctions de ces transgressions : qu'apportent-elles au texte et à la narration ? Que révèlent-elles du personnage ?

DÉPASSEMENT DES LIMITES TEXTE ET IMAGE

Le texte et l'image, selon les théories et discours sur l'art, eurent un destin lié à travers la poésie et la peinture, et ce dès l'antiquité. Les deux arts furent cependant souvent comparés et hiérarchisés. Une des premières comparaisons célèbres remonte au VI^e^ siècle avant Jésus-Christ avec l'aphorisme de Simonide de Ceos : *pictura loquens, poesis tacens*, c'est-à-dire « la peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante ». Bien que rapprochées, la poésie ressortait triomphante de sa comparaison avec la peinture, le textuel gagnant en vivacité grâce à l'introduction du visuel. L'*ekphrasis*, qui consistait en une description d'œuvre d'art, réelle ou fictive, fut un défi rhétorique très prisé par les poètes dans l'Antiquité. Cette technique apportait une réponse à la comparaison de Simonide de Ceos. En effet, contrairement à ce que pensait le poète grec, la peinture pouvait elle aussi s'animer à travers le langage : « La peinture muette

1 Siri Hustvedt, *The Blindfold*, London: Sceptre paperback, 1994.
2 Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiale,* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010. Nous définirons le terme dans la partie suivante.

devenait parlante »[1]. Un des exemples les plus célèbres d'*ekphrasis* antique est la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* d'Homère[2]. Le parallélisme entre poésie et peinture sera repris par Horace dans l'*Art poétique* dans lequel figure la formule *ut pictura poesis*, « la poésie comme la peinture ».

Dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, on assistera à une réfutation de cette doctrine par Lessing dans *Laocoon*[3] publié en 1776. Pour Lessing, une comparaison entre la poésie et la peinture n'était pas possible au vu des différences et spécificités qui les séparaient :

> […] le langage étant successif, les actions sont l'objet propre de la poésie, alors que la peinture est vouée à la représentation du corps dans l'espace et de scènes statiques : sa fin est de représenter la beauté physique[4].

Ainsi, le texte et l'image ont souvent été perçus en termes antagonistes. De plus, une certaine hiérarchie s'imposait implicitement, le lisible dominant sur le visible. Pourtant, nous verrons qu'un autre rapport peut être envisagé, dans une dynamique d'échanges, où le texte et l'image deviennent complémentaires, voire « interdépendants »[5]. Renversant la formule d'Horace, Liliane Louvel propose d'utiliser la peinture afin de « lire » la poésie[6] dépassant les oppositions et les limites assignées : « J'envisagerais plutôt la relation texte/image comme une forme de résistance transgressive »[7] [notre traduction]. Dans le but de comprendre l'intérêt de cette transgression qui s'opère à l'aide d'une transposition dite « intermédiale » nous nous intéresserons aux fonctions pragmatiques de l'image dans le récit en prenant comme exemple *The Blindfold* de Siri Hustvedt.

Le dialogue entre le texte et l'image fait appel à deux systèmes sémiologiques fondamentalement distincts. Comme le rappelle Liliane Louvel, il n'y aura jamais une « fusion totale »[8] entre les deux systèmes mais plutôt une transposition : « La trans-position implique un mouvement d'aller-retour, du texte à l'image et de l'image au texte. Une oscillation fructueuse »[9]. Liliane Louvel préférera l'utilisation du terme « transposition intermédiale » plutôt que celui de

---

1 Liliane Louvel, *L'œil du texte,* Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 72.

2 Chant 18 (v. 478-617).

3 Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, Paris : Hermann, 1990.

4 Dora Schneller, « Écrire la peinture : la doctrine de l'*ut pictura poesis* dans la littérature française de la première moitié du vingtième siècle », *Revue d'études françaises* n°12, 2007, p. 135.

5 Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiale*, *op. cit*., p. 33.

6 « Je propose de renverser la formule et d'appliquer la théorie picturale à la poésie afin de rendre compte d'un texte littéraire à la lumière du pictural » (Liliane Louvel, « Le tiers pictural : l'événement entre-deux », in *À l'œil, des interférences textes/images en littérature*, Jean-Pierre Montier (dir.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 224).

7 « *I rather like to envisage the word-image relationship as a transgressive form of resistance* » (Liliane Louvel, « Taking Risks: Transgression and Intermedial Criticism », in *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels*, Hélène Ventura et Philippe Mottet (dir.), Québec : L'instant même, 2003, p. 25).

8 Liliane Louvel, *L'œil du texte, op. cit.,* p. 87.

9 Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, *op. cit.,* p. 28.

« transposition intersémiotique » car le premier souligne l'hétérogénéité des deux formes artistiques et s'éloigne de « toute volonté d'assujettissement de l'un[e] par l'autre »[1].

Dans *The Blindfold*, l'image est introduite dans le texte par le biais d'une *ekphrasis* définie en tant que « description riche et détaillée d'un objet d'art […] semblant […] lui donner vie »[2]. Nous nous focaliserons principalement sur *La Tempête* de Giorgione. La description du tableau dans le roman possède plusieurs fonctions que je résumerai ici très brièvement. Tout d'abord, le choix de l'auteur d'introduire un tableau existant dans le roman provoque une illusion référentielle, ancrant le roman dans la réalité[3]. De plus, il permet de situer socialement et culturellement le personnage, et ainsi contribue à sa caractérisation. La description de *La Tempête* par Iris, nous le verrons un peu plus loin, permettra de révéler certains aspects de sa personnalité. De plus, le tableau et la façon dont celui-ci est décrit par Iris viendra faire écho et renforcer certains thèmes du roman. L'introduction de la peinture dans le texte agit comme une « mise-en-abyme », définie par Lucien Dällenbach comme « tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit »[4].

Par ailleurs, la description du tableau permet de développer une certaine connivence avec le lecteur, qui devient actif dans cet « événement de lecture » participant à la construction de l'image. C'est cette expérience que Liliane Louvel nomme le tiers pictural : « C'est une dynamique, celle d'une lecture imageante, d'une image lue […] ce qui se joue entre-deux, ce qui s'actualise sur l'écran de l'œil intérieur du lecteur-spectateur »[5]. L'introduction du pictural dans la narration viendrait « donner du sens » au texte[6] mais aussi jouerait avec les limites et ferait ainsi prendre un risque :

> Faire du tiers pictural un révélateur c'est voir ce qui, de l'extérieur du texte, de par son hétérogénéité, vient, soit le perturber et le tirer vers le pictural en montrant ce qui lui manque, soit le renforcer (un bon texte s'en tirera) et, bien intégré, en faire un texte/image réussi qui n'y perd pas au change. […] Le pictural est un risque pour le texte[7].

Le texte et l'image peuvent donc dépasser les conflits les opposant, et transgresser les normes grâce à l'intermédialité. Bousculant le texte, l'image participe à l'élaboration d'une écriture féconde. Une autre transgression sera en jeu dans *The Blindfold*, celle du dépassement des frontières entre la vie et les arts, ici un tableau et un roman. Iris semble en effet aller au-delà des marges du monde

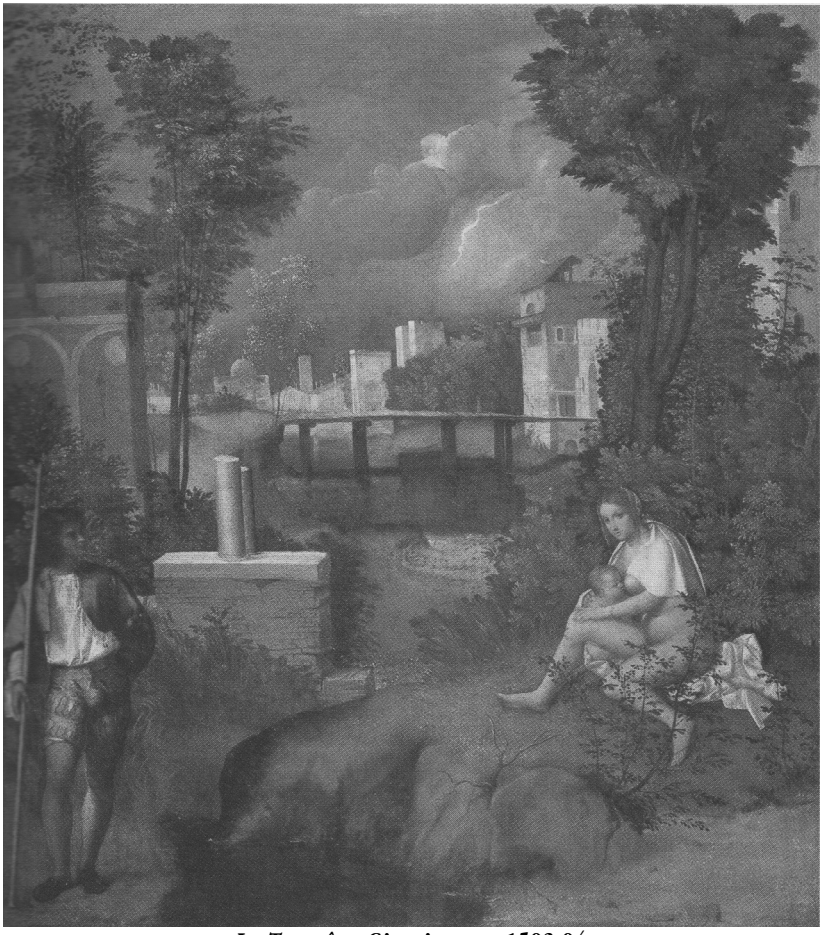
---

1 *Op. cit.,* p. 63.
2 Liliane Louvel, *L'œil du texte*, *op. cit.,* p. 72.
3 *Op. cit.,* p. 166.
4 Lucien Dallenbach, *Le Récit Spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 52.
5 Liliane Louvel, « Le tiers pictural : l'événement entre-deux », *op. cit.,* p. 235.
6 Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, *op. cit.,* p. 271.
7 *Op. cit.,* p. 275.

réel, se projetant à chaque fois complètement dans les œuvres jusqu'à s'identifier aux personnages et prendre leurs identités.

DÉPASSEMENT DES LIMITES ENTRE LA VIE ET LES ARTS

Lors d'un repas, Iris est invitée à décrire le tableau de Giorgione intitulé *La Tempête* (Ill. I). Étrangement, Iris oubliera de mentionner un des personnages dans le tableau, plus précisément la figure masculine. Le tableau représente un paysage, avec au loin un éclair menaçant.



***La Tempête*, Giorgione, v. 1503-04**
Huile sur toile, 82 x 73 cm, Gallerie dell' Accademia, Venice

Le calme étrange de la scène et les relations entre les personnages contribuent à l'atmosphère unique de cette œuvre. Celle-ci a traversé les siècles sans que son sens puisse être réellement dévoilé. Giorgione est mort très jeune et a ainsi laissé une œuvre énigmatique. Nombre de critiques d'art ont essayé d'y voir une représentation de mythe, d'allégorie, ou même une représentation de l'artiste et de sa famille[1].

L'expérience d'Iris face à *La Tempête* est en fait une expérience personnelle du tableau que Siri Hustvedt transfère à son personnage de fiction. L'auteur retrace et commente son expérience de *La Tempête* dans un recueil d'essais sur la peinture intitulé *Mysteries of the rectangle*[2]. Selon elle, les deux personnages semblent appartenir à deux mondes séparés : l'homme se tenant d'un côté de la rive, habillé dans une tenue d'époque, elle de l'autre côté, dénudée, figée dans une intemporalité. Lui se tenant dans l'ombre, elle dans la lumière. Pourtant selon l'auteur, bien que séparés, une interaction se crée entre les personnages et le spectateur par le biais du regard, qu'elle appellera : « *A triangular seduction of looking* »[3]. La figure masculine regarde la jeune femme qui à son tour regarde le spectateur. Il sera ainsi facile d'oublier l'homme car la jeune femme requerrait l'attention totale du spectateur par son regard direct et déconcertant : « *By recognizing me, the spectator, her eyes draw me into the space of the canvas, where I imaginatively become the man's double* »[4]. Cette expérience du tableau, transférée à Iris montre que les frontières entre la vie et la peinture, entre le réel et l'imaginaire, peuvent être poreuses. Par le biais d'un jeu de regard, sollicitant l'imagination, Iris se projette dans l'univers du tableau et s'identifie au personnage masculin : « L'imagination a le pouvoir de dépasser ce qui est perçu. Grâce à elle, les mondes clos sont transgressés, le visible est outrepassé »[5].

Un peu plus tard, Iris travaillera avec le Professeur Rose, sur la traduction d'un court roman allemand intitulé *The Brutal Boy*. Ce roman retrace l'histoire d'un garçon aux impulsions sadiques. Iris s'identifiera à nouveau au personnage, ressentant un sentiment de familiarité face aux aventures tourmentées du jeune garçon : « *As I transcribed Klaus's fantasies, I had an uncanny feeling of intimacy* »[6]. Cependant, le processus d'identification ira ici plus loin, Iris allant jusqu'à emprunter plus tard le nom du personnage. Elle dépassera alors définitivement les frontières entre fiction et réalité, comme prise « dans le mécanisme de l'identification et de la vie fictive »[7]. Bien que les supports artistiques soient

---

1 Siri Hustvedt, *Mysteries of the Rectangle*, New York: Princeton Architectural Press, 2005, p. 4-5.

2 Siri Hustvedt, « The pleasure of bewilderment » in *Mysteries of the Rectangle*, *op. cit*., p. 2-9.

3 Siri Hustvedt, *Mysteries of the rectangle*, *op. cit.,* p. 5.

4 *Ibid.*

5 Guy Lazorthes, *L'imagination. Source d'irréel et d'irrationnel, puissance créatrice*. Paris : Ellipses, 1999, p. 7.

6 Siri Hustvedt, *The Blindfold*, *op. cit.*, p. 138.

7 Eco Umberto, « Quelques commentaires sur les personnages de fiction », *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Émotions et sentiments, réalité et fiction, mis en ligne le 01 juin 2010, consulté le 12 mars 2012. URL : <http://sociologies.revues.org/3141>.

différents (l'un visuel et l'autre langagier) tout comme leurs contenus, ils semblent tous deux toucher à la subjectivité d'Iris :

> Les œuvres d'art permettent la transmission et le partage du vécu, du sentir, du voir, et rendent ainsi possible une participation à un monde commun. L'imaginaire artistique, parce qu'il extériorise la subjectivité favorise une relation intersubjective. […] De ce point de vue, lorsqu'un spectateur s'attache à un tableau privilégié, un lecteur passe du temps avec les personnages du roman, le divertissement superficiel s'approfondit en processus symbolique, où le sujet peut mieux se connaître, activer ses pensées, jusqu'à se changer soi-même[1].

Iris ressent tout au long du roman un besoin d'apprendre à mieux se connaître. Sa confrontation avec les arts et sa projection dans leurs mondes imaginaires serait comme une réponse à ce besoin. Les expériences d'Iris montrent que sa pensée va aisément au-delà de la peinture, du visible et au-delà du roman, du lisible. S'identifiant à chaque fois au personnage masculin, il semblerait qu'Iris se sente limitée, et veuille aussi dépasser les limites que son genre lui impose.

DÉPASSEMENT DES LIMITES DU GENRE

Dans son analyse de *La Tempête*, Siri Hustvedt insiste sur l'érotisme qui se dégage du tableau. La figure féminine allaitant son enfant paraît inatteignable. Son corps exposé au regard est magnifié par le feuillage qui dessine comme une dentelle sur sa peau. Selon l'auteur, dans la plupart des tableaux ayant un thème érotique, le spectateur est imaginé comme étant un homme. Pourtant, les femmes auraient la capacité de se mettre à la place du spectateur masculin très facilement, ce qui prouverait ce qu'elle nomme une « mobilité sexuelle »[2] [notre traduction]. Le tableau mettrait le spectateur dans une position de voyeur, le liant avec le personnage masculin : « *The drama of looking depicted in* The Tempest *is a reflective one. I, as spectator, am made conscious of my status as voyeur, which in turn binds me to the man in the foreground* »[3].

Après la description de *La Tempête* et après avoir terminé le travail de traduction de *The Brutal Boy*, Iris ira plus loin dans cette « mobilité sexuelle ». En effet, elle revêtira un costume emprunté lors d'une soirée d'Halloween, se coupera les cheveux très courts et parcourra la ville de New York la nuit, se faisant appelé Klaus. Le costume, bien qu'historiquement appartenant au vestiaire masculin, s'est ensuite vu détourné et approprié par les femmes qui adoptèrent

---

1 Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, Paris : PUF, 2003, p. 69-70.

2 « *[…] we all partake of both the male and the female in our heads, then the sexual mobility we have when we look at a painting or read a book is more liberating than constraining* » (Siri Hustvedt, *Mysteries of the Rectangle, op. cit.,* p. 8).

3 *Ibid.*

le tailleur, version féminine du costume, à partir du XX^e siècle[1]. Ce vêtement sous l'effet d'une mode androgyne fut souvent porté par des femmes en quête de liberté sociale, culturelle, voire sexuelle, devenant un symbole de contestation et de revendication[2]. Iris en adoptant cette nouvelle apparence et en s'appropriant les attributs de l'autre sexe, aime à créer le doute : « *I seemed to be either a masculine woman or an effeminate man* »[3]. De plus, son comportement ainsi que son attitude changent. Elle devient sûre d'elle et parfois grossière, s'aventure aussi dans des endroits considérés dangereux pour une femme. Il semble qu'Iris soit en recherche de liberté et de pouvoir, allant au-delà des attentes culturelles et sociales attribuées à son genre. En 1972, Ann Oakley dans son essai *Sex, Gender and Society*[4] distingue le sexe, donnée biologique, et le genre, construit socialement, qui est variable et évolutif. Plus tard, Judith Butler, dans son ouvrage *Gender Trouble*[5] soulignera la notion de performance dans le genre. L'identification à un genre sexuel induirait toute une série d'actions comme le port de vêtements sexués, de rituels, de fonctions et de manières[6]. Iris, dans *The Blindfold*, semble se sentir limitée en tant que femme et explore donc les différentes possibilités que son identité masculine lui permet. Siri Hustvedt dans un essai intitulé « Being a Man » dit à ce propos : « *most of us accept the biological realities of our sex and live with them more or less comfortably, but there are times when the body feels like a limitation* »[7]. Bien qu'au début libérateur, le dépassement de ces frontières entre les genres est pour Iris très perturbant. Elle s'isole, ne mange plus et devient comme étrangère à elle-même. Lorsque le Professeur Rose l'aperçoit un soir et la reconnaît, elle décide d'arrêter de porter le costume. Ils deviendront par la suite amants mais leur relation sera tumultueuse. Cette expérience montre à la fois sa fragilité et sa vulnérabilité mais aussi son désir de voir à travers le regard d'un homme, et d'être vue en tant que tel. *The Blindfold* pourrait ainsi être une invitation de l'auteur à réfléchir comme un méta-commentaire sur la perception visuelle comme mode d'appréhension et de connaissance du monde.

---

1 On notera l'influence des deux guerres qui contribuèrent à l'évolution du costume féminin, permettant l'usage des pantalons et autres tenues de travail par les femmes : « désentravée, la silhouette féminine se libère » (François-Maris Grau, *Histoire du Costume*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007 [2^e éd.], p. 97).

2 Dès les années folles, le style garçonne est recherché avec le port de tailleur, de vêtement de sport et les cheveux courts. Il était non seulement un style vestimentaire mais correspondait aussi à une affirmation d'un style de vie : « celui de la femme sexuellement émancipée » (Didier Eribon, *Dictionnaires des cultures Gays et Lesbiennes*, Paris : Larousse, 2003, p. 206).

3 Siri Hustvedt, *The Blindfold*, *op. cit.*, p. 123.

4 Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, London: Gower, [1972] 1985.

5 Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, [1990] 1999.

6 Anne D'Alleva, *Méthodes et théories de l'histoire de l'art*, Paris : Thalia Édition, 2006, p. 73-74.

7 Siri Hustvedt, « Being a Man », in *A Plea for Eros*, London: Sceptre paperback, 2006, p. 96.

CONCLUSION

Les différentes transgressions dans *The Blindfold* appellent à une progression. Tout d'abord, l'introduction du pictural dans le texte permet de dépasser les rapports agonistiques du texte et de l'image, et participe à l'élaboration d'une écriture en « recherche d'un langage total »[1]. La description du tableau dans *The Blindfold* serait un véritable complément à la narration et viendrait ainsi « donner du sens » au texte. Les frontières entre la vie et une œuvre picturale, et la vie et une œuvre de fiction, sont poreuses pour Iris, qui passe aisément du réel à l'imaginaire. Son expérience en tant qu'homme est pour elle un passage lui permettant de survivre dans New York, et aussi d'aller au-delà d'une identité figée. Son prénom qui fait référence notamment à l'iris de l'œil reflète l'importance du regard dans le roman, par lequel passe toutes les transgressions. Ces transgressions permettraient de jouer avec les limites et les frontières s'affranchissant du conformisme comme un appel à mieux exister : « Cette confrontation à ce qui résiste ne va pas sans plaisir, procure cette sensation ineffable, ce déclic de se sentir exister comme individu »[2].

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

OAKLEY, Ann, *Sex, Gender and Society*, London: Gower, [1972] 1985.
BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, [1990] 1999.
DALLENBACH, Lucien, *Le Récit Spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1977.
D'ALLEVA, Anne, *Méthodes et théories de l'histoire de l'art*, Paris : Thalia Édition, 2006.
ERIBON, Didier (dir.), *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes*, Paris : Larousse, 2003.
GRAU, François-Marie, *Histoire du Costume*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007 (2e éd.).
HUSTVEDT, Siri, *The Blindfold*, London: Sceptre paperback, 1994.
—, *Mysteries of the Rectangle*, New York: Princeton Architectural Press, 2005.
LAZORTHES, Guy, *L'imagination. Source d'irréel et d'irrationnel, puissance créatrice.* Paris : Ellipses, 1999.
LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon*, Paris : Hermann, 1990.
LOUVEL, Liliane, *L'œil du texte*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.

---

1 Roland Bourneuf, « Naissance de l'image. Remarques sur une expérience personnelle », in *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels*, Hélène Ventura et Philippe Mottet (dir.), *op. cit.,* p. 185.

2 Marc Decimo, « Dépassement et transgressions : à propos de l'Uburinoir de Marcel Duchamp », in *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels*, Hélène Ventura et Philippe Mottet (dir.), *op. cit.,* p. 134-135.

—, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiale*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'imaginaire*, Paris : PUF, 2003.

Articles

BOURNEUF, Roland, « Naissance de l'image. Remarques sur une expérience personnelle », in *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels*, VENTURA, Hélène et MOTTET, Philippe (dir.), Québec : L'instant même, 2003, p. 185-192.

ECO, Umberto, « Quelques commentaires sur les personnages de fiction », *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Émotions et sentiments, réalité et fiction, mis en ligne le 01 juin 2010, consulté le 12 mars 2012. URL : <http://sociologies.revues.org/3141>

DÉCIMO, Marc, « Dépassement et transgressions : à propos de l'Uburinoir de Marcel Duchamp », in *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels*, VENTURA, Hélène et MOTTET, Philippe (dir.), Québec : L'instant même, 2003, p. 129-139.

HUSTVEDT, Siri, « Being a Man », in *A Plea for Eros*, London : Sceptre paperback, 2006, p. 95-103.

LOUVEL, Liliane, « Le tiers pictural : l'événement entre-deux », in *À l'œil, des interférences textes/images en littérature*, MONTIER, Jean-Pierre (dir.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 223-243.

—, « Taking Risks: Transgression and Intermedial Criticism », in *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels*, VENTURA, Hélène et MOTTET, Philippe (dir.), Québec : L'instant même, 2003, p. 21-36.

SCHELLER, Dora, « Écrire la peinture : la doctrine de l'*ut pictura poesis* dans la littérature française de la première moitié du vingtième siècle », *Revue d'études françaises* n°12, 2007, p. 133-144.