

Mohammed Dib au féminin

Professeur assistant, dr. Amraoui Abdelaziz

Université Cadi Ayyad, Faculté Polydisciplinaire de Safi, Maroc

Abstract: The literary and artistic representations of femininity and women in the Francophone world depend on geography but also of sensitivity (s) authorial (s). Writing is permanent change such as this creature is also évanescence sibylline and what the woman under the pen of the writer. From three female characters (Mamouchka, Faïna and « la figure sous le voile » of three different works (*L'Infante maure*, *Le Sommeil d'Eve* et *Comme un bruit d'abeilles*), we will try to pit different projections cultural, ideological and religious self-denial the cause if the absentification to be for the actualization of the other and the lack of being what they are like if they miss the appointment with time. They go to foreign themselves.

Mots-clés: Mohammed Dib, figures féminines, parcours narratif, absentification de l'être, pulsion scopique, image fantasmée

Introduction

Mohammed Dib est parmi ces auteurs qui ont de tout temps laissé une part non négligeable de ces récits entre les mains de personnages féminins, qui dans une « ère de soupçon » n'ont qu'une espèce d'existence virtuelle et instable. Chacun, au lieu de vivre son temps actuel, s'élance dans un temps autre, inversant le cours logique de la continuité temporelle sans jamais cesser de se montrer visuellement et linguistiquement.

A partir de trois figures féminines (Mamouchka, Faïna et « la figure sous le voile noir » de trois œuvres différentes (*L'Infante maure*, *Le Sommeil d'Eve* et *Comme un bruit d'abeilles*), nous tenterons de dresser les différentes projections culturelles, idéologiques et religieuses qui entraînent le déni de soi sinon l'absentification de l'être pour la présentification de l'autre et le manque à être ce qu'elles sont comme si elles ratent le rendez-vous fixé avec le temps lui-même d'être soi-même. Elles se rendent étrangères à elles-mêmes. Elles se trouvent dans une recherche acharnée des sources primaires de la mémoire. Outre la photographie, l'image mentale et le miroir, vont, eux aussi, nous apprendre qu'ils sont des révélateurs en puissance des personnages. Leurs effets sur elles sont tributaires de l'état psychique dans lequel elles se trouvent. Mamouchka plonger dans le passé regretté, Faïna par contre, regrette d'avoir remonté à la surface son passé sitôt elle voit ses photographies. Devant ses différentes apparitions de l'image, nous sommes tenté d'étudier comment les personnages subissent la loi de l'image.

1. Le cas Mamouchka

Mamouchka semble se méconnaître. Elle souffre d'une crise du moi qui l'entraîne dans une espèce de déni de soi, instaurant une ère de doute ainsi qu'une espèce de fuite vers ce que l'on n'est pas, ou ce qu'on a voulu être. Le miroir, par lequel l'Homme prend connaissance et conscience de son image, et ce à distance, va mettre en lui un doute existentiel qui va tourner autour « de la question de la reconnaissance de soi, c'est-à-dire de l'autre en soi. »¹ La réflexion ne s'arrête donc pas à la surface (le paraître) du personnage, mais l'explore, c'est ce qui a fait dire à Lyyli Belle sur le même plan d'idée :

On se regarde ainsi dans un miroir, on y découvre quelqu'un et on ne peut pas toujours dire si c'est une tromperie ou quoi. C'est sans doute soi, sans doute quelqu'un d'autre. (*L'Infante maure* : 28).

Telle a été la réaction de Lyyli Belle et telle aussi sera la réaction du narrateur de *Qui se souvient de la mer ?* qui trouve que l'image photographique de sa mère ne lui ressemble guère d'autant que l'image mentale qu'il a d'elle ne se met pas au diapason de l'image photographique :

Le matin, je reprends ses photos : aucune n'a le moindre air de ressemblance avec l'image qui dort en moi. Je ne retrouve pas ces yeux ouverts dans mon imagination comme des fenêtres sur un horizon qui n'appartient assurément pas à ce monde. (*Qui se souvient de la mer ?* : 52-53)

Cette expérience ressemble beaucoup à celle relatée par Barthes quand il crie son exclamation en contemplant sa photo où il est assis à son bureau, une cigarette à la main : « *Mais je n'ai jamais ressemblé à cela !* »²

La non reconnaissance de soi ou de la mère est une situation traumatique dont la première conséquence est l'auto-négation, et la négation de l'image du personnage tel qu'il est et qu'il était, d'autre part. Son existence propre a complètement disparu. Tous ces personnages semblent passer un test et ne le réussissent pas. Le miroir devient ce révélateur de leur état psychologique et montre la condition de leur déperdition. Parfois, la situation s'accroît à tel degré que le personnage devient aveugle, voire apathique, le temps de réflexion, et ne peut percevoir son vrai reflet dans la glace. C'est la conclusion à laquelle Roland Barthes est arrivé à propos de la photographie quand il dit que « *l'avènement de moi-même comme autre [est] une dissociation retorse de la conscience d'identité.* »³ Situation qui nous rappelle ce que connaît Mamouchka dans *L'Infante maure* quand elle veut se mirer dans sa glace, et trouve qu'elle ne peut rimer avec son image. Elle voit un événement passé de son histoire et non elle-même, à l'instant de la réflexion. La conséquence logique reste une crise d'identité ajoutée à une crise de visibilité ou de volume :

Cela doit être affreux d'être devant une glace et de ne pas s'y voir. Et pire encore d'y voir autre chose. (*L'Infante maure* : 96)

Lyyli, consciente de l'état de sa mère, a eu une réflexion très judicieuse sur cette question en rétorquant à sa mère avec ses mots :

Maman, maman, tu es partout présente sauf ici. [...] Tu es tout le temps ailleurs que là où je te vois, où tu vis. [...] Si désespérément n'importe où. (*L'Infante maure* : 101)

Cette impression nous rappelle la question soulevée par le mythe de Narcisse et qui se résume dans l'interrogation suivante : qui est celui que je vois ? Autrement formulée : qui est l'autre en moi que je vois ? La glace sépare Mamouchka d'elle-même et ce doublement. D'abord, parce que le miroir installe par essence un écart, puis parce qu'il semble brouiller l'image qui s'y réfléchit jusqu'à ce que le regard semble voir autre chose : « *Il fait subir au reflet une transformation qui décale la représentation par rapport à la référence* »⁴. Le miroir, par miracle ou par magie, devient un dispositif psychanalytique au même titre que le divan, et dont le mérite est de représenter ou de montrer ce qui est caché, sachant que « *le problème central de la référence [est] celui de la reconnaissance* »⁵ (le soulignement est de l'auteur). Or, une fois que Mamouchka est noyée dans les délices d'un passé heureux, son miroir retrouve sa fonction originelle et renvoie l'image de l'objet reflété. Chimère ! C'est un retour à la normalité qui n'en a que l'apparence. Dans un oxymore du déplacement sur place exprimé par une « *immobilité de l'errance* » (*L'Infante maure* : 99) le miroir réfléchit Mamouchka telle qu'elle était à l'université comme si

chaque être humain est une porte ouverte sur un paysage particulier. (*Simorgh* : 67)

en s'embarquant mentalement sur un tapis transspatiotemporel défiant les lois de la nature et où « *la reconnaissance se double de méconnaissance* »⁶ dans une espèce de voyage de l'errance et de la perplexité :

Et soudain je me revois dans le miroir, c'est tout moi, je vais en compagnie de collègues de l'université... (*L'Infante maure* : 99) (L'italique est de l'auteur)

Son reflet, à vrai dire, son présent, n'est plus représentable. La glace va faire « *voler en éclats les assises de la représentation dans le remaniement en folle cascade des points de vision et effondre tout repère stable de son image.* »⁷ Son paraître est échangé contre une apparition sous l'effet d'une situation traumatisante actuelle. L'attention portée à son passé est à l'image de la vision qu'elle a sur la surface plane du miroir, ce qui logiquement coïncide avec une intention délibérée de s'oublier en se créant une situation cathartique afin d'oublier un peu que ce soit la fracture du passé avec le présent. C'est une ombre de soi qui n'a que la glace pour le lui dire. C'est pourquoi le reflet sur le miroir n'est pas référentiel, mais plutôt mental. Mamouchka d'antan renaît de ses cendres, et se place tout près de son origine et de son passé, comme si elle est entrain de regarder un film ou une photographie ancienne, dans une sorte de quête de soi parce que

Il faut qu'on s'identifie à quelque chose, qu'on se figure d'être quelqu'un. (Si Diable veut : 61)
(l'italique est de l'auteur)

pour pouvoir continuer à vivre. Son avoir-été revient, empli, chargé de son passé, original et originel, quand son présent est tout autre que ce qu'elle espérait. Le miroir, pour elle, n'a aucun rapport avec la toilette. Elle est traversée par des idées et des visions reflétant une incohérence entre ce qu'elle observe et ce qu'elle en déduit, entre ce qu'elle regarde et ce qu'elle voit, faisant naître une situation de détachement avec la réalité. Nous passons du « *"stade du miroir"* » (Derrida) où Mamouchka est l'observatrice d'elle-même au « *"stade de la fenêtre"* »⁸ qui ouvre la perspective à visualiser un événement individuel passé. Ainsi, son existence paraît continue dans les deux sens de l'axe temporel : le passé et l'avenir, et dans ce déroulement, le miroir est le révélateur de conscience, même si le personnage semble loin de son existence présente. Elle est « *"immobile à grands pas" [et] condense l'opposition simultanée du mobile et de l'immobile* »⁹. Et, en se voyant à l'échelle de son Histoire, elle semble reprendre un épisode de sa vie passée en s'appuyant sur un parcours individuel introverti puis extraverti à l'aide d'une pulsion scopique. Le retour au passé est une manière de se comprendre. Il s'agit ici d'une perception mentale née d'une aperception spéculaire d'une image fondatrice de soi, loin de toute loi empirique. Son visage se vide de son paraître absorbé par la souffrance du vécu et du quotidien et semble donner raison à Dib quand il dit

Idiots, nous sommes, si sûrs de ce que nous nous voyons en nous regardant dans une glace, et croyons pouvoir nommer. (*Simorgh* : 22)

Le spectacle sur le miroir va réveiller en elle la crise où elle sombre et la séparer de son contexte spatio-temporel, qui la déçoit. La réflexion n'est plus de l'ordre de la science ou l'optique mais de l'ordre du psychique et du mental. Cette situation traumatique va créer des images d'hallucination qui permettra au personnage de voir non pas son reflet optique, mais son image mentale. Le reflet sur la glace est reflet de son propre désir et non projection de son apparence sur un écran. Mamouchka « *devient transparente au regard et semble alors livrer, comme en surimpression ou en anamorphose, une autre image.* »¹⁰ La glace l'aide à fuir en arrière, dans l'espace et dans le temps, quand celle-là perd ses propriétés physiques et fonctionnelles pour endosser une « *imagination créatrice* » du personnage. Ce n'est plus une surface de réflexion, mais une surface de projection, où l'on prend conscience des altérations du sens de la réalité, avec en conséquence, des modifications au niveau des perceptions sensorielles :

Elle est là, non devant un miroir, mais devant une porte à franchir. (*L'Infante maure* : 95)

C'est un écran contenant des événements du passé, qui fait découvrir au personnage, l'aspect fuyant et cinétique du temps. Elle va, avec une acceptation tacite de Mamouchka, entamer une recherche du temps perdu. En plus de ce qu'elle est matériellement et ontologiquement, elle va apercevoir sa propre vérité. Recherche fructueuse dans la mesure où le personnage féminin

a atteint le but escompté en se voyant heureux. Son mariage avec un maghrébin, père de sa fille, et toujours absent, cause d'énormes cassures dans sa vie. Dans cette atmosphère, seul le passé paraît être cette issue par laquelle elle peut fuir son présent. Le miroir est cette porte par laquelle un autre état de conscience se réalisera, fût-ce un événement réellement vécu. Ne se sentant pas bien, elle a voulu se concilier avec soi-même, et se retrouver. C'est un mouvement régressif vers l'époque de l'université qui fera retrouver dans le présent les sensations et les événements du passé, mettant devant les yeux un théâtre anachronique né d'un désir accru de s'échapper de l'être-là vers l'avoir-été. Au lieu de rencontrer son image, elle assiste à un spectacle dont le regard semble porter sur l'oubli de soi. La glace réfléchit, et ce paradoxalement dans la tête du personnage, non pas le paraître de l'être mais son histoire en lui permettant d'entretenir un rapport direct avec son passé. La glace trouble tellement le rapport du personnage avec la réalité, qu'elle devient un subterfuge pour retirer celui-ci de lui-même, opérant ainsi un glissement dans son esprit. Entre passé et présent, Mamouchka a du mal à se saisir et saisir son image qui disparaît dans la quête de soi. Elle vacille vertigineusement entre personne et non-personne, entre être actuel et être virtuel, ce qui donne un aperçu de son état que son reflet ou pseudo-reflet va révéler. La glace, par le miracle de la pensée visuelle, met en vue une image mentale qui unit le sujet réfléchi avec son passé en proie à se réactualiser, et -- « ... chante [...] les transports de l'esprit et des sens »¹¹

En outre, l'image mentale va se réaliser quand « le regard se heurte à l'invisible »¹² ou comme dirait Chazaud quand « *L'image n'est pas là – tout en étant là. Elle est virtuelle dans le visuel, elle est en puissance.* »¹³ C'est la transformation du reflet lui-même objet de transfert vers ce qui fut, qui a permis de figurer l'irreprésentable. Si réellement le miroir ne peut refléter que ce qui est face à lui, l'image mentale, elle, va mettre Mamouchka face à une scène originelle qui va l'aider à rencontrer des images passées, cachées ou même retenues, instaurant une passerelle entre deux points diamétralement opposés, mais somme toute, consécutifs : le passé contenant la naissance et donc la vie et le présent et le futur, synonyme, entre autres de mort. Elle fait le deuil de soi tel qu'il est, et regrette, en contrepartie, son avoir-été, mis en réserve et conservé dans la virtualité d'une réflexion dans une glace, en tant qu'écran qui projette la négation de l'être-là. Le miroir sera un révélateur en puissance d'une image latente du personnage. Il va révéler son désordre affectif, tiraillée qu'elle est entre deux mondes qui « *se transmutent l'un en l'autre, servant une exemplaire alchimie du regard* »¹⁴. Désormais, Mamouchka n'est plus devant son double mais face à « autre chose » dans une espèce de déperdition de soi. Le corps dont elle est pourvue a été dévoré puis remplacé. La surface du miroir qui doit « *renvo[yer] l'image de l'objet reflété. Le reflet ressemble à l'objet reflété* »¹⁵ (le soulignement est de l'auteur) devient dévoreuse et au lieu d'« *inviter le regard à une traversée des apparences* »¹⁶ elle ravit l'image référentielle et réelle de celui qui se maintient devant elle, pour donner l'image fantasmée.

2. Le cas de Faïna

Faïna est le personnage principal du *Sommeil d'Eve* et auquel le titre renvoie foncièrement. Elle est l'Eve du titre, mais ce surnom n'a pas franchi le « seuil » de la couverture. Faïna, comme Mamouchka, vit un vide existentiel dès les premières pages du roman, nous pouvons lire :

Comme j'ai pourtant envie de ne pas être. [...] C'est incontestable : mon propre vide m'effraie.
(*Le Sommeil d'Eve* : 20)

Vœu exhaussé des pages plus loin quand on a voulu prendre une pose d'elle :

J'avais tenté de la prendre en photo, comme elle était en ces moments. La pellicule n'avait pas été impressionnée. Qu'on m'explique ça. Comment expliquer aussi que ses cheveux et ses sourcils, blonds en réalité, blonds tirés sur le roux, virent au noir dans mes photos-pensées --dans mon

kodak-souvenir ? Toujours au noir. Elle partait pour laisser venir ou revenir, à sa place, quelque chose d'autre qui voulait être elle. (*Le Sommeil d'Eve* : 185)

Les photos-pensées du narrateur ne vont garder qu'un soupçon d'un être à valeur inversée. Faïna, en photo, est l'ombre d'elle-même. Elle n'est plus ce qu'elle est ou ce qu'elle doit être. Solh ne garde d'elle que son « négatif » dans le sens photographique du terme. Le Kodak-souvenir de Solh est comme ce boîtier dans lequel est logé la pellicule à base d'halogénure d'argent, et qui exposée à la lumière avec toutes les transformations chimiques qui s'ensuivent, va avoir une image négative puisque les tonalités chromatiques claires de sa Faïna vont être inversées. C'est une autre personne que ce qu'elle est. Et au lieu d'être prise par un appareil photographique, elle a été prise par un démon. Elle est l'autre versant d'un soi, c'est un vampire dans son côté obscur et noir. D'ailleurs, elle dit, cinq pages plus loin :

« Je ne suis plus moi. » [...] « Je ne sais plus ce que je suis. Je n'existe plus. » (*Le Sommeil d'Eve* : 190)

La métamorphose qu'elle subit réagit sur son organisme même. L'impression qu'elle donne d'elle est à l'opposé de ce qu'elle croit. Elle est cette femme-louve de la mythologie finlandaise dont l'auteur a puisé pour son roman. Même les valeurs intégrées au jour et à la nuit sont inversées.

2.1. Faïna ou la recherche de la plénitude

« *Présence d'absence* » car la photographie comme le rêve garde le souvenir. Le récit du *Sommeil d'Eve* installe une distance entre le désir et son objet, entre Faïna et Solh, par le subterfuge de la photographie, révélatrice des sensations et d'expériences, mais aussi par cette manie de voir l'Aimé partout et en tout :

J'ai voulu revoir ses photos. Une nostalgie affreuse. Mais je ne les connais que trop, ce n'est pas la peine. De toute façon, je retrouve mieux, ses mains en considérant les miennes, ses pieds en m'offrant le spectacle de mes pieds. Il est, en moi, trop près pour que je puisse le regarder -- et en même temps je le vois. Je suis remplie, je suis couverte de Solh. (*Le Sommeil d'Eve* : 14)

Le mot d'ordre ici est laissé à un regard fusionnel qui a la possibilité de saisir le non-vu et de faire en sorte que le dedans (Faïna) et le dehors (Solh) s'identifient et s'englobent dans une seule et unique entité, « *Ainsi la vision joue-t-elle un rôle capital dans la constitution des premières représentations destinées à suppléer à l'absence de l'objet primaire* ». ¹⁷ Cette fusion est sans doute une façon d'étaler un état psychique, de le rendre visible. Elle permet de changer un état initial caractérisé par un vide (solitude) par un trop-plein (la pseudo-présence de Solh) à l'aide de ses photographies qui « *tiennent lieu de représentation de référent manquant*. » ¹⁸ Dans sa quête de soi, Faïna, vidée d'elle-même, va conquérir l'espace-Solh pour s'y abandonner et recouvrer la plénitude qu'elle espère tant.

Le simple fait de revoir et de reconnaître Solh dans les photos met Faïna dans un état tel qu'elle s'approprie l'amant absent, et à mesure d'approcher trop l'objet-photo d'elle les contours de Solh se désintègrent pour entrer dans l'espace-Faïna et

aussitôt se produit l'inattendu : le vide se fait plein. Sans prévenir, sans qu'on y puisse rien. (*L'Infante maure* : 175)

L'amour que porte Faïna pour Solh est tel qu'elle se trouve elle-même, Solh et l'amour fusionnés dans une même entité ontologique. Elle est à la recherche d'un sentiment intense qui échappe à toutes les limitations et les contingences afin d'atteindre la plénitude au détriment de « *l'empreinte douloureuse* » occasionnée par l'intensité de la nostalgie

« Matrice de tous les rêves. » (*Simorgh* : 125)

2.2. Le rêve comme visualisation

En guise d'introduction, nous dirons que l'essence du rêve est de l'ordre du voir comme si c'est la réalité, la vérité, la vie vivante. L'image y advient dans un surgissement involontaire, incontrôlé.

Cette expérience est à classer dans le registre mystique à la recherche d'une plénitude outre-ontologique mais aussi dans le registre psychanalytique dans la mesure où l'éloignement physique de Solh a occasionné un processus psychique virant surtout à l'introspection et aux sentiments douloureux. Cependant, il faudrait se soumettre à la réalité et dire que dans la figuration l'écriture est le contrechamp de la photographie favorisant ainsi une alternance de manifestations mimétiques puisque liée à la représentation, et de relais linguistiques jouant sur une dialectique du caché-montré. La figuration littéraire implique une occultation du référent visuel au profit du texte. La dernière citation mettant en scène le personnage Faïna est intéressante à plusieurs égards. D'abord et surtout parce que ce personnage vit dans un univers de rêve, et qui comme Alice dans *Alice aux pays des merveilles* se construit un monde « d'ors et de lumières » afin d'échapper à la réalité. Cette escapade devient une pulsion scopique (force de l'intérieur du corps offrant la représentation) qui se meut en plaisir de voir et de regarder, fût-ce oniriquement. Les rêves ou les rêveries ne s'effacent pas. Ils donnent lieu à d'autres aspirations qui appellent d'autres images. La visualisation, ici, fera appel à l'ambiguïté, somme toute voulue, puisque le représenté est matériellement concret, mais inaccessible. D'ailleurs, il faudrait avouer que la rêverie, dans notre perspective, est une manifestation des images et des sensations, que nous qualifierons, à la suite de Gilbert Durand, d'« *images familières et douillette* »¹⁹. Parallèlement à cette analyse, Corbin rapporte dans son livre *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi* (1993 : 161) « la sentence attribuée au Prophète : "les humains dorment, à leur mort ils se réveillent" »²⁰ prise dans le sens où l'homme a deux vies parallèles, qui en principe sont en relation de *coincidentia oppositorum*, mais qui se complètent dans le sens où le diurne et le nocturne ne sont plus exclusifs mais s'interpénètrent, instaurant une continuité. Le nocturne viendra, en fait, soigner les affections et les souffrances diurnes, et la rêverie et l'imagination créatrice sont les pratiques cathartiques pour arriver à ces fins.

Tout ce que le sens perçoit est apparent pour le rêveur, mais latent pour nous. Le rêve a donc pour fonction majeure de suggérer des images enfouies dans la psyché comme s'il s'agit d'une sorte de langage émanant d'un monde autre que la langue va prendre en charge pour le modeler de telle façon qu'elle va changer sa structure significative de l'iconique au linguistique. Autrement dit, le rêve est projection du désir du dormeur en quête de l'inaccessible diurne. Le rêve est un ensemble de visions revu à la vie, offert à la vue dans le sommeil, c'est-à-dire dans une pseudo-mort.

3. Cas de « la figure sous le voile »

La même instabilité émotionnelle et comportementale la vit d'ailleurs un autre personnage féminin, la femme de la nouvelle « *La figure sous le voile noir* » contenue dans *Comme un bruit d'abeilles* :

nue : sans un haïk qui la drap[e] [...] Cependant, être nue, continue à se dire d'une femme, d'âge ou non, qui n'en porte pas un en public. (37)

vivant une expérience douloureuse qui l'a conduite à devenir ombre de soi.

En effet, celle-ci, après la disparition de son fils Karim dans le borborygme terroriste algérien, sombre dans une folie qui la mène droit vers son autodestruction. Elle a choisi de faire plonger son visage dans le noir d'abord, pour garder intacte la dernière impression, dans le sens photographique du terme, de l'image de son fils.

Cacher son visage, cette ouverture à l'autre, est une façon de répondre, dans le silence, aux stimuli négatifs du monde extérieur, et une action de repli sur soi pour se protéger et ne plus demeurer visible. Ainsi dit, le voile va absenter le visage en le rendant au contraire encore plus présent par la volonté de le découvrir. Cependant, elle invite l'avocat Hamad Celaadji, qui a compati avec elle, à lui dévoiler sa « *figure sous le voile noir* » pour crier silencieusement son désarroi. Hamad découvre des traits effacés, un visage déformé, une partie du corps d'un degré très avancé de dégradation physique et morale et ne ressemblant point à l'image qu'il se faisait d'elle. Pire encore, il voit autre chose :

... elle souleva le voile noir et le tint ainsi remonté. Il n'y avait rien dessous. Je veux dire : rien, un vide béant ; esquissés, les contours d'un visage, mais un trou obscur à la place, qui me narguait.
(Comme un bruit d'abeilles : 48)

Avec ou sans voile, l'avocat ne voit rien. Le caché et le montré se valent. Son visage donne une image où sont réunis les contrastes. C'est une surface d'oxymore où le fait de la voir équivaut à ne pas la voir. Hamad paraît assister à un vernissage, à l'inauguration très sélect, puisqu'il est le seul convié, d'une exposition d'une seule toile. Au dévoilement du tableau, il voit un visage en tant que « *lieu d'émission de signes* »²¹ que la femme a hérité et qu'elle partage avec lui en respect d'une tradition arabe ancestrale venant de l'Arabie, désuète de nos jours, et qui veut que pour prévenir un inconnu des menaces que la femme court, celle-ci doit lui dévoiler son visage.

Son visage reflète une situation réelle où règne la torture physique et psychique. Et en le lui montrant, la femme accède à une existence pleinement ouverte à la société. Du non-être, elle accède au statut d'être, et du fait elle passe de « *l'état d'occultation, de puissance, à l'état lumineux, manifesté et révélé.* »²²

C'est un visage de théâtre tragique algérien qu'elle dévoile, et que Hamad trouve étrange et étranger à la fois. Le soulèvement du voile voulait mettre fin au règne de l'ombre. En ce sens, l'auteur cultive dans cette œuvre une rhétorique du contraste : l'opposition du vide et du plein, du tout et du rien, de l'occultation via le voile cachant le visage, et la « *surexistence* »²³ par la résistance aux malheurs et à la mort. La frontière entre les deux dichotomies tient

à l'écran de suie tiré sur le visage. (Comme un Bruit d'abeilles : 48)

Le jeune avocat a vu un visage lié organiquement au charnier algérien. Un visage à l'image de tout un pays. En d'autres termes, il a vu « *quelque chose [qui] est à voir et à comprendre qui ne peut se dire mais seulement se montrer.* »²⁴.

Conclusion. Au terme de ce travail

Les trois personnages féminins ont cessé de vivre une réalité pleine. Ils n'ont qu'une espèce d'existence virtuelle et instable. Chacune, au lieu de vivre son temps actuel, s'élance dans un temps autre, inversant le cours logique de la continuité temporelle sans jamais cesser de montrer visuellement et linguistiquement « *l'expression spécifique d'un contenu inaccessible à la signification abstraite.* »²⁵ (le soulignement est de l'auteur) La signification est à voir au-delà des choses. Ils vivent « *un manque à être qui, comme tel, est [leur] seul lieu d'être.* »²⁶ Leur parcours narratif se ressemble tellement qu'il semble se renvoyer, sinon le visage, le caractère et les situations. Elles ne vivent plus leur présent tellement le passé les imprègnent par sa présence, sa vivacité et son actualité.

Notes

[1] Entretien avec Pierre Legendre, 1995 : 23

[2] Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p.40

- [3] Roland Barthes, *La Chambre claire, Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, Cahiers du cinéma, 1980, p. 28
- [4] Leplatre, 1994 : Leplatre Olivier, « Le repas d'une image "Le loup et le renard" », La Fonatine, *Fables*, XI, 6), in *Poétique*, Paris, n° 98, 1994, p. 235
- [5] Hamon Philippe, « Texte littéraire et référence », in *Tangence* 1994, p. 12
- [6] Berchet Jean-Claude, « Un voyage vers soi », in *Poétique*, « Ecriture et altérité », n° 53, 1983, p. 98
- [7] Bacherich Martine, *Je regarde Manet*, Adam Brio, Paris, 1990, p. 105
- [8] Ortel Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie, Enquête sur une révolution invisible*, Edition Jacqueline Chambon, Coll. Rayon Photo, Nîmes, 2001, p. ; 89
- [9] Rousset Jean, « La guerre en peinture », in *Critique*, « La terre et la guerre dans l'œuvre de Claude Simon », n° 414, nov. 1981, p. 1202
- [10] Durand Régis, *Le Regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, La Différence, Coll. Les Essais, Paris, 2002, p. 47
- [11] Baudelaire Charles, (1989), *Les Fleurs du mal*, Paris, Livre de poche, p. 16.
- [12] Huet Marie-Hélène, « La voix prophétique », in *Littérature*, « Poétique du leurre », n° 31, oct. 1978, p. 96
- [13] Chazaud Olivier, « Maculée Conception », in *Textuel*, « Peinture et littérature », n° 38, 2000, p. 114
- [14] Paris, Jean, *L'Espace et le regard*, Seuil, Paris, 1965, p. 262
- [15] Bal Mieke, *Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust*, XYZ, Montréal, 1997, p. 123
- [16] Melchior-Bonnet Sabine, *Histoire du miroir*, Hachette Littérature, Coll. Pluriel, Paris 1994, p. 113
- [17] Tisseron, Serge, *Psychanalyse de la bande dessinée*, P.U.F., Coll. Voies nouvelles en psychologie, Paris, 1987, p. 40
- [18] Nachttergaël Magali, « Les figures défigurées de Pierre Guyotat » in *Textuel* « le corps de l'informe », n° 42, 2003, p. 108
- [19] Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1984, p. 308.
- [20] Corbin Henri, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Aubier, Paris, 1993, p. 161
- [21] Tisseron Serge, *Le Mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Flammarion, Coll. Champs, Paris, 2000, p. 97
- [22] Corbin Henri, Op.cit, p. 145
- [23] Ibid.
- [24] Op.Cit, p. 916
- [25] Schefer Olivier, « Qu'est-ce que le figural ? », in *Critique*, n° 630, 1999, p. 919
- [26] Sari-Mostefa-Kara, Fewzia, « Le cheminement spirituel de l'écriture chez Mohamed Dib », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 21-22, 1° et 2° semestres, 1995, p. 185

Corpus

Romans

Mohammed, Dib, Qui se souvient de la mer ? Le Seuil, Paris, 1962, 1990.

Le Sommeil d'Eve, Sindbad, Paris, 1989.

Neiges de marbre, Sindbad, Paris, 1990.

Le Désert sans détour, Sindbad, Paris, 1992.

L'Infante maure, Albin Michel, Paris, 1994.

Si Diable veut, Albin Michel, Paris, 1998.

L'Arbre à dire, Albin Michel, Paris, 1998.

Simorgh, Albin Michel, Paris, 2003.

L.A. Trip, La Différence, Paris, 2003.

Nouvelles

La Nuit sauvage, Albin Michel, Paris, 1995.

Poèmes

O Vive

Ombre gardienne, 1961-1984 Gallimard, nouvelle éd., augmentée d'inédits, Sindbad.

Le Cœur insulaire, 2000, Paris, La Différence, Coll. Clepsydre.

Bibliographie

Bacherich, Martine, *Je regarde Manet*, Adam Brio, Paris, 1990

Bal, Mieke, *Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust*, XYZ, Montréal, 1997

Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975

Barthes, Roland, *La Chambre claire, Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, Cahiers du cinéma, 1980

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Livre de poche, Paris, 1989

Berchet, Jean-Claude, « Un voyage vers soi », in *Poétique*, « Ecriture et altérité », n° 53, pages 91-108.

Chazaud, Olivier, « Maculée Conception », in *Textuel*, « Peinture et littérature », n° 38, 2000, pages 107-117.

Corbin, Henri, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Aubier, Paris, 1993,

- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1984.
- Durand, Régis, (), *Le Regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, La Différence, Coll. Les Essais, Paris, 2002
- Huet, Marie-Hélène, « La voix prophétique », in *Littérature*, « Poétique du leurre », n° 31, (oct. 1978), pages 90-98.
- Leplatre, Olivier, « Le repas d'une image "Le loup et le renard" », La Fontaine, *Fables*, XI, 6), in *Poétique*, Paris, n° 98, 1994, pages 235-246.
- Melchior-Bonnet, Sabine, *Histoire du miroir*, , Hachette Littérature, Coll. Pluriel, Paris, 1994
- Nachttergaele, Magali, « Les figures défigurées de Pierre Guyotat » in *Textuel* « le corps de l'informe », n° 42, 2003, pages 103-116.
- Ortel, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie, Enquête sur une révolution invisible*, Edition Jacqueline Chambon, Coll. Rayon Photo, Nîmes, 2001
- Paris, Jean, *L'Espace et le regard*, Seuil, Paris, 1965
- Rousset, Jean, « La guerre en peinture », in *Critique*, « La terre et la guerre dans l'œuvre de Claude Simon », n° 414, nov. 1981, pages 1201-1210.
- Sari-Mostefa-Kara, Fewzia, « Le cheminement spirituel de l'écriture chez Mohamed Dib », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 21-22, 1° et 2° semestres, 1995, pages 181-187.
- Schefer, Olivier, (1999), « Qu'est-ce que le figural ? », in *Critique*, n° 630, pages 912-925.
- Hamon, Philippe, « Texte littéraire et référence », in *Tangence*, (1994), pages 7-18
- Tisseron, Serge, *Psychanalyse de la bande dessinée*, P.U.F., Coll. Voies nouvelles en psychologie, Paris, 1987
- Tisseron, Serge, *Le Mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Flammarion, Coll. Champs, Paris, 2000