
« Femmes d’Alger » via la palette d’Eugène Delacroix et « La Grande Maison » de Mohamed Dib

Nadia HAMMAMI

Université de Sfax, Tunisie

nadouda.hammami@gmail.com

Reçu: 31/05/2022,

Accepté: 24/06/2022,

Publié: 30/06/2022

"Women of Algiers" Via Eugene Delacroix's Palette and "La Grande Maison" of Mohamed Dib

ABSTRACT: *Our "choice" of "Women of Algiers in their apartment" by Eugène Delacroix and "La Grande Maison" by Mohamed Dib will be a work of "paragon", a comparative analysis. Via ut-pictura poesis and ut-poesis pictura, we will try to establish the confrontation between writing and painting in order to detect the dichotomy of the imago of the Algerian woman in the imagination of each of the two artists.*

At first, we will study the subjectivity of the painter who gives us a stereotypical and even shocking portrait of the Algerian woman.

In a second step, we probe the portrait of the Algerian woman through the character of "Aïni" who represents an insistent, cruel and unbearable painting of suffering. Tortured by the evil of colonization, she finds herself consumed by an obsessive mourning: the burden of a family that can never eat enough and the bad memories of an alcoholic husband. Between the retreat, the calm, the secrets of the Harem of the "Women of Algiers in their apartment" and the continual movement, the cries, the sobs of the woman in the work of Mohamed Dib, there are two worlds which arise and oppose each other, which deepen without intersecting.

Thirdly, we will insist on the poetics of the pictorial and the strength of hypotyposis in the readable. In fact, the two masterpieces achieve, through the portrait, the aesthetic ideal: "to paint the sensation".

We will take as a touchstone the mechanisms of the portrait through the text as "talking painting" and through painting as "silent poetry".

As for the approaches that mark out our research, we propose the semiology of the image, thematic criticism, the relationship between narration and description in the elaboration of the portrait and therefore the importance of hypotyposis.

We will not lose sight of socio-criticism as well as psycho-criticism.

KEYWORDS: Ut-pictura poesis-Dolor-Aesthetics-Ideology-Resistance.

RÉSUMÉ: Notre « choix » de « Femmes d'Alger dans leur appartement » d'Eugène Delacroix et de la trilogie de Mohamed Dib sera un travail de « paragon », une analyse comparative. Via l'ut-pictura poesis et l'ut-*poesis pictura*, nous essaierons d'établir la confrontation entre écriture et peinture afin de déceler la dichotomie de l'imgo de la femme algérienne dans l'imaginaire de chacun des deux artistes.

Dans un premier temps, nous étudierons la subjectivité du peintre qui nous donne un portrait stéréotypé voire choquant de la femme algérienne.

Dans un deuxième temps, nous sondons le portrait de la femme algérienne à travers le personnage de « Aïni » qui représente une peinture insistante, cruelle et insoutenable de la souffrance. Torturée par le mal de la colonisation, elle se trouve consumée par un deuil obsédant : la charge d'une famille qui ne peut jamais manger à sa faim et les mauvais souvenirs d'un époux alcoolique.

Entre la retraite, le calme, les secrets du Harem des Femmes d'Alger dans leur appartement et le mouvement continu, les cris, les sanglots de la femme dans la trilogie de Mohamed Dib, il ya deux mondes qui se posent et s'opposent, qui se creusent sans s'entrecroiser.

Dans un troisième temps, nous insisterons sur la poétique du pictural et la force de l'hypotypose dans le lisible. En fait, les deux chefs-d'œuvre réussissent, à travers le portrait, l'idéal esthétique : « peindre la sensation » (Deleuze 1994, 28)

Nous prendrons pour pierre de touche les mécanismes du portrait à travers le texte comme « une peinture parlante » et à travers la peinture comme une « poésie muette » Quant aux approches qui balisent notre recherche, nous proposons la sémiologie de l'image, la critique thématique, la relation entre narration et description dans l'élaboration du portrait et par là l'importance de l'hypotypose. Nous ne perdrons pas de vue la sociocritique ainsi que la psychocritique

MOTS-CLÉS: Ut-pictura poesis-Dolor-Esthétique-Idéologie-Résistance.

Introduction

Nous avons le drame commun. Nous sommes acteurs dans cette tragédie [...] plus précisément, il nous semble qu'un contrat nous lie à notre peuple. Nous pourrions nous intituler ses écrivains publics. C'est vers lui que nous nous tournons d'abord. Nous cherchons à en saisir les structures et les situations particulières. Puis nous retournons vers le monde pour témoigner de cette particularité, mais aussi pour marquer combien cette

particularité s'inscrit dans l'universel. Les hommes sont à la fois semblables et différents ; nous les décrivons différents pour qu'en eux vous reconnaissiez vos semblables. (Interview, *Témoignage chrétien*, 7 février 1958.)

Affirme Mohamed Dib qui est conscient qu'une œuvre n'a de valeur que dans la mesure où elle est enracinée, où elle puise sa sève dans l'être qui symbolise l'appartenance et les aspirations d'une nation, aspect qu'on relèvera à travers les deux œuvres des deux créateurs : Eugène Delacroix et Mohamed Dib.

De prime abord, il importe de rappeler le contexte historique de la création de l'œuvre d'Eugène Delacroix et de celle de Mohamed Dib. En fait, *Femmes d'Alger dans leur appartement*¹ s'insère dans un contexte historique particulier à savoir celui de la colonisation de l'Algérie par la France. Encore faut-il rappeler que quand Delacroix est passé à Alger (du 25 au 28 juin 1832), cela fait à peine deux ans (5 juillet 1830) que les Français avaient conquis Alger et Kasba. Époque « du témoignage et du dévoilement » (Bonn 1988, 12). ainsi nomme Jean Déjeux la période de décolonisation des années 50 qui est décrite dans la trilogie de Mohamed Dib qui nous peint à merveille le côté obscur de cette vie à travers le personnage d'Aïni. Cette période s'étend de la veille de la seconde guerre mondiale au débarquement des forces alliées en Algérie 1942. Et comme le mentionne : Amhis-Ouksel dans son livre, *Dar Sbitar* à propos de la trilogie : « Toutes les couches sociales apparaissent à travers un regard lucide et vrai. Avant l'indépendance, Mohammed Dib dénonce l'exploitation, l'injustice sociale et, en même temps, met l'accent sur la prise de conscience. » (Amhis-Ouksel, 2006, 11)

Par ailleurs, l'objectif de notre choix du tableau : *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Eugène Delacroix et de la trilogie de Mohamed Dib est d'esquisser un travail de *paragon* (<https://www.cnrtl.fr/definition/paragon>), une analyse comparative.

Via *l'Ut-pictura poesis* et *l'Ut-poesis pictura*, nous essaierons d'établir la confrontation entre écriture et peinture afin de déceler la dichotomie de

¹ Femmes d'Alger dans leur appartement — Wikipédia
https://fr.wikipedia.org/wiki/Femmes_d'Alger_dans_leur_appartement

l'imgo de la femme algérienne dans l'imaginaire de chacun des deux artistes.

Dans un premier temps, nous étudierons la subjectivité du peintre qui nous donne un portrait stéréotypé voire choquant de la femme algérienne.

Dans un deuxième temps, nous sondons le portrait de la femme algérienne à travers le personnage d'Aïni qui représente une peinture insistante, cruelle et insoutenable de la souffrance. Torturée par le mal de la colonisation, elle se trouve consumée par un deuil obsédant : la charge d'une famille qui ne peut jamais manger à sa faim et les mauvais souvenirs d'un époux alcoolique.

Entre la retraite, le calme, les secrets du Harem des *Femmes d'Alger dans leur appartement* et le mouvement continu, les cris, les sanglots de la femme dans la trilogie de Mohamed Dib, il y a deux mondes qui se posent et s'opposent, qui se creusent sans s'entrecroiser.

Dans un troisième temps, nous insisterons sur la poétique du pictural et la force de l'hypotypose dans le lisible. En fait, les deux chefs-d'œuvre réussissent, à travers le portrait, l'idéal esthétique qui consiste à dévoiler le for intérieur de chacune de ces femmes.

Nous prendrons pour pierre de touche les mécanismes du portrait à travers le texte comme

Une peinture parlante et à travers la peinture comme une poésie muette.

I-L'Ut-poesis pictura

Nous centrons notre attention sur l'étude sémiologique du tableau célèbre d'Eugène Delacroix à savoir :



Figure 1. Femmes d'Alger dans leur appartement

(https://fr.wikipedia.org/wiki/Femmes_d'Alger_dans_leur_appartement)

1. La dénotation

1.1. Présentation de l'œuvre

Delacroix critiquait les portraits rigides des anciens tout en affirmant le droit du portraitiste à exprimer la vie de l'âme, le jeu des passions, il dit que « les artistes anciens avaient craint d'animer leurs portraits des mouvements rapides des passions ». (Escholier, 1926, 170)

Delacroix, réussit-il dans son œuvre : *Femmes d'Alger dans leur appartement* de nous peindre le portrait de ces femmes avec passion ?

Si l'on veut comprendre les circonstances qui précèdent la création de cette œuvre, l'on se rend compte qu'au Maroc, Delacroix a essayé vainement de violer l'intimité du Harem, C'est en ces termes que Raymond Escholier exprime la déception du peintre : « Le Maroc lui avait révélé la vie antique mais il lui manquait de connaître le secret du Harem, le secret de l'amour oriental, ce choc pathétique dont il ressentira, jusqu'au dernier jour, l'excitation. Alger le lui a dévoilé [...] ce secret du Harem, le plus grand artiste français, Eugène Delacroix, l'a pénétré. » (Escholier 1926, 170)

Personne ne peut imaginer la joie que Delacroix a éprouvée de pénétrer dans un univers interdit, fermé sur lui-même qui se confond avec l'intimité close de la peinture, la noble simplicité du sujet, l'éclairage et la magie des

formes compactes. Dans une lettre à Pierret du 2 avril, Delacroix informait Pierret que le Harem fut un lieu inaccessible : « Même de monter sur la terrasse vous expose à des pierres ou à des coups de fusil. La jalousie des Mères est extrême, et c'est sur les terrasses que les femmes vont ordinairement prendre le frais ou se voir entre elles. » (Escholier 1926, 2)

La difficulté de l'accès au monde de la femme algérienne renforce l'exploit qu'il a réalisé en violant cet espace. Lisons les phrases suivantes : « De tous de ses moyens. Il manda le chaouch de la direction du port, ancien reis ou patron de barque de course du dey d'Alger, et probablement ancien corsaire, qui, non sans de longs débats, consentit sous le sceau du secret à laisser Delacroix, pénétrer dans son propre harem. Mais tout finit par se découvrir. » (Escholier 1926, 84)

Delacroix fait partie de la mission diplomatique du comte de Mornay, ambassadeur extraordinaire de Louis-Philippe auprès de Sultan. Peu de temps avant son retour en France, il séjourne quelques jours à Alger où lui est offerte l'occasion de visiter un harem. Fasciné par l'atmosphère du lieu, il exécute plusieurs études d'après nature. A son retour, il peint les *Femmes d'Alger* en se servant de nombreux croquis au crayon et à l'aquarelle, réalisés sur place. Tout au long de son séjour au Maroc et en Espagne, Delacroix se sent frustré de ne pouvoir approcher une seule femme musulmane ou juive. A Alger, à peine débarqué, le directeur du port le recommande à un ancien corsaire, *reis*, c'est-à-dire marin du Dey, qui accepte de lui faire visiter son harem. C'est ainsi qu'il fait la connaissance de Mounay, de Zohra Ben Soltane et Zohra Touboudji, qu'il questionne longuement sur leur vie, sur toutes les pièces de leurs vêtements et dont il dessine les attitudes et, par la suite, de retour en France, il fait poser, pour le tableau définitif, Élixa Boulanger, une de ses amours. Il garde une forte impression d'extase qu'il exprime par ses mots : « C'est beau ! C'est comme au temps d'Homère ! C'est la femme comme je comprends. »

Cadre spatio-temporel

- Lieu : Harem : lieu interdit d'où le sujet tabou dont va traiter Delacroix.
- Temps : Le jour : généralement l'après-midi : les rayons qui s'infiltrent de la fenêtre en sont la meilleure illustration.

1.2. La sémiologie de l'image

Les « lignes horizontales des deux femmes assises et verticales de la servante, les couleurs, les formes.» (Escholier 1926, 84)

toutes concourent à nous révéler d'une part l'ambiance sereine des trois femmes assises, de l'autre la lisibilité du visible. Autrement dit, la scène suggère un récit, une histoire qui a réuni ces femmes.

- Couleurs et lumières

A contrario à Aïni qui symbolise la lutte féminine dans *La grande maison*, l'espace clos comme l'espace ouvert (Les frontières : la contrebande) ; dans ce tableau, trois Algériennes, à la peau claire se tiennent autour d'un narguilé et d'un réchaud de terre cuite *Kénoun*, tandis qu'une servante s'apprête à quitter la pièce, la tête tournée vers le groupe. L'indolence, en même temps qu'une chaude atmosphère, baigne le tableau par l'intensité des couleurs et l'ornementation des murs, le sol dallé de rouge, les vêtements richement brodés d'or, les pantalons verts, les tuniques blanches ou transparentes et la touche *en flochetage* (Terme utilisé par Delacroix pour désigner une technique picturale proche de la division des tons telle qu'il la pratique à la fin de sa vie, dans des œuvres comme la *Lutte de Jacob avec l'Ange* (Paris, église Saint-Sulpice, chapelle des Saints-Anges, 1861) : « Au lieu de poser la couleur juste à sa place, brillante et pure, il entrelace les teintes, les rompt et, assimilant le pinceau à une navette, cherche à former un tissu dont les fils multicolores se croisent et s'interrompent à chaque instant » (Villot).(<https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/flochetage/152183>)

du coussin sur lequel est adossée l'une des femmes, c'est-à-dire, travaillée par entrecroisement de couleurs pures, a contribué à l'éclairage de la toile qui suscite une exceptionnelle vibration lumineuse. Le tableau est ordonné selon la répartition des couleurs, puisque l'entrée de la pièce est indiquée par la pantoufle rouge, puis le regard se pose sur le vermillon de la veste que porte la femme adossée au coussin. Cette couleur trouve son écho en arrière-plan, sur la porte rayée de rouge et de noir qui ferme l'espace, et ces contrastes, ces correspondances et ces oppositions, jouent harmonieusement dans cette pièce dont il s'inspire pour travailler avec des couleurs complémentaires, tels que le jaune, le violet, l'orange et le bleu,

ou le gris-vert.

Par ailleurs, sa couleur est riche en tons clair-obscur et en valeurs plus lumineuses, et on peut le constater à travers les rayures très claires qui ressortent sur les manches vert pâle de la femme de droite, ou encore, sur les touches pleines de lumière sur le corsage de la femme du centre, qui sont reprises sur la figure de gauche. En outre, la lumière est tantôt crue, tantôt tamisée, inondant la femme de droite, et maintenant les deux autres dans une sorte de demi-jour. La priorité, dans cette œuvre peinte par irisation est donnée aux couleurs plutôt qu'à l'expression des visages, et c'est à partir de ce maniement d'une nouvelle palette, que le peintre va s'imposer.

2. La connotation

2.1. Totem et tabou ou le stéréotype de l'éros

(Nous avons choisi le titre Totem et tabou par référence à l'œuvre de Freud 1979, 239p.)

L'univers des trois femmes se veut si étrange et si fascinant qu'il impose au regard du récepteur la tonalité à la fois exotique et érotique et la retraite de ces femmes suggère la lascivité. Renoir estime qu'« il n'y a pas de plus beau tableau au monde, cette œuvre sent la pastille du sérail ». (Les femmes d'Alger du tableau de Delacroix - Jean-Claude Bourdais www.jcbourdais.net/journal/29_sept_05.php.) De même, Raymond Escholier décrit l'orgie de la chair en ces termes : « Nous voici devant elles. De menues pantoufles polychromes, un narghileh nous séparent, et un brûle parfums où grésillent des pastilles odorantes. Sur le tapis de Kabylie, gisent trois belles filles aux formes amples et rondes, uniquement créées pour inspirer le désir et subir la caresse du maître. ». (Escholier 1926, 84)

Le peintre donne libre cours à son lyrisme personnel qui émane d'un caprice de violer le harem tout en donnant une image stéréotypée de la femme.

De là, les positions psychologiques de Delacroix sont à l'origine de cette représentation dans l'ambivalence entre érotisme et sexualité, charme et grâce.

En effet, la peur de la défaillance et de l'épuisement s'opposent au désir d'abandon, car le travail artistique et l'ardeur sexuelle sont perçus comme des dépassements mais aussi comme des activités rivales et il est évident que cette attitude réelle du peintre n'affecte pas seulement sa vie personnelle mais aussi sa pratique artistique, car prise sous l'angle érotique, l'expression de soi suppose de laisser libre cours à ses propres désirs, à sa propre envie et de les accepter comme moteur et comme thème dans le travail pictural : « Les femmes de Delacroix peuvent se diviser en deux classes, disait Baudelaire, les unes faciles à comprendre, souvent mythologiques, sont nécessairement belles, (D'autres) je les appellerais volontiers des femmes d'intimité. »
(https://fr.wikisource.org/wiki/Exposition_universelle,_1855,_Beaux-arts) Justement, les Femmes d'Alger font partie de ces femmes d'intimité.

Elles effleurent et conjurent le désir tout en suscitant la possession charnelle mal vécue par le peintre. La seule façon d'éprouver de la volupté c'est de représenter picturalement ces beautés qui ébranlent le désir et par conséquent compensent le manque par le travail soutenu et la sensation du plaisir dans la création de ces figures de rêves. L'art comble-t-il, alors, le vide sentimental du peintre ?

2.2. L'Ut-poésis pictura ou l'idéologie parlante

Certes, ce voyage en Afrique du Nord est, pour Delacroix, une expérience enrichissante dans la mesure où, en comparant les deux civilisations, il remet en question la sienne et découvre la diversité et la somptuosité des couleurs africaines, qui s'opposent par leur éclat, à celles, plus ternes et tristes de l'Europe, toutefois, comment explique-t-on son choix de représenter la femme française : *La liberté guidant le peuple* (La Liberté guidant le peuple - Wikipédia https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Liberté_guidant_le_peuple.) où elle paraît une allégorie de la *Liberté* alors qu'il a opté pour la représentation de la femme algérienne comme étant incarnation de l'alcôve? La peinture est une poésie parlante certes, mais ne dissimule-t-elle pas une idéologie parlante ?

Raymond Esholier reconnaît implicitement la colonisation artistique et éthique par ce tableau qui viole les lois de l'intimité de la femme algérienne et, par-là, de l'Algérie. La juxtaposition des propositions, la

thématique de la violation de la loi interne du pays ainsi que l'interrogation rhétorique ne font qu'affirmer la fascination de ce dernier par cette colonisation esthétique. C'est dans un ton euphorique qu'il exprime l'effusion de son âme en mettant l'accent sur l'audace de Delacroix et sur l'esthétique colonisatrice qui émane de cette œuvre : « Moi Alger barbaresque, mais le farouche empire du Maghreb, quel Roumi eut osé, avant 1830, s'y hasarder pour en peindre, par-delà les côtes hostiles, les cités fermées, les cavaliers cruels, les femmes strictement voilées, dont la seule approche signifiait pour le chrétien la mort ? [...] Si l'Afrique du Nord forma, durant près d'un siècle, nos chefs de guerre, ses prestiges n'ont pas agi moins puissamment sur la palette, sur la vision de nos peintres. » (Escholier 1926, 170)

Certes, Delacroix découvre une culture d'un monde révolu, celui de l'Antiquité et du langage visuel, et y trouve l'impact de l'ornementation, toutefois et à travers : *Femmes d'Alger dans leur appartement* il a rétréci l'image de la femme pour le réduire en luxure et en beauté charnelle.

3.2. La femme comme incarnation du tragique

Les nouvelles Orientales ne sont plus celles du Sardanapale, ni des Odalisques et ses notations attentives sur les robes, babouches, boutons, etc., ainsi que les nombreux croquis pris sur place ne sont rien auprès de la reconstitution d'un espace coloré, que dominent les bleus profonds. La simple représentation de ces trois femmes prisonnières de leur pure féminité, accompagnées de leur esclave noire, est le point d'orgue, le moment de repos et de silence qui survient à la mi-temps de la vie de Delacroix. Justement, cette idée est exprimée à merveille par Charles Baudelaire lorsqu'il exprime *la dimension tragique* de ces femmes en caractérisant ce tableau en tant qu'il est : « Le tableau le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondées de la tristesse. » (https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1846)

Nous partageons, à merveille, l'avis de Baudelaire qui a dévoilé l'état tragique de ces femmes qui paraissent jouir d'une béatitude éternelle. Quant « aux limbes insondées de la tristesse », dont l'atmosphère est emprunte, elle ressort des composantes à dominantes sourdes de la

composition, car la réalité même de ces femmes est triste, ne pouvant qu'obscurément rêver, calmes et languides, à une impossible évasion, puisque leur univers est entièrement replié sur lui-même et renvoie à leur dure réalité : cloîtrées, elles se trouvent soumises aux plaisirs de l'homme de passage. De là, Delacroix, selon la lecture de Baudelaire, n'accorde pas le bonheur aux femmes d'Alger qu'il représente. N'y-ont-elles pas droit ? Il faudrait, alors, lire un autre passage de Baudelaire, qui répond à notre interrogation : « En cette idée comme en beaucoup d'autres, l'idée orientale prenait en lui (Delacroix) vivement et despotiquement le dessus. Il considère la femme comme un objet d'art délicieux et propre à exciter l'esprit, mais un objet d'art désobéissant et troublant, si on lui livre le seuil du cœur, et dévorant gloutonnement le temps et les forces. *Femmes d'Alger* est un « petit poème plein de repos et de silence », selon le commentaire de Baudelaire qui restitue par le verbe, l'atmosphère picturale de Delacroix. La représentation artistique du peintre est un acte-souvenir de son voyage en Afrique dont il est revenu, la palette enrichie de couleurs et de formes nouvelles pour son travail à venir dans l'atelier. La technique du *flochetage*, l'utilisation nouvelle de la lumière et les rites et coutumes qu'il y trouve, l'enchanter. » (Baudelaire, *Œuvre et vie d'Eugène Delacroix*, p.448. https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99%C5%92uvre_et_la_vie_d%E2%80%99Eug%C3%A8ne_Delacroix)

II-L 'Ut- pictura poesis ou l'imgo de la femme tragique

Présentation de La trilogie

Dans sa trilogie intitulée Algérie, Mohamed Dib fait appel à une révolution et c'est pourquoi Jean Déjeux écrit dans son livre : « La littérature algérienne contemporaine que Mohammed Dib « a voulu d'abord être témoin de sa société et de son temps ». (Déjeux 1979, 67)

Il serait intéressant de dévoiler le portrait d'Aïni tout en suivant une étude analytique de sa situation en tant que femme algérienne dans l'œuvre.

Pourquoi le personnage Aïni ?

Dans le premier tome *La Grande Maison*, l'écrivain s'est concentré sur Aïni, le personnage féminin principal du roman.

Il importe de rappeler que la majorité des femmes de la trilogie est représentée par : La veuve Zina et sa fille adolescente Zhor, Fatima, femme

répudiée ayant des enfants à sa charge, vit avec son frère Hamid Saraj, Menoune qui représente la voix de La grande maison- Dar Sbitar- à travers ses chants lamentables, est aussi répudiée à cause de sa maladie inexplicable. Elle est privée de ses enfants par son ex-mari. Certes, plusieurs points en commun réunissent l'image d'Aïni à ces femmes, néanmoins Aïni s'impose aussi bien par son originalité que par son dynamisme physique et sensationnel. Elle est à la fois l'incarnation de la passio de toutes les femmes mais elle s'écarte d'elles par maintes qualités et divers défauts.

Ainsi et à travers *La Grande Maison* la présence de l'héroïne est persistante. C'est en ces termes que Najet Kadda illustre à merveille notre avis : « Le personnage féminin que la trilogie campe le mieux est bien Aïni, figure incontestée [...] d'un matriarcat affectif des plus contraignants [...] Aïni (source ou œil en arabe ! Porte un nom de douceur et d'amour mais la misère et le surmenage l'ont acculée à une violence récriminatoire. » (Kadda 2003, 123)

De même, Jacqueline Arnaud trouve que l'héroïne est représentative de toutes les autres femmes : « Le type le plus représentatif de ces gens du petit peuple ; c'est Aïni. » (Arnaud, 1986, 173)

La grande maison appelée *Dar-Sbitar* est située à Tlemcen. Elle est le lieu principal des événements du roman. Dans la maison, habitent plusieurs familles algériennes pendant la période de la colonisation française de l'Algérie. Mohamed Dib décrit leurs misérables quotidiens avec des détails très réalistes.

Aïni est une jeune veuve d'une trentaine d'années. Elle est la mère de trois enfants, un garçon Omar et deux filles Aouïcha et Meriem. Cette famille occupe une seule pièce dans la grande maison. Seule à prendre en charge ses enfants et sa mère handicapée, cette femme est en continuel mouvement, en continuelle souffrance et en une inlassable fatigue.

La narrativité et l'esthétique qui émanent de la force de l'hypotypose persiste dans *La Grande maison* au point de nous peindre, à merveille, le portrait d'Aïni.

1. Aïni ou la Volonté en mouvement

1.1. Aïni ou la lutte du destin et le destin de la lutte

Analphabète mais pleine de volonté, plutôt, elle est la volonté en mouvement. Elle mène un combat continué afin de répondre aux besoins différents : de bouches à nourrir : des enfants, une mère délaissée par son fils. En fait, elle souffre d'un lourd fardeau. Elle doit militer afin d'assurer son existence en tant que responsable de toute la famille. C'est la raison pour laquelle elle va courir le risque afin de survivre : Elle pique à la machine, du matin jusqu'au soir. Elle cherche continuellement une issue à sa misère. Elle s'est trouvée obligée de faire de la contrebande, se rendre à Oujda, une ville marocaine frontalière. Elle devait courir le risque rien que pour pouvoir acheter de la farine pour préparer le pain, plat principal de tous les jours. Dans l'absence d'argent, le fils Omar est obligé de dévorer « le délicieux » pain moisi, Et pourtant, Aïni cherche en elle une force mythique en disant : « Qui a vu une mauresque se plier à une formalité ? » (Dib, 1952, 110)

2. La femme et l'espace

2.1. Le cadre spatial ou la ruche de l'amertume

La grande maison baptisée (Dar Sbitar) « était destinée à des locataires qu'un souci majeur d'économie dominait. » Elle a en commun des facilités comme le puits d'eau et les toilettes. Il est difficile de savoir le nombre de tous les habitants : *Dar- Sbitar* était pleine comme une « ruche. » (Dib, 1952, 61)

Si l'on se réfère au dialecte tunisien, l'on relève un oxymore puisque La grande maison aura le sens de : Dar kbira (la maison des grands parents où toute la famille se réunit. De même, la métaphore de Dar kbira veut dire une maison de générosité et d'hospitalité.)

Trouve-t-on cette notion dans *La Grande Maison* ? Nullement. A Dar Sbitar, Aïni habite dans l'étroitesse du lieu : Une seule petite chambre et, pendant la nuit, elle se couche côte à côte avec ses enfants, une cuisine en commun, des toilettes en commun. Cette étroitesse ne peut qu'engendrer les querelles violentes entre les femmes de Dar Sbitar.

Aïni partage, certes, avec ces femmes la même maison, toutefois elle s'égare de leur futilité.

Elle fait partie de ces femmes mais elle s'en écarte par son militantisme non pas politique mais social et vital. Elle est dans une course contre la misère, elle vit pour travailler, voire pour souffrir. L'espace dans lequel elle se trouve est un espace déshumanisant.

2.2. Aïni ou l'absence du corps

Aïni ignore complètement et inconsciemment son corps. Bien plus, c'est un corps qui répond à un automatisme de l'action et du mouvement continu. Non chéri, son corps n'a besoin que de haillons pour être voilé. Nous ne la connaissons qu'à travers ses cris et ses mouvements violents. C'est une femme qui ignore son corps, de même son corps ne peut présenter que l'image de la laideur. Ainsi et, à travers l'analyse comparative, nous déduisons qu'Aïni devient symbole d'une *fera* :

Aïni	Femmes d'Alger
<p>Description physique Le vestimentaire « Les jambes nues jusqu'aux genoux, vêtues d'une mince tunique retroussée par-dessus des pantalons de toile. » (Dib, 1952, 29) -Le corps ou la représentation de la Laideur « Les épaules serrées dans un fichu en haillons. » » (Dib, 1952, 29) - Si elle porte des vêtements c'est un Haïk qui a le mérite de voiler la misère d'Aïni. -Corps épuisé</p> <p>Sa relation avec l'espace : Etroitesse et étouffement du lieu -Une seule chambre -Pas de cuisine, pas de toilettes => « Les cabinets se trouvaient dans la cuisine commune. Un seul trou pour tout le monde ! C'était incroyable. » » (Dib, 1952, 77)</p>	<p>Description physique Le vestimentaire Bien habillées. Tout dégage la luxure.</p> <p>-Le corps ou la représentation du Beau Haïk en fil d'or : La mise en valeur la beauté de ces femmes.</p> <p>-corps délassé</p> <p>-Leur relation avec l'espace : -La luxure du harem Ce fut la beauté et le confort du lieu au point que ces</p>

<p>-Perte des repères spatio-temporels et désintégration avec l'espace qui accentue le tragique d'Aïni.</p> <p>-Description morale</p> <p>-Une mère déchaînée et furieuse</p> <p>« Aïni grondait prise d'une agitation fébrile. » » (Dib, 1952, 29)</p> <p>-Aïni - Fille</p> <p>Dès qu'elle lui demande un peu de viande elle devint hors d'elle-même ; « Vous voulez que j'aïlle faire la voleuse, que j'aïlle traîner avec les mâles, dans la « ville basse ? » Demanda Aïni. Est-ce de ma faute si nous ne pouvons pas acheter autre chose ? » » (Dib, 1952, 35)</p> <p>-Sa relation avec sa famille :</p> <p>-rancune :</p> <p>« Aïni se dressait sur ses genoux pour lui souffler sa rancune au visage. Grand-mère essaya de l'apaiser » » (Dib, 1952, 31)</p> <p>- Envers son fils : Source de frayeur</p> <p>« Ces cris, c'était sa mère....Omar demeura immobile. Il se cramponna au mur, car il se sentait Sans forces. Les criailles de sa mère s'accrochèrent. » » (Dib, 1952, 37)</p> <p>-Femme militante</p> <p>Luttant toute seule contre la misère ; voulant assurer le pain à sa famille, Aïni tente plusieurs travaux : « mais ainsi avait changé plusieurs fois de travail.</p>	<p>femmes semblent élevées vers un monde aussi onirique que paradisiaque.</p> <p>-Intégration totale avec l'espace</p> <p>-Description morale</p> <p>-Femme vivant dans le calme et la retraite</p>
---	--

<p>Elle avait cardé et filé de la laine. Ensuite, elle se mit à faire des arraguiats puis des feutres foulés à la main. A présent, elle piquait à la machine. Elle avait eu, indéniablement beaucoup de métiers. Pourtant elle ne gagnait jamais de quoi suffire. » » (Dib, 1952, 131) C'est la raison pour laquelle elle va faire la contrebande : « Cette nuit servit à Aïni à préparer ses plans. Faire de la contrebande. » (Dib, 1952, 129)</p>	<p>-Femmes sereines ébranlant le désir charnel</p>
--	--

Tableau. Travail comparatif entre l'état d'Aïni et les femmes d'Alger

Contrairement à l'image qui se dégage du tableau d'Eugène Delacroix qui présente des femmes dépendantes incarcérées dans la lascivité et le désir, sur le plan moral, l'héroïne de la trilogie va triompher des femmes du harem. C'est une femme indépendante : « Tout le monde dépendait, y compris Grand-mère désormais, du peu qu'elle touchait. » » (Dib, 1952, 131)
Loin de la passivité des femmes dans la toile, Aïni incarne, à vrai dire, le portrait qui, loin d'être statique, il est la représentation du dynamisme en gestation.

1.3. La relation d'Aïni avec sa famille

Aïni ou l'image d'une « Euménide² », déesse infernale

A l'égard de son mari, l'héroïne ne peut sentir que de la haine. Les mauvais souvenirs d'une veuve nous laissent entrevoir la nature de sa relation avec le défunt. Certes, elle a souffert de la dominance de son mari souillard, toutefois, après sa mort sa situation a empiré vu qu'elle est devenue plus déshéritée avec le fardeau des responsabilités d'une part et la misère de l'autre.

²C'est-à-dire en grec les *Bienveillantes*, sont appelées aussi les *Érinnyes*. Ce sont les divinités infernales chargées d'exécuter sur les coupables la sentence des juges. Elles doivent leur nom à la fureur qu'elles inspirent.

S'agit-il d'une femme qui se souvient des moments charnels avec son mari ?

Nullement, un petit morceau de pain même moisi ne devient l'histoire d'alcôve d'Aïni. La petite somme d'argent devient pour elle le monde charnel dont elle fut dépourvue même au vivant de son époux. Même en voulant trouver une compassion dans ses souvenirs, elle ne trouve guère une joie qui puisse la consoler. Le souvenir de son époux ne fait qu'aggraver son désespoir : « Voilà tout ce que nous a lissé ton père, ce propre à rien : la misère ! Explosa-t-elle. Il a caché son visage dans la terre et tous les malheurs sont retombés sur moi. Mon lot a été le malheur. Toute ma vie ! Il est tranquille, dans sa tombe, il n'a jamais pensé à mettre un sou de côté, et vous êtes fixés sur moi comme des sangsues. J'ai été stupide. J'aurais dû vous lâcher dans la rue et fuir sur une montagne déserte. » (Dib, 1952, 141)

Tel que le titre de Khadda : « Mohammed Dib cette intempestive voix recluse », nous pouvons caractériser l'héroïne comme étant la voix intempestive d'un éros reclus.

- **Mère / Fille**

Vivant dans un monde dépourvu d'amour, Aïni femme virile, ne peut que semer la furie parmi sa famille, elle ne tarde point à freiner ses rêveries avec des cris ou des insultes. Elle considère sa fille comme étant une charge. La pauvreté l'a rendue une femme qui doit tout compter. Dénudée de toute sentimentalité, elle ne peut considérer sa fille que comme une simple dot qui va empirer un jour la situation de la famille.

- **-Aïni-Omar ou la disparition du complexe d'Œdipe**

Dès qu'elle secoue la pauvre femme qui est sa mère, dès qu'elle l'insulte avec une cruauté qui l'affole, Aïni emplit son fils de haine. Omar se révolte à l'idée qu'un être humain qu'il soit vieillard ou enfant, puisse être un fardeau pour les autres. Il devient tellement offensé qu'il ne veut plus rentrer souhaitant mourir.

Par ailleurs et dans *Le métier à tisser*, Aïni acquiert le visage d'une méchante qui sème les ondes négatives partout autour d'elle. Elle est si lassée de son incapacité de répondre aux besoins vitaux de ses enfants

qu'elle atteint le paroxysme du désespoir tout en décourageant son fils Omar, visage emblématique de l'esprit militant, de suivre ses études. C'est ainsi qu'elle lui a répondu dès qu'il a revendiqué des vêtements et des livres pour la nouvelle rentrée scolaire : « - Nous en avons assez, s'écria-t-elle, de cette école ! Ha haï ! Espères-tu devenir ministre ? » (Dib, 1952, 155)

L'erreur de l'héroïne s'aggrave surtout si on la compare aux propos de Lalla Hasna dans *La Grande Maison* qui, malgré son attitude méprisante à l'égard de l'éducation, ne tarde point de crier des adages afin d'encourager Omar à suivre ses études : « Ceux qui n'ont pas mis les pieds dans une école meurent de faim ? » (Dib, 1952, 74)

N'en déplaise à Jean Déjeux qui disait Dans son livre : *Femmes d'Algérie, Légendes, Traditions, Histoire, Littérature* : « La société traditionnelle demandait à la femme de demeurer à sa place, dans la bienséance, dans le bon ton (sans hausser le ton, sans crier, sans manifester même les sentiments et le désir. » (Déjeux, 1987, 310)

Aïni viole cet ordre, elle n'incarne point le portrait de la femme douce et calme. Bien au contraire, elle est en conflit continu contre tout le monde et particulièrement contre son fils Omar.

1.4. Aïni ou l'imago de la terre-mère

Malgré la relation tendue entre Omar et sa mère, il est très rattaché à elle par un amour secret. On se rend compte de son besoin d'amour maternel. Quand les agents de police ont descendu à Dar Sbitar, il eut peur et sentit un besoin immense de la présence de sa mère à ses côtés. La mère pour lui c'est la muraille infranchissable : « Sa mère, où était-elle ? Où était ce ciel tutélaire ? » (Dib, 1952, 39)

Une rythmique poétique sous-tend le roman via l'imagination poétique, le rêve et l'allégorie.

Telles que les images chez Gaston Bachelard, celle de Mohamed Dib éclosent, en effet, au niveau de la sensation et du paroxysme de la profondeur : « Aimer une image c'est toujours illustrer un amour ; aimer une image c'est trouver sans le savoir une métaphore nouvelle pour un amour ancien .Aimer l'univers infini, c'est donner un sens matériel, un

sens objectif à l'infini de l'amour pour une mère, aimer un paysage solitaire, quand nous sommes abandonnés de tous, c'est compenser une absence douloureuse, c'est nous souvenir de celle qui n'abandonne pas [...] Dès qu'on aime de toute son âme une réalité, c'est que cette réalité est un souvenir. » (Bachelard, 1942, 157)

Le lexique, les structures grammaticales, la force de l'hypotypose, concourent tous à la thématique de la mère qui est l'incarnation de l'inconstance.

Conclusion

Maintes déductions ressortent de ce tableau : D'une part et malgré le temps et l'espace qui éloignent Eugène Delacroix et Mohamed Dib l'un de l'autre, l'on remarque que leur imaginaire s'est réuni autour du même imago féminin comme s'il s'agissait d'une métempsychose spirituelle entre les deux créateurs.

La toile de Delacroix représente une approche esthétique novatrice et moderne qui rompt avec les classiques, en accordant la primauté dans ses œuvres, non aux références culturelles et intellectuelles, mais à la vie. De même, Mohamed Dib a peint la femme combattante pendant la guerre de la décolonisation.

Contrairement aux femmes de la trilogie qui n'ont pas marqué une grande évolution, Aïni est le modèle de la femme pauvre pleine d'énergie et d'ambition, capable et productrice. Elle est à plaindre, mais son dynamisme inspire la force. Elle est de ce genre de femmes qui lutte sans cesse en comptant sur elle-même. Sans le savoir, elle vit une expérience enrichissante. L'œuvre picturale est lisible, certes, toutefois elle doit être confrontée au texte afin de bien sonder le degré de sa vraisemblance et afin de dévoiler le non-peint idéologique.

Certes, l'écriture chez Mohamed Dib est « une torsion significative de l'Histoire » (Kadda 2003, 26-27), toutefois et contrairement à ce que l'on peut penser, la nécessité de la trilogie ne dépend pas uniquement d'un besoin historique et idéologique, qui persiste certes, mais elle est la réponse au besoin créatif et esthétique chez l'écrivain.

Tel que le signe linguistique qui attend le jour pour qu'il ait un sens grâce à sa combinaison avec d'autres morphèmes, Aïni se veut l'incarnation du devenir qui cherche ses lueurs dans des horizons brumeuses. Dans ses emportements comme dans ses réflexions, elle a excellé à nous représenter l'imago sublime de la femme qui nous incite à abandonner le discours simpliste du féminisme tout en suscitant un autre qui soit une sonde révélatrice de l'essence de la femme en tant que noyau du destin de la civilisation maghrébine et en tant que source de la création poétique et esthétique. L'espace s'éloigne de sa dimension matérielle pour devenir symbole de forces inéluctables qui décident à la fois de l'image des actants ainsi que de leur destin. Dès qu'elle s'enfuit de la réalité tragique et de l'espace infernal vers un souvenir qui la transporte vers une félicité onirique, dès qu'elle se souvient de sa jeunesse, elle nous paraît un être ressuscité. Elle requiert, alors, son humanité. Elle quitte l'espace profane pour s'envoler vers un macrocosme divin. « C'est pourtant la guerre » (Une phrase d'un militant ami de Sarraj) et l'on ne peut guère traiter de la Trilogie et, particulièrement, de *La Grande Maison* sans psalmodier³ cet hymne à la vie libre et à la terre féconde. (Nous faisons allusion au chant tragique de Menoune, ses sanglots lorsque la police venait à la recherche de Hamid Sarraj. Dib, 1952, 50-51.)

³ Nous faisons allusion au chant tragique de Menoune, ses sanglots lorsque la police venait à la recherche de Hamid Sarraj.
Op.cit., pp. 50-51.

Références

❖ **Corpus**

• **La toile de : Delacroix Eugène :** *Femmes d'Alger dans leur appartement.*

• Femmes d'Alger dans leur appartement — Wikipédia

https://fr.wikipedia.org/wiki/Femmes_d'Alger_dans_leur_appartement

• **L'œuvre de : Dib Mohammed:**

Nom, prénom ou initiales. Année. Titre de livre. Ville: Editeur. (Times Roman 11, modèle: Références)

• Grazer, Brian, and Charles Fishman. 2015. *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life*. New York: Simon & Schuster.

• Dib, Mohammed. 1952. *La Grande Maison*, Paris, Éditions Du Seuil.

❖ **Œuvres critiques et ouvrages généraux**

• Amhis-Ouksel, Djoher. 2006. *Dar Sbitar une lecture de la grande maison de Mohammed Dib*, Alger, Casbah Éditions.

• Arnaud, Jacqueline. 1986. *La littérature maghrébine de langue française*, t. 1, Chap. 5, Paris, Publisud.

• Bachelard, Gaston. 1942. *L'eau et les Rêves*. Paris. Corti.

• Bonn, Charles. 1988. *Lecture présente de Mohamed Dib*. (ENL) Entreprise Nationale du Livre.

• Déjeux, Jean. 1979. *La littérature Algérienne contemporaine*. Paris. Presses universitaires de France., coll. Que sais-je ? n° 1604.

• Déjeux, Jean. 1987. *Femmes D'Algérie Femmes d'Algérie : Légendes, traditions, histoire, littérature*. Paris, La Boîte à documents, , p. 310.

• Deleuze, Gilles. 1994. Francis Bacon, *Logique de la sensation*, troisième édition, Collection, La vue le texte.

• Escholier, Raymond, 1926. *Delacroix : peintre, Graveur, écrivain, 1798-1832*, t. 1-t. 2- T. 3, Paris, H. Floury, Editeur.

• Kadda, Najet, 2003. *Mohamed Dib, cette intempestive voix recluse*. Aix en Provence. Edisud. 204p.

❖ Références électroniques

- Femmes d'Alger dans leur appartement — Wikipédia

https://fr.wikipedia.org/wiki/Femmes_d'Alger_dans_leur_appartement

- Les femmes d'Alger du tableau de Delacroix - Jean-Claude Bourdais www.jcbourdais.net/journal/29_sept_05.php.

- Baudelaire (Charles):

- Œuvre et vie d'Eugène Delacroix

- https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99C5%92uvre_et_la_vie_d%E2%80%99Eug%C3%A8ne_Delacroix

- « Eugène Delacroix », Salon de 1845.

- https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1845

- « Eugène Delacroix », Salon de 1846.

- https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1846

- https://fr.wikisource.org/wiki/Exposition_universelle,_1855,_Beaux-arts

- <https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/flochetae/152183>

- <https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/flochetae/152183>)

- https://fr.wikisource.org/wiki/Exposition_universelle,_1855,_Beaux-arts

- <https://www.cnrtl.fr/definition/parangon>