

12-1-2007

« La femme qui pleure » : la nouvelle d'Assia Djébar et le tableau de Picasso

Farah Aïcha Gharbi.
Université de Montréal

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Gharbi, Farah Aïcha (2007) "« La femme qui pleure » : la nouvelle d'Assia Djébar et le tableau de Picasso," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 69 : No. 1 , Article 11.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol69/iss1/11>

Farah Aïcha GHARBI

Université de Montréal

« La femme qui pleure » : la nouvelle d'Assia Djébar et le tableau de Picasso

Résumé : Cet article étudie le dialogue qu'entretient la nouvelle « La femme qui pleure » d'Assia Djébar avec le tableau de Picasso portant le même titre. Il espère ainsi montrer comment l'auteure parvient à libérer le sujet féminin par l'esthétique, c'est-à-dire par le biais d'une rencontre entre l'écriture et la peinture qui donnent à la femme le droit à la parole et à l'image. Les éléments de forme et de structure que partagent la nouvelle et le tableau semblent faciliter cette entreprise et ouvrent, par ailleurs, une voie intéressante à la réflexion qui se penche sur les relations pouvant être établies entre les domaines du lisible et du visible.

Cubisme, Assia Djébar, écriture, interdiscursivité, nouvelle, peinture, Picasso

« Un portrait de femme!
Rien au monde n'est plus difficile, c'est infaisable...
c'est à en pleurer ».

– Jean Auguste Ingres

Le lisible et le visible

Quand Assia Djébar signe à Alger le 20 juillet 1978 une nouvelle intitulée « La femme qui pleure » (il faut noter que ce récit ne sera publié que deux ans plus tard, soit en 1980, dans le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1995), lequel renvoie par son titre à un célèbre tableau de Delacroix), elle propose un travail d'écriture qui se présente comme un dialogue entre le texte et l'image. Le récit emprunte au tableau de Picasso son titre et s'en inspire pour élaborer l'histoire d'une femme qui fait la connaissance d'un homme sur une plage (Pablo Picasso a réalisé une toile, en 1937, titrée *La femme qui pleure* et qui est actuellement exposée au Musée national Picasso de Paris. La nouvelle de Djébar fait référence à ce tableau de manière explicite à travers un exergue qui se lit en ces termes : « À propos du tableau *La Femme qui pleure* de

Présence Francophone, n° 69, 2007

Picasso »). C'est donc la rencontre entre l'écriture et la peinture, le fonctionnement et les conséquences d'un tel échange et d'une telle recontextualisation (celle de l'image picturale dans le texte littéraire) qui font tout l'intérêt de cette nouvelle.

Selon le théoricien Bernard Vouilloux, l'image suscite inévitablement, chez l'écrivain qui la reçoit, la contemple et la lit, le désir d'y répondre avec des mots :

Dans la vision du tableau, ce n'est pas tant le phénomène de la vision que le fait du tableau qui institue cette situation par quoi, voyant [...], l'écrivain est pressé de parler, d'écrire [...]. En habilitant le regard à trouver une nécessité, et donc un sens aux formes, figuratives ou non, qu'elle assemble, la peinture a prédisposé le langage au sein du phénomène : c'est une anticipation qui prédispose à parler tableaux, à parler les tableaux; c'est, en d'autres termes, la très ancienne propension à supposer dans le tableau de peinture, en les y projetant, les arcanes d'un langage constitué qui constitue le tableau dans l'espace du discours [...] (1994 : 10 et 115).

Conséquemment, le texte produit par l'auteur, celui-là même qui résulte du face-à-face ayant *a priori* uni l'homme de lettres et l'image, devient un lieu d'informations privilégié qui révèle la manière dont l'acte de lecture du tableau a été médiatisé à même le langage littéraire, tant au niveau de la forme qu'au niveau du contenu. Autrement dit, un tel récit n'est pas sans porter les traces du passage qui s'est opéré entre la réception de l'image picturale et sa mutation discursive : « [...] Tout *étant* est promu à la signification, à partir du moment où il semble avoir été isolé, *cadré* par le discours », précise Vouilloux (*ibid.* : 115).

Dans cette perspective, seule la nouvelle « La femme qui pleure » peut nous renseigner sur le rapport qu'elle entretient avec le tableau de Picasso, en nous informant « avec son propre mode de langage, ses propres outils, sa propre forme [...] », pour reprendre les termes d'Anna Vetter (1996 : 207).

En l'analysant, nous verrons que « la peinture n'intervient pas comme sujet – il ne s'agit pas d'un texte sur la peinture – mais comme forme littéraire » (*ibid.*). Nous découvrirons ainsi la façon dont Djébar a déchiffré les codes picturaux de l'artiste pour les récupérer et se les approprier ensuite lors de la rédaction de son récit : « En effet, le texte utilise le code pictural comme médiateur afin d'enrichir son propre univers esthétique. Aussi l'émergence de la peinture dans l'œuvre [...] est-elle médiatisée par une esthétique

littéraire [...]», postule Vetter (*ibid.*). Comment de tels codes ont servi la vision personnelle de Djebar, comment ils ont contribué à définir sa poétique en devenant un pré-texte entraînant l'exercice ainsi que le déploiement de procédés d'écriture particuliers : voilà ce qui retiendra principalement notre attention.

Picasso, le « chirurgien » de la peinture et le « destructeur » du sujet

Parce que Djebar utilise le crayon et non le pinceau lorsqu'elle « dépeint » « La femme qui pleure » dans sa nouvelle, le problème pour nous est de comprendre de quelle manière elle récupère et médiatise les techniques de travail du peintre pour les assimiler à son processus de création littéraire.

Il importe par conséquent d'abord de faire la lumière sur ce qui caractérise l'esthétique picturale de Picasso. Autrement dit, il est *a priori* nécessaire de savoir en quoi consiste le style du peintre, afin de saisir la façon dont Djebar s'en inspire pour rédiger son court texte « La femme qui pleure ».

Le 14 janvier 1955, Picasso s'est éloquemment exprimé, durant un entretien, sur l'art des Italiens en comparaison avec celui des Allemands. Les remarques, les commentaires critiques et les opinions personnelles qu'il a partagés avec son interlocuteur contribuent grandement à nous éclairer aujourd'hui quant à sa perception de la peinture (incluant son rôle, ses fonctions, son essence) : « L'Italie, c'est décoratif. [...] C'est pour cela aussi que je préfère les Allemands aux Italiens. Eux, au moins, étaient réalistes [...]. Oui, Altdorfer. Ce que c'est beau ! Ça, c'est du réalisme. Tandis que ces Italiens, même les plus grands, c'est décoratif ! » (cité par Kahnweiler, 1991 : document non paginé)

Grâce à cette citation, nous constatons que Picasso est un fervent partisan du réalisme pictural. Mais de quel réalisme s'agit-il ? Car il en existe plusieurs sortes et ses acceptions peuvent être très nombreuses. En France, à l'époque romantique, par exemple, plusieurs artistes ont longtemps cultivé le réalisme et recherché la vérité du monde à travers la contemplation de leurs sentiments personnels et/ou de leur imagination.

Or, il faut souligner que Picasso exècre ce genre de réalisme tantôt soumis aux caprices de l'émotion et tantôt victime des moindres assauts de l'imagination, puisqu'il devient ainsi rapidement et forcément « faux ». Prenant appui sur des états d'âme divers ou encore sur des éléments imaginaires, un tel réalisme demeure artificiel. Vu sous cet angle, nous pouvons emprunter les mots du peintre lui-même et affirmer que « l'Art est un mensonge [...] » (cité par Honour, 1988: 733). Quoique le réalisme pur et dur des naturalistes se place par ailleurs aux antipodes de cet univers de représentation, il n'est pas plus susceptible de rejoindre les idéaux réalistes de Picasso en peinture qui écrit: « On parle de naturalisme [...]. J'aimerais savoir si quelqu'un a jamais vu une œuvre d'art naturelle. La nature et l'art sont deux choses différentes, elles ne peuvent être la même chose » (*ibid.*).

Alors que les peintres naturalistes s'évertuent à faire des copies serviles de la réalité visible qui les entoure (elles restent néanmoins approximatives aux yeux de Picasso), le peintre, avec un regard non moins objectif, s'ingénie plutôt à peindre la réalité invisible, profonde et essentielle qui se cache derrière toute réalité visible, jugée superficielle. À ce propos, le confrère de Picasso, Georges Braque, révèle qu'il « ne faut [...] donc pas imiter ce que l'on veut créer. On n'imité pas l'aspect; l'aspect c'est le résultat. [...] la peinture doit faire abstraction des aspects. Les sens déforment, l'esprit forme. Travailler pour perfectionner l'esprit. » (*ibid.*)

Il est ostensiblement question ici d'une « recherche introvertie » (*ibid.*: 735) qui vise à mettre en forme les « réalités spirituelles » des personnages et/ou des objets étudiés à même leurs déformations physiques. Voilà précisément le type de réalisme auquel Picasso s'intéresse. Mais de quelle manière réussit-il à le sonder? En œuvrant à titre d'explorateur, en prétendant ne jamais avoir une idée très nette de ce qu'il fait, car, pour cet artiste, la peinture existe en fonction de « [...] ses résultats et non de ses intentions » (*ibid.*), comme nous le verrons ci-dessous.

L'aventure demeure donc pure, absolue. Picasso s'inspire de personnes ainsi que d'objets concrets et visibles, certes, mais ces derniers n'incarnent qu'un prétexte, car, en les travaillant avec son pinceau, le peintre convoite leurs réalités métaphysiques, pour ne pas dire abstraites, même si elles lui demeurent totalement

inconnues tout au long de sa quête. C'est en étudiant patiemment ses motifs sous tous leurs angles, c'est en les analysant à travers tous leurs aspects et toutes leurs facettes, c'est en les tournant et en les retournant sans cesse, que leurs vérités occultes intrinsèques finissent fatalement par se dévoiler, se découvrir et s'ouvrir à lui. Perpétuellement, Picasso ne fait que tâtonner, sans arrière-pensée, sans projet précis en tête. Il rencontre au hasard des formes et s'en approche uniquement pour les déformer, les décortiquer, jouant sans relâche avec elles jusqu'à ce qu'elles lui « parlent » et se « montrent » sous leur vrai jour qui est à chaque fois absolument inédit. En ce sens, l'œuvre d'art devient entre ses mains complètement autonome (les cubistes affirment tous « l'autonomie de l'œuvre d'art » (*ibid.*)) : « Le cubisme [...] est un art qui traite avant tout des formes et lorsqu'une forme est réalisée, elle est là pour vivre sa propre vie » (*ibid.*: 733). Le peintre trouve ainsi toujours immanquablement la réalité cachée des thèmes qu'il dépèce, alors qu'il ne la cherche jamais *a priori*. Loin de partir vers elle, il la laisse plutôt venir naturellement à lui en provoquant par ailleurs son arrivée au travers d'un long et complexe processus d'exécution pictural qui s'apparente à une sorte d'exercice de dissection¹ : « Je ne cherche pas, je trouve² [...]. C'est curieux comme le vouloir de l'artiste compte peu » (Kahnweiler, 1991 : document non paginé), avoue-t-il dans un autre entretien.

Picasso se plaît donc à analyser ses motifs « plastiquement » dans le temps, froidement, à la manière d'un scientifique, quitte à les

¹ Il faut préciser que, pour Picasso, tout ce qui constitue la réalité secrète d'un objet représente ce qu'il appelle « la part de rêve » de celui-ci. Comme l'écrit Murielle Gagnebin, Picasso est « persuadé que tout objet a sa part de rêve » (1984 : 129). Pour avoir accès au rêve intime qui habite chaque chose qu'il peint, l'artiste se livre, oui, à un exercice de dissection. Guillaume Apollinaire n'a lui-même d'ailleurs pas manqué de l'affirmer en écrivant que « Picasso étudie un objet comme un chirurgien dissèque un cadavre » (*ibid.*: 126). Le « pinceau-bistouri » de Picasso est manié selon une technique particulière qui permet d'analyser à fond un thème, de sorte qu'il s'expose aux yeux du spectateur (il est intéressant de noter au passage que les films de Djebar – car Djebar n'est pas seulement une auteure, elle est également cinéaste – s'affichent de manière similaire, telle la peinture de Picasso, comme des « opérations du regard ». Ils sont des « opérations chirurgicales » pratiquées sur le corps féminin. « Ils enseignent, ces films, que le regard est opération : ouvre, coupe, referme; qu'il est recherche [...] », écrit Mireille Calle-Gruber (2001 : 201).

² Les verbes « explorer » et « chercher » sont habituellement synonymes, mais, dans le cas de Picasso, il en va tout autrement : nous répétons que pour le peintre-explorateur, il est possible de réfléchir sur un sujet quelconque en le peignant sous toutes ses formes, sans toutefois espérer trouver quelque chose de précis lors de son travail. En exécutant ses modèles, par exemple, et ce, sans motivation particulière, l'artiste met le doigt sur des réalités qu'il ne s'attendait pas à voir surgir au départ. C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre les dires de Picasso quand il affirme qu'il « ne cherche pas », mais qu'il « trouve ». Autrement, il serait facile de déceler une contradiction entre l'image de l'explorateur que Picasso affiche et la volonté que ce dernier a, par ailleurs, de ne rien chercher en peinture.

réinventer, ignorant à quoi ils ressembleront quand ils décideront de se révéler à lui dans toute leur transparence: «Picasso [...] m'avait dit qu'il pensait toujours au tableau du lendemain, en se demandant comment il serait. Il le redit: *Vous comprenez, ce n'est pas le temps retrouvé, mais le temps à découvrir*» (*ibid.*).

En d'autres termes, aux yeux de l'artiste, il importe de peindre les sujets de l'avenir, encore inconnus, qui n'existent pas encore, mais qui sont pourtant déjà, en quelque sorte, bien réels, parce qu'en voie de naître. Ce que propose le travail de Picasso, c'est du jamais-vu, le «jamais-vu» du représenté.

La réalisation finale des tableaux du peintre découle souvent, par conséquent, d'un travail qui s'échelonne sur une longue période, et dans l'intervalle de laquelle, jour après jour, Picasso produit plusieurs dessins préparatoires. Cette période donne lieu à une inégalable entreprise de découverte du sujet à travers la peinture: avant d'offrir au public une version définitive d'une de ses toiles, l'artiste s'exerce d'abord maintes fois sur un thème particulier. D'un croquis à l'autre, parce qu'il s'acharne toujours à reprendre un seul et même motif, l'artiste se livre à une pratique de la répétition. C'est ainsi que son travail préparatoire s'avère être, en bout de ligne, un impressionnant exercice de modulation et d'inflexion fragmentaire qui, progressivement, conduit à la touche finale d'un chef-d'œuvre. Brigitte Léal avance que ce qui motive Picasso, d'un dessin à l'autre, c'est «[...] ce qui se passe, les modifications, les métamorphoses, les allers et retours, les constances [...]. Son œuvre s'est donc conçue comme un tout, un ensemble, et non comme une succession de tableaux uniques.» (2000: 405 et 413)

Murielle Gagnebin propose, quant à elle, le commentaire suivant en faisant référence au personnage de la femme que Picasso aime s'approprier:

C'est aux formes que [...] Picasso s'attaque, prompt à hérissier les silhouettes, à contorsionner les parties charnues, à dévoiler les sexes balourds à force d'ostentation. Une gamme chromatique souvent violente lui sert également à exacerber des tons patiemment élaborés, convertissant les accords feutrés en aigreurs acidulées. Enfin, il ne manque jamais d'agresser les matières [...]. Zébrures, hachures zigzagantes trahissent ainsi une gestualité nerveuse ou arrogante. [...] Tantôt lourde et grasse, sa touche déploie des corps autrefois pudibonds; tantôt virulente, elle agace échancrures et limites (1984: 128).

Il nous faut retenir, dans cette minutieuse observation de la pratique picturale de Picasso, trois notions : celle du geste presque endiablé, mais également celles de la violence et de l'ostentation, à la fois dans le traitement des formes et des couleurs, du ton. Ces notions appellent, suggèrent plusieurs idées : celles du mouvement, de l'expressivité, du débordement. Gagnebin ajoute que « Picasso multiplie les variations. Cet acharnement à la modulation, ce goût de l'inflexion [...] cache un principe profond. » (*ibid.*)

À quel principe la critique fait-elle allusion ici? De toute évidence, à celui de la répétition. Selon elle, la structure répétitive prend la forme d'une exigence sans pareille chez l'artiste et contribue de ce fait à expliquer la stylistique du grand peintre.

D'après Gagnebin, quelque chose de particulier existe à l'origine de la répétition : la pulsion (« Le mode d'être de la pulsion tient précisément de la répétition », écrit la théoricienne (*ibid.*)). En approfondissant sa réflexion, elle va jusqu'à définir les pulsions qui animent et motivent Picasso dans son travail répétitif. Il y en a deux et elles sont freudiennes.

La première s'appelle « pulsion d'emprise » (*Bemächtigungstrieb*) et vise le sujet qui est peint. Elle a pour but de le « dominer [...] par la force » (*ibid.* : 127-128). Il s'agit conséquemment d'une pulsion de « pouvoir » qui pousse Picasso à s'emparer du thème qu'il veut exprimer, quel qu'il soit, dans l'objectif de le faire sien et de le dominer. Pour y arriver, il l'asservit tout simplement à son style (de cette attitude résultent, sur ses toiles, des « formes attaquées », des « silhouettes hérissées », des « parties charnues contorsionnées », des « zébrures », des « couleurs violentes », etc. Nous reprenons les mots de Gagnebin déjà cités plus haut (*ibid.* : 128). Remarquons que le rapport qu'entretient Picasso avec la peinture ressemble à un véritable combat, une sorte de joute, puisque l'artiste la traite de manière très agressive, violente et brutale. Gagnebin, en parlant du peintre dans cette perspective, le décrit d'ailleurs en termes de « pilleur », de « destructeur » (*ibid.* : 127). Picasso est certes un grand explorateur, mais seulement dans la mesure où il « détourne » et « bouscule », poursuit Gagnebin (*ibid.* : 129). Cet artiste est, sans conteste, un parfait iconoclaste. L'outrance est son mot d'ordre lorsqu'il peint).

La deuxième pulsion, dite « de maîtrise » (*Bewältigungstrieb*), vise l'excitation du motif qui est exécuté. Après la « prise » du sujet, après sa saisie multiple à travers l'exercice des dessins préparatoires, l'artiste acquiert une solide connaissance ainsi qu'une maîtrise complète de ses thèmes. En ce sens, il accède à un savoir essentiel et non superficiel des objets et/ou des personnages peints.

Observons maintenant la façon dont Assia Djébar s'est inspirée des méthodes de travail de Picasso pour rédiger sa nouvelle « La femme qui pleure ».

« La femme qui pleure »

Le titre du récit de Djébar propose comme protagoniste central une femme. Nous pouvons donc supposer, dès le départ, que tout le texte s'organisera autour d'un personnage féminin. Dans cette nouvelle, qui forme un tout homogène sans être divisé en plusieurs parties (il faut préciser que cette nouvelle est assez courte, elle ne compte que six pages : une division de cette nouvelle en plusieurs parties aurait par conséquent été difficile à imaginer logiquement), nous découvrons que l'intrigue se résume en effet à une femme qui se promène sur une plage et qui rencontre un homme inconnu (il s'agit plus précisément d'un ex-détenu en apparente liberté, mais qui se fera arrêter à nouveau à la fin du récit pour retourner en prison) auquel elle se met à parler ouvertement, alors que celui-ci l'écoute tout en restant muet. Le protagoniste féminin ne prend pas directement en charge le récit et n'intervient dans le discours qu'au niveau des dialogues, la narration étant assumée par une voix impersonnelle et omnisciente. Mais puisque l'ensemble des dialogues du texte lui est entièrement et exclusivement réservé, cette femme possède à elle seule le privilège de la parole. En se dévoilant peu à peu d'un dialogue à l'autre, la « femme qui pleure » offre une sorte de monologue fragmentaire qui nous éclaire sur sa vie et sur sa personne.

Le verbe « pleurer » qu'affiche le titre est, par ailleurs, significatif. Pleurer est un acte d'extériorisation de la douleur. Cela nous amène à envisager la nouvelle comme un espace où le personnage féminin révélera sa souffrance, notamment en la montrant, en la rendant visible dans son comportement (l'acte qui consiste à verser des

larmes en est un exemple), mais, de plus, en la faisant entendre à travers son discours, sa voix, sa prise de parole. En ce qui concerne la toile de Picasso, on décrit *La femme qui pleure* en la réduisant à la simple expression de sa peine. Elle n'est rien de plus qu'un « [...] visage torturé qui exsude sa souffrance » (*ibid.* : 130). Dans le récit de Djebar, nous constaterons que la femme sera pareillement donnée à voir sous cet aspect puisqu'elle aura « un visage réduit à s'égoutter en pleurs, à la fois raviné et tuméfié par les larmes » (*ibid.*). Le verbe « s'égoutter » ainsi que les substantifs « pleurs » et « larmes » s'inscrivent dans le champ lexical de l'eau. Or, l'eau est un thème majeur dans le texte, car l'auteure s'en sert comme agent de déconstruction du protagoniste féminin. Déconstruction dans le sens d'exploration. L'eau qui inonde le visage de l'héroïne explorée agit sur celui-ci comme la peinture sur le visage du sujet féminin de Picasso : elle défait la chair, exprime l'effet blessant, désastreux et destructeur que peut avoir la douleur sur la femme, car celle-ci, par extension et à un niveau métaphorique, peut en outre être ressentie comme un instrument de torture, une sorte de scalpel capable d'infliger de terribles blessures. Mais dans l'optique de l'esthétique de Djebar, comme dans celle de Picasso dont l'auteure algérienne s'inspire, un tel instrument prend davantage les allures d'un bistouri aux fonctions chirurgicales qui a pour ultime but d'« ouvrir » la femme afin que puisse être mieux contemplé son mal de « l'intérieur » : « [...] je marchais comme si ma face allait tomber dans mes mains, comme si j'en ramassais les morceaux, comme si la douleur dégoulinait de mes traits, comme si... » (Djebar, 1995: 63³), pouvons-nous lire dans la nouvelle. C'est ainsi que l'eau des larmes et, donc, la souffrance ont cette propriété de pouvoir démanteler la figure féminine dans le récit de Djebar, cela de la même manière que la peinture de Picasso déconstruit entre autres ses personnages pour en faire apparaître la « face cachée », plus précisément la douleur intérieure de la femme dans le cas qui nous intéresse ici.

Sur le tableau de Picasso, le chagrin et la peine du sujet féminin ne sont pas uniquement rendus visibles à travers la mutilation du visage meurtri, puisqu'un tel découpage, par la superposition des différents plans qu'il propose, réussit également à donner l'impression d'un sursaut de l'image, celui-là même de l'affliction. Hoquets et « tressautements des muscles peauciers » sont ainsi en quelque sorte mimés et rappellent « les fibrillations du désespoir » (Gagnebin, 1984: 130).

³ Dorénavant, toutes les références à cette œuvre ne comprendront que les numéros de pages correspondant aux extraits cités.

Pour ce qui est du texte de Djébar, nous pouvons supposer que la douleur de la femme est telle, que ses larmes sont à ce point innombrables qu'elles seraient à elles seules en mesure de remplir toute une mer, de devenir un océan. Nous suggérons cette image, car le récit s'ouvre sur le décor d'une plage et la description que fait le narrateur de la mer, avec ses vagues et ses remous, en est une, métaphorique, de l'affliction : l'eau de la mer est salée, comme celle des sanglots, et le mouvement tressautant des hoquets de douleur d'un visage en pleurs est semblable aux légères secousses que provoquent parfois des courants marins un peu agités. À ce propos, nous lisons, dès les premières lignes de la nouvelle : « La mer, par les secousses de sa houle sourde éparpilla la voix [...] Bris de voix ensuite... » (63). À la lumière de cette citation, force est de constater que l'eau, symbole de la souffrance à travers les larmes comme à travers la mer (prise dans le sens d'une mer de larmes), ne se contente pas seulement de « briser » le visage de la femme éplorée, étant donné qu'elle en brise également la voix, laquelle vole en mille éclats. Cela nous ramène à ce que nous affirmions précédemment, lorsque nous commentions le titre du récit, concernant l'importante probabilité que celui-ci mette en scène une femme capable de dire sa souffrance, d'en parler avec des mots, avec sa voix. Ici, le bris de la voix annonce que cette dernière, tout comme la figure morcelée du protagoniste féminin, sera « découpée », « creusée » sous tous ses angles et facettes. Ainsi pourra-t-elle être entendue et découverte de « l'intérieur » sur tous les plans, exactement comme le visage et le corps de la femme le seront au fil des séquences qui suivront.

Mais si nous ne nous en tenons qu'au texte en tant que tel, sans chercher à établir des liens avec l'art de Picasso, nous remarquons bien vite qu'il existe une autre explication, beaucoup plus concrète, susceptible de montrer ce qui en réalité est à l'origine de la « destruction » du personnage féminin dans la nouvelle. En fait, le lecteur apprend rapidement, dès la première page, que la femme du récit est une femme battue. Mariée à un homme violent, elle a été victime d'agressions diverses et elle est souvent tombée, elle s'est écroulée, « émietée » sous les coups que lui a assenés son époux. C'est en ces termes plus précisément qu'elle se remémore de tels faits : « Alors, il m'a tapé dessus... (regards vers l'horizon). Il m'a cassé la gueule, littéralement! » (*ibid.*), s'écrie la pauvre héroïne. Les choses paraissent tellement plus banales de ce point de vue, sauf que, malgré tout, il demeure impossible d'en rester là, car le

comportement de l'homme violent, qui agresse sa conjointe et qui lui inflige des traitements brutaux, rappelle – de manière métaphorique, cela s'entend –, celui de Picasso qui réserve, dans le domaine de l'art, un sort similaire aux objets ainsi qu'aux personnages (notamment féminins) qu'il explore, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner dans cet article. Or, parce que cette violence destructrice ne se veut pas gratuite, mais artistique, parce qu'elle s'érige chez le peintre en véritable principe esthétique, elle ne conduit pas à l'anéantissement du sujet. Tout au contraire, nous le savons, l'artiste accède, par l'usage fécond de cette violence, et spécialement dans le cas de *La femme qui pleure* qui retient notre attention ici, à des formes complexes et insoupçonnées qui ne demandent qu'à éclater au grand jour :

Chez moi, un tableau est une somme de destructions [...], [mais] il y a des formes qui s'imposent [...], les formes viennent toutes seules [...], on [trouve] une vision organisée (cité par Désalmand, 1996 : 126, 125 et 124).

Oui, c'est beau. Les filles, les marchandes des quatre saisons, les fleurs : c'est splendide. [...] Quand on commence un tableau, on trouve souvent de jolies choses, [mais] on doit s'en défendre, détruire son tableau, le refaire plusieurs fois. À chaque destruction d'une belle trouvaille, l'artiste ne la supprime pas, à vrai dire ; mais il la transforme, la condense, la rend plus substantielle (cité par Bernadac et Michael, 1998 : 65, 32-33).

Nous avons également précisé plus haut que si Picasso s'acharne à traiter aussi brutalement entre autres les figures qu'il peint, si en véritable iconoclaste il s'ingénie à les déconstruire, c'est en outre pour mieux donner à voir « la part de rêve » qui les habite secrètement, sorte de réalité intime et qui leur est tout intérieure. Nous le rappelons, car, dans le texte de Djebar, il se trouve que le récit évolue en suivant ce sens : « la femme qui pleure », dont la douleur et les larmes défigurent le visage, est tout à coup ainsi rendue visible à travers les visions qui l'habitent profondément :

[...] je marchais, comme si ma face allait tomber dans mes mains, comme si j'en ramassais les morceaux, comme si la douleur dégoulinait de mes traits, comme si... Et elle rêva : c'était une ville pour ces marches-là justement, un espace qui bascule, des rues en demi-équilibre et complices quand vous saisissez le désir de vous précipiter... L'azur partout (64).

Le rêve du personnage féminin a ceci d'intéressant qu'il ressemble à l'état dans lequel se trouve le visage de la jeune femme. Il est,

de manière similaire, éclaté. Loin de proposer une image uniforme, ce songe prend la forme d'un espace singulier, d'une ville qui « bascule ». Il existe, c'est certain, sauf qu'on ignore totalement en quoi il consiste vraiment.

De cette façon, Picasso décortique ses objets et ses modèles pour en faire jaillir la réalité invisible, « la part de rêve », mais, comme nous l'avons déjà mentionné, sans jamais savoir d'avance ce que ce rêve ou cette réalité représenteront à l'issue de leur exécution. Seule l'œuvre peinte « décide », à un moment donné et de façon autonome, de se « montrer » aux yeux du peintre. C'est elle qui se « découvre », qui se révèle graduellement au fil du travail pictural dans lequel elle prend vie et place. Pour ce qui est de « la femme qui pleure », dans le texte de Djébar, elle aussi finit par se « dévoiler » aux yeux de son auteure. Et elle le fera surtout en prenant la parole, en s'exprimant et en se confiant ouvertement à la fois sur elle-même et sur ses rêves. La phrase suivante, à l'instant même où l'héroïne quitte sa rêverie, nous prépare à ce que celle-ci dira et confessera plus loin dans le récit : « Elle se dressa, le passé à ses pieds » (*ibid.*). Le passé, les souvenirs, telles sont les choses que le personnage féminin se réappropriera bientôt pour en parler au présent, pour les étudier au travers de sa voix qui les disséquera soigneusement :

Le troisième jour⁴, tandis qu'elle parlait mais en chuchotant (ces années de mariage bourgeois, cette rupture violente, la longue, la déchirante impulsion qu'elle mit des mois à maîtriser vers le second homme, l'adolescent pâle et fragile...) l'écoutait-il, rien n'était si sûr, la comprenait-il? Alors seulement elle se dit qu'après tout, il pouvait parler une langue étrangère... Mais elle se confiait enfin, elle murmurait, elle s'écoulait [...], elle s'ouvrait enfin [...], et le passé en mots parvint enfin à son déroulement morne, petit à petit. Cet instant entre les deux êtres, concentré, vibra [...] (67).

Si le passé de « la femme qui pleure » n'a jusqu'ici toujours été que silence, claustration et douleur refoulée, « le troisième jour » il sera pris en charge, contrôlé, maîtrisé et libéré par elle (il convient de remarquer que ces « prise » et « maîtrise » féminines du passé rappellent la manière dont Picasso s'empare de ses sujets peints pour mieux les contrôler et les dominer), car non seulement ce

⁴ Le texte se déroule dans un espace temporel de trois jours. Nous sommes donc ici à la toute fin de la nouvelle et c'est seulement à ce moment précis que la femme réussit enfin à extérioriser sa douleur sous forme de mots. Auparavant, seules ses larmes « parlaient » en quelque sorte de cette souffrance. Mais le déversement des sanglots préfigurait le déversement de la parole dans cet extrait. D'ailleurs, nous pouvons lire dans ce court passage que la femme, en se confiant, « s'écoule ». Ce verbe n'a pas été choisi innocemment et il peut encourager, conséquemment, ce genre d'interprétation.

protagoniste fera entendre sa parole pour la première fois, mais son corps osera s'afficher de manière équivalente. Et, de ce fait, un tel personnage s'émancipera, s'affranchira totalement.

La façon dont l'héroïne se montre physiquement, en exhibant son corps sans pudeur et sans retenue dans les lignes subséquentes de la nouvelle, en témoigne : « Son maillot "deux pièces" faisait apparaître son corps plus blanc, particulièrement aux hanches et au ventre » (64). Ce qu'elle déclame aussitôt en fait foi même davantage : « Je pars! » (*ibid.*). C'est à un inconnu rencontré sur la plage qu'elle s'adresse audacieusement ici. À ce moment crucial du récit, « la femme qui pleure » se tient debout devant l'homme et, face à lui, crie son intention de s'en aller. Elle affirme haut et fort son désir de se rendre ailleurs, d'embrasser d'autres espaces. Elle s'épanche, tandis que son interlocuteur demeure pour sa part muet, ce qui est plutôt inhabituel.

Le premier jour, après s'être vêtue d'une robe et enveloppée d'une étoffe blanche, le personnage féminin s'apprête à « s'envoler », pour laisser derrière elle un homme incapable de réagir :

Un instant, les bras au ciel, elle enfile une robe étroite de coton pâle sur son corps non mouillé. Du sac de toile rouge qui traînait à côté d'elle, elle sortit – pour cela se plia lentement – une large pièce d'étoffe blanche avec des stries plus mates et soyeuses. Elle déploya le drap, comme s'il allait lui échapper, et l'on aurait pu imaginer sa course derrière le tissu immaculé, à travers la plage immense. Elle s'enveloppa entièrement de l'étoffe [...]. L'homme, toujours silencieux [...]. Maintenant la silhouette féminine formait un parallélépipède assez flottant; elle restait face à lui, le cou et la tête totalement libres, mais le vent s'engouffrant sous ses aisselles, elle devenait un étrange parachute, hésitant entre la terre et l'espace. – Au revoir! Les mots, en suspens. La silhouette blanche, ployante, s'éloigna. (*ibid.*)

Plusieurs mots dans cette citation font référence au thème du vol, de la légèreté, du flottement. Il est question d'une « course », d'un « parachute », d'un « parallélépipède », d'un « vent » aussi et la femme semble à elle seule incarner tout cela. Il est également question de grands espaces, ouverts et étendus, ce qui inspire fortement l'idée de liberté. La plage est choisie pour incarner l'espace par excellence de la liberté. C'est elle qui accueille l'héroïne en fuite qui se rue vers elle. Habillé en blanc, le personnage féminin ressemble soudain aux mouettes libres qui planent à leur guise au-dessus de la mer et cette ressemblance est à ce point frappante

que lorsqu'un de ces oiseaux lâche un cri, nous ne saurions dire s'il provient d'une mouette ou de la jeune femme, d'autant plus que les mouettes volent à la hauteur du personnage, comme pour se confondre avec lui: «Elle réfléchit. Deux ou trois mouettes volaient assez bas. Un cri au loin, on doutait que ce fût un cri d'oiseau» (65). Plus tard, dans le récit, nous observons même la femme dans une position particulière. Accroupie, elle creuse le sable et pendant qu'elle s'occupe ainsi à chercher un galet, son voile tombe, ce qui signifie beaucoup de choses à un niveau strictement symbolique. À cet instant du texte, nous avons en effet l'impression que l'héroïne se cherche elle-même, qu'en creusant le sable, elle tente en fait de fouiller au cœur de sa personne et de son identité afin d'en cerner les véritables caractéristiques, car, de toute évidence, elle ne se connaît pas réellement, du moins pas totalement. Et quand son voile tombe, nous pressentons qu'elle réussira cette entreprise, qu'enfin le silence déposé trop longtemps comme un voile, justement, sur ses sentiments et son histoire, finira par tomber également. Mais ce sont surtout les mots que le protagoniste prononce durant cette activité qui nous permettent d'extrapoler de cette manière :

Sa main, longtemps après, se mit à creuser le sable, à chercher quelque galet. Cette fois, le voile dont elle s'était enveloppée en arrivant, dont elle s'envelopperait en partant, dans une heure ou deux, gisait par terre, en peau morte. – Par moments, je me dis : je ne sais pas où sont mes contours, comment est dessinée ma forme... (65-66).

Il est intéressant de remarquer que le personnage féminin utilise un vocabulaire typiquement pictural en se demandant à quoi il ressemble vraiment, un peu comme si la peinture pouvait apporter des réponses à ce genre d'interrogation. La femme explorée de la nouvelle souhaite définir ses « contours », ses « formes », leur « dessin » qui la représentent à même son corps battu, mais qui, à travers sa meurtrissure physique, sont également susceptibles d'exprimer, symboliquement, sa réalité profonde, l'épreuve de sa souffrance et de sa douleur. Or, nous savons que l'art de peindre de Picasso excelle à faire jaillir sur ses toiles de telles images, éloquentes. Nous avons pu constater qu'il œuvre précisément dans ce sens, ce qui est notamment visible à travers sa toile *La femme qui pleure...*

Le lendemain de son escapade à la plage, l'héroïne du récit de Djébar prend place aux côtés de l'homme inconnu et, en posant ses yeux sur lui, se met à parler, à élaborer toute une réflexion sur

l'importance de savoir écouter et voir autrui. Elle commence, en parlant d'« autrui », par faire référence à ses tantes et à ses cousines. Elle évoque la façon dont ces dernières se comportaient à son égard par le passé. Cela la conduit très vite en fait à ne parler que d'un seul « autre », apparemment neutre, mais nous nous apercevons au fil de son discours que la femme pense à l'homme. Nous constatons qu'il s'agit de lui et que le protagoniste féminin souhaite entrer dans un dialogue productif avec ce dernier. Cela est nécessaire pour l'héroïne, malgré la retenue flagrante qui est la sienne quand elle manifeste cette envie :

Les autres, peu à peu vous remplissent... en flux imperceptible. Moi, ils s'étaient mis à me remplir par les yeux!... Tous ces derniers mois, dans cette maison pleine de vieilles tantes et de cousines, je me suis dit *Écouter les autres, c'est tout! Cela me suffit!* [...] Écouter l'autre!... L'écouter simplement en le regardant! Aimer l'autre – reprit-elle plus bas, un tout petit peu plus bas – l'aimer en le contemplant; s'efface votre fièvre à vous, votre violence à vous, les cris que vous n'avez jamais poussés!... Vous parvient la voix de l'autre, de celui qui souffre, ou qui a souffert... et qui se délivre et voilà que vous pleurez pour lui, pour elle, vous ne pouvez pleurer que pour lui, que pour elle! (65).

Comment ne pas sentir à quel point la femme demande implicitement à l'étranger de la regarder, de l'entendre, elle qui a tant de blessures à montrer, à verbaliser? En disant à la fin de son discours « pour elle », nous savons que l'héroïne fait directement allusion à sa propre personne et nous savons qu'elle exhorte alors le regard et l'ouïe de l'inconnu à s'emplier de son image féminine « parlante ».

Ultérieurement, dans le texte, cette métaphore amoureuse de l'échange se réalise concrètement. Dans le passage suivant, il y a deux moments à retenir. Au début, le personnage féminin prend la peine de s'observer très attentivement, comme s'il se contemplant pour la première fois, cherchant à se découvrir... Mais insatisfaite, la femme se tourne aussitôt vers l'homme, le fixe et le caresse avec sensualité, surtout pour l'entraîner à la dévisager et à la toucher elle aussi. Au bout de quelques secondes, le lecteur comprend que l'héroïne espère ainsi se découvrir à travers les yeux, le geste et la voix de l'inconnu, à défaut d'y arriver toute seule :

À cet instant, s'inscrivit la première caresse. [...] elle leva donc le bras, regarda d'un air attentif ses doigts en les écartant ensuite, en les détachant dans l'espace et elle prit un air enfantin, à cause même de cette concentration... Ce fut bien après qu'elle étendit

la main vers la jambe de l'homme; elle lui toucha le genou, vérifia l'articulation comme pour l'ausculter, ses doigts frôlèrent ensuite le mollet de haut en bas jusqu'au pied, puis remontèrent. Elle le caressait avec scrupule. [...] Il avait posé à son tour sa main sur ses doigts fins quand ils étaient remontés au genou, puis à la cuisse. Ils restèrent ainsi doigts accrochés et prirent le temps de se dévisager l'un et l'autre. Il lui toucha ensuite le sein droit sans le dénuder (66).

C'est seulement après ce court instant d'exploration mutuelle que la femme, le troisième jour, parvient à se comprendre, à discourir et à se montrer avec succès dans la nouvelle. Ce n'est qu'à ce moment-là qu'il devient possible pour elle de « [...] parler, de s'ouvrir enfin, sa main posée sur le genou droit de l'homme » (67). La présence de l'homme est donc essentielle pour que le protagoniste féminin puisse se définir complètement dans ce récit, et ce, par le biais d'un contact particulier et clair, c'est-à-dire affectif, à connotation amoureuse (malgré tout, il arrivera un temps où la femme devra se débrouiller toute seule pour apprendre à se connaître à même sa véritable identité : nous le verrons d'ici la fin de ce texte et, donc, de cet article).

Par conséquent, si, d'une part, des rapports « peinture-écriture » sont manifestés et entretenus au fil de la nouvelle, d'autre part, le texte veut en outre favoriser une rencontre entre l'homme et la femme : relation qui place finalement les deux sexes sur un pied d'égalité, qui offre de les unir au sein d'un échange réciproquement généreux et riche. Une sorte d'entente, entre les univers masculin et féminin, devient en définitive réalisable à travers le texte de Djébar, et ce, comme elle l'est aussi dans le secteur des arts entre le lisible et le visible, bien que ce soit à un niveau complètement différent. Il reste que, dans chaque cas, l'un éclaire en partie l'autre, participe de l'accomplissement de l'autre, de la définition de son identité et vice-versa.

Jusqu'à présent, la critique djebarienne n'a pas manqué d'insister sur le fait que l'idée principale de « La femme qui pleure » semble être celle « du dévoilement d'un *je* féminin [...] à même la suggestion d'une harmonie possible entre les deux sexes » (Aas-Rouxparis, 1995 : 141). À cela, nous aimerions toutefois ajouter que ce dévoilement du deuxième sexe s'opère également par un dialogue de nature esthétique rendu possible entre deux arts, la peinture et l'écriture en l'occurrence. En effet, si la nouvelle de Djébar permet

à la femme de se révéler à travers une libre prise de parole, au sein de l'écriture, en présence d'un personnage masculin attentif; par les liens particuliers que tisse cette même écriture avec l'art pictural, le personnage de « la femme qui pleure » en arrive, par surcroît, à se dévoiler physiquement dans l'esprit du lecteur qui se la figure, se la visualise mentalement, et de façon détaillée, en ayant recours à son imagination, certes, mais tout en gardant en tête la référence constante du tableau de Picasso. Autrement dit, considéré sous cet angle, le récit de Djebar, par son rapport à l'art, présente un être féminin qui se découvre en se faisant à la fois voix et image.

Pour en revenir à la nouvelle proprement dite, quand « la femme qui pleure » prononce ces paroles à la toute fin du récit – « On m'a cassé la face, on ne m'a pas défigurée, j'ai de nouveau une bouche, des lèvres, une langue... » (67) –, nous prenons conscience, pour en avoir la preuve textuelle, qu'au sortir du moment d'intimité qui l'a liée à l'homme de la plage et qui l'a conduite à prendre enfin la parole, à se délivrer du mutisme, à se comprendre elle-même, nous réalisons qu'après une telle expérience, loin d'avoir été anéantie par les coups qui lui ont été envoyés au visage par le passé, elle semble plutôt les avoir reçus un peu comme *La femme qui pleure* a reçu les coups de pinceau de son peintre Picasso: comme un moyen de se montrer de façon inattendue, telle qu'en elle-même, mais à travers un corps et une voix métamorphosés, redéfinis, capables pour la première fois d'exhiber et d'exprimer, avec force, toutes les formes, tous les contours d'une tristesse jusque-là refoulée, qui est toujours restée invisible et silencieuse. Dans cette perspective, le personnage féminin de la nouvelle peut inspirer au lecteur une ressemblance avec *La femme qui pleure* de Picasso.

Les dernières lignes du texte nous montrent cependant que l'amoureux de la plage, malgré le rôle qu'il joue, par sa seule présence, dans le dévoilement de la femme, est inapte à favoriser l'éclosion de toutes les vérités de cette dernière. Par sa coopération, bien que passive (il se contente de rester tout ouïe sans jamais parler ni agir), même s'il met en branle le processus de mise à nu de l'héroïne, il ne provoque toutefois pas sa totale réalisation. En conclusion de la nouvelle, quand la jeune femme se met à parler à l'inconnu, « précisément à ce moment [...] apparaît derrière eux un premier soldat, en marron clair et armé ». Puis retentit « un coup de sifflet ». C'est alors que « la femme [...] s'arrête de chuchoter [...] ».

Elle « ne se retourne pas », tandis que « deux autres uniformes avec fusil [...] rejoignent le premier. Ils ne bougent pas, eux non plus » (*ibid.*). En fait, nous le voyons, à l'instant décisif où la femme s'apprête à formuler ses pensées les plus personnelles, des autorités militaires surviennent pour arrêter l'homme, ce qui a pour effet d'interrompre l'accouchement verbal qui était sur le point d'avoir lieu. Pourtant, juste avant ce débarquement de soldats, tout portait à croire qu'avec l'inconnu, le voile allait être complètement levé sur l'ensemble des secrets de l'interlocutrice. Mais rien n'a pu se concrétiser ainsi.

Au passage, en suivant les militaires, l'homme subitement séparé de la femme accomplit un acte chargé de sens : il soulève maladroitement le voile blanc qui appartient à la femme et qui traîne encore par terre. Ce voile cache toujours, à l'évidence, certaines choses, mais l'amoureux ne pourra prendre part à leur mise au jour : « Ses doigts soulevèrent le voile blanc à terre, puis le lâchèrent... Il alla pour dire quelque chose : sur le voile, sur la femme qui attendait » (68). Quoi d'autre ? Rien. L'homme échoue à prononcer la moindre parole et disparaît à la portée du regard avec les soldats qui l'emmènent. Résultat ? « Face à la mer, sans bouger, les mains plongées dans le voile blanc qu'elle [...] froisse convulsivement, la femme pleure, la femme pleure » (*ibid.*).

Comme toute peinture qui, rappelons-le, pour le cubisme du moins, une fois achevée « est là pour vivre sa propre vie » (Honour, 1988 : 733), assumer une existence propre, une autonomie dans l'art, « la femme qui pleure » d'Assia Djebar doit acquérir son indépendance à la fin du récit, connaître le même destin. Séparée de son mari qui la maltraitait et même de l'homme qu'elle a aimé sur la plage, elle est tenue de se débrouiller sans personne à ses côtés. Toutefois, un projet de cette envergure ne s'annonce pas facile. Il angoisse l'héroïne qui, confrontée à cette pénible situation – et le récit semble vouloir insister là-dessus –, « pleure », « pleure » (le verbe est effectivement répété à deux reprises, comme on peut le lire un peu plus haut), tout en froissant « convulsivement » son voile.

Une fois seule, il est écrit dans le texte que non loin d'elle une « colline [...] ressemble à une dune qui s'écroule » (68). C'est dire qu'en désertant les lieux, l'homme n'a laissé derrière lui qu'un espace friable au cœur duquel le protagoniste féminin se retrouve. C'est conséquemment dans le cadre de cet univers fragile que l'héroïne

doit faire l'effort de se reconstruire une autre vie, solide, rude à toute épreuve et à travers laquelle elle s'épanouira librement, sans contraintes, en s'affranchissant des entraves d'un passé trop lourd et douloureux à porter, demeuré trop longtemps refoulé.

Mais pour y arriver, il sera nécessaire que la femme affligée poursuive ce qu'elle a déjà entamé dans la nouvelle : elle devra continuer à vaincre le silence castrateur que symbolise son voile, en ne cessant jamais de le froisser, de le détruire pour mieux parler franchement de son passé, pour le dénoncer sans se laisser enfermer, emprisonner par lui :

La destruction du voile [...] permet la création d'un espace neuf pour un sujet féminin [...]. Brisant le blanc et le silence [que représente le voile], l'héroïne de Djebar [...] opère sa propre reconstruction en s'installant dans le langage [...]. La prise de parole [...] est source de renaissance et de reconstruction, écrit Nicole Aas-Rouxparis (1995: 147-148).

Par le langage, la femme peut repartir à zéro, se rebâtir une nouvelle existence, vierge et sans blessures, heureuse et sereine.

Assia Djebar, pour une libération de la femme par l'esthétique

La question du visible et de l'image, nous avons pu le constater, entoure de près l'écriture de la nouvelle « La femme qui pleure » de Djebar. En empruntant son titre à un tableau de Picasso dont elle s'inspire par ailleurs pour façonner son intrigue, « La femme qui pleure » entretient en effet un rapport dialogique avec la peinture.

Mais pourquoi l'auteure algérienne a-t-elle choisi la nouvelle littéraire comme cadre d'expression pour son histoire (les quelques éléments de réponse que nous fournirons à cette question proviennent de Gratton et Imbert (1997), et de Engel (1995)) ? Fort probablement parce que la nouvelle, genre polymorphe, se prête efficacement à la réécriture d'un tableau. La nouvelle, comme le tableau, bénéficie d'un espace matériel restreint à l'intérieur duquel tout doit être rapidement « montré » par voie de conséquence. Chaque détail prend alors de l'importance et chaque élément doit jouer un rôle précis, voire indispensable dans la structure de l'ensemble, si

bien qu'en fin de compte, l'œuvre semble représenter un tout fermé, parfaitement complet, solide et cohérent. Elle se retrouve pourvue d'une sorte de « plénitude signifiante ». Paradoxalement, puisqu'il est en même temps impossible de « tout » dire et de « tout » montrer, la nouvelle, malgré le fait qu'elle soit dotée de cette « plénitude », donne toujours l'impression que quelque chose s'est produit avant elle dès l'introduction et que quelque chose aura lieu après sa conclusion. Il en va de même pour le tableau. Ainsi, en regardant *La femme qui pleure* de Picasso, nous pouvons imaginer ce qu'elle a dû vivre avant de fondre en larmes : un échec, une déception, un drame... Nous pouvons même, à la rigueur, croire qu'elle va finir par sécher ses pleurs et se mettre à parler, à vider son cœur dès que nous aurons tourné le dos, tandis qu'elle demeure silencieuse tant que nous la regardons. Et nous pourrions aller jusqu'à deviner ce qu'elle dira. L'entreprise de Djébar, qui consiste entre autres à faire parler (monologuer, surtout, nous l'avons vu) la femme muette de ce tableau, du moins à proposer ce qu'elle pourrait confier si la parole lui était donnée, montre à quel point la nouvelle « La femme qui pleure » s'inscrit dans une relation productive avec la peinture.

Le cadre limité dans lequel doivent prendre place le récit d'une nouvelle et l'image d'un tableau contraint par ailleurs ces deux genres à présenter des mises en situation, des intrigues assez simples avec un nombre limité de personnages principaux (dans le texte de Djébar, il n'y a qu'un seul protagoniste principal, à savoir « la femme qui pleure »). Les autres, qui gravitent autour d'elle, demeurent peu nombreux et secondaires – l'époux violent, l'amoureux inconnu de la plage et les soldats. Le personnage de « la femme qui pleure » incarne donc, à lui seul, le « tableau » de la nouvelle où il joue un rôle déterminant par sa présence comme par son action). Bref, la liste des points communs que partagent la nouvelle et le tableau est longue et ne peut par conséquent qu'encourager un échange fécond entre eux dans l'espace d'une œuvre littéraire.

Enfin, lors de notre analyse, nous avons pu découvrir comment Assia Djébar a médiatisé les codes picturaux de Picasso dans son texte « La femme qui pleure ». Le parallèle qui a été établi dans cet article entre la façon de peindre de Picasso et la manière d'écrire de Djébar nous permet en conclusion de souligner l'originalité avec laquelle l'auteure algérienne réussit à libérer la femme par l'esthétique, c'est-à-dire en lui donnant le droit à la parole et à

l'image par la simple réalisation d'un riche dialogue entre l'écriture et la peinture au travers de sa nouvelle.

Farah Aïcha Gharbi rédige actuellement une thèse sur l'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar. Elle a publié des articles dans *Cornucopia* (2002) et *Études françaises* (2004).

Références

AAS-ROUXPARIS, Nicole (1995). « *La Femme de sable* de Madeleine Ouellette Michalska et *La Femme qui pleure* d'Assia Djebar : regard voilé, regard qui vole », *Présence Francophone*, Massachusetts, n° 47 : 139-149.

BERNADAC, Marie-Laure et Androula MICHAEL (1998). *Picasso (propos sur l'art)*, Paris, Gallimard, coll. Art et Artistes.

CALLE-GRUBER, Mireille (2001). *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose.

DÉSALMAND, Paul (1996). *Picasso par Picasso (pensées et anecdotes)*, Paris, Ramsay.

DJEBAR, Assia (1995). *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions Des Femmes.

ENGEL, Vincent (dir.) (1995). *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XX^e siècle : actes du Colloque de l'année nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994*, Dole-Québec-Luxembourg, Canevas-L'Instant même-Phi.

GAGNEBIN, Murielle (1984). « Picasso iconoclaste... » et « La répétition dans la série *Le peintre et son modèle* de Picasso », dans *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, PUF, coll. Écriture : 124-136 et 105-125.

GRATTON, Johanne et Jean-Philippe IMBERT (1997). *La nouvelle hier et aujourd'hui : actes du Colloque de University College Dublin, 14-16 septembre 1995*, Paris, L'Harmattan.

HONOUR, Hugh (1988). « Le cubisme » et « Braque et Picasso : le cubisme », dans *Histoire mondiale de l'art*, Paris, Bordas : 730-738.

KAHNWEILER, Daniel-Henry (1991). *Entretiens avec Picasso au sujet des « Femmes d'Alger »*, Paris, L'Échoppe, coll. Envois.

LÉAL, Brigitte (2000). *Picasso, la monographie (1881-1970)*, Paris, Éditions de la Martinière.

VETTER, Anna (1996). « De l'image au texte », dans *Peinture et écriture*, Paris, La Différence/Éditions Unesco, coll. Traverses : 207-215.

VOUILLOUX, Bernard (1994). *La peinture dans le texte*, Paris, CNRS.