



HAL
open science

Filmer, transposer, restituer. "La Nouba des femmes du mont Chenoua" et ses résurgences littéraires

Marie Kondrat

► To cite this version:

Marie Kondrat. Filmer, transposer, restituer. "La Nouba des femmes du mont Chenoua" et ses résurgences littéraires. Écritures, 2018. hal-02156033

HAL Id: hal-02156033

<https://hal.science/hal-02156033v1>

Submitted on 18 Jun 2019

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

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

Filmer, transposer, restituer :

La Nouba des femmes du mont Chenoua et ses résurgences littéraires

Sorti en 1978, le film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* d'Assia Djébar a été amplement évoqué et pensé par l'auteure elle-même dans ses textes romanesques et essayistes. *Vaste est la prison* retrace le tournage et des scènes de ce documentaire-fiction, *La femme sans sépulture* présente des dialogues comme étant extraits du film, tandis que le recueil *Ces voix qui m'assiègent : en marge de ma francophonie* propose une réflexion sur le contexte de sa production¹. De part de leur aspect à la fois systématique et protéiforme, ces exemples de narration transmédia invitent à envisager la remédiation moins sous la forme des transferts entre cinéma et littérature² que comme une stratégie poétique qui s'avère nécessaire en contexte culturel post-colonial.

Je commencerai par exposer la conception djébarienne du cinéma, en montrant comment elle s'élabore en opposition au cinéma colonial et à la production audio-visuelle en Algérie indépendante. Mais c'est dans sa transposition littéraire que ce travail filmique prend tout son sens, et le traitement de la parole y occupe une place centrale. Étant sa propre traductrice et adaptatrice, Djébar fait ainsi surgir des formes discursives intermédiaires, à la fois distantes et engagées, qui répondent pleinement à son programme de réécriture de l'histoire, entre révision et témoignage.

REALITE CONTRE FICTION, LE CINEMA SELON DJEBAR

En tant que réalisatrice, Djébar cherche à défendre un cinéma d'écoute, de regard et de réel. En faisant appel à P. P. Pasolini, elle se positionne dans sa lignée d'écrivain-réalisateur pour justifier le recours au cinéma comme moyen d'« exprimer la réalité par la Réalité³ ». Avec ce parti pris qu'on pourrait qualifier de néoréaliste, il s'agit pour elle de faire face au « flot d'images conçues ailleurs⁴ » : remettre en cause la place toujours dominante des industries visuelles occidentales en Algérie indépendante, sachant que le cinéma y avait précisément commencé avec les films européens qui occultaient les problèmes de la société coloniale. En prenant une caméra, Djébar voulait proposer un regard nouveau, et donc un autre système représentatif, distinct du système occidental orientaliste⁵ de « voleur, espion, voyeur », qu'elle condamne à l'exemple du tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix, et qui a donné titre à son recueil de nouvelles, publié peu après la sortie du film, en 1980.

En faisant de la fonction élémentaire d'enregistrement le principe du nouveau cinéma algérien, Djébar se montre très consciente de la place qui a été assignée à ce médium : d'abord dans l'histoire de la représentation, comme pouvant donner une visibilité au quelconque ; puis, dans l'histoire tout court, pour sa responsabilité de témoigner, qui a fait débat, et que Djébar explore à sa manière. Ainsi on lit à ce propos dans *Vaste est la prison*, dans la partie qui retrace le tournage de la *Nouba* :

¹ DJEBAR Assia, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, 1978 ; *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1998 ; *La femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002 ; *Ces voix qui m'assiègent : ...en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, « L'identité plurielle », 1999.

² La remédiation désigne tout processus de transformation d'un médium par un autre ; la transposition en est une sous-catégorie. Cf. RAJEWSKY Irina, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », in *Intermédialités : Histoire et théorie Des Arts, Des Lettres et Des Techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 6, 2005, p. 43-64.

³ DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 159.

⁴ Dans « Mon besoin du cinéma », Djébar évoque notamment les séries télévisées et la publicité. *Ibid.*, p. 169.

⁵ Touria Khannous, dans son étude sur la représentation des femmes dans *La Nouba*, explique comment la conception du cinéma de Djébar se construit notamment par opposition à la peinture occidentale. KHANNOUS Touria, *African Pasts, Presents, and Futures : Generational Shifts in African Women's Literature, Film, and Internet Discourse*, Lanham, Lexington Books, « After the Empire », 2013, p. 11. Un autre enjeu important de l'esthétique djébarienne est sa critique de la dimension patriarcale du système représentatif occidental (que Laura Mulvey a développé dans le concept de *male gaze*, en 1975). Voir à ce sujet BENSMAÏA Réda, « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* : Introduction to the Cinematic Fragment », traduit par CURTISS GAGE Jennifer, in *World Literature Today*, 70, n° 4, 1996, p. 877-884.

La caméra se met en question pour faire sentir cela : le procès constant de la réalité contre la fiction, de la réalité de plus en plus présente contre la fiction⁶.

De ce point de vue, même si les choix cinématographiques de Djébar ne suivent pas les conventions du genre documentaire, certains plans de *La Nouba* peuvent avoir valeur de document. Rappelons que dans ce film, Lila, la protagoniste, se rend dans la région de Cherchell pour retracer le parcours de sa mère, Zoulikha, ancienne coordinatrice du mouvement de résistance. Lila y recueille des témoignages des habitantes sur l'histoire de la région, ce à quoi fait écho la « nouba » du titre, qui, selon le générique de début, désigne une « histoire quotidienne des femmes (qui parlent « à leur tour ») ». Le film réunit ainsi des chants, des légendes, des conversations sur les insurrections du XIX^e siècle et la guerre d'indépendance algérienne, qui consolident sa dimension documentaire. On peut aussi considérer les prises de vue dans la région du Mont Chenoua comme des matériaux visuels originaux, car ils montrent des lieux dont les événements ont été écartés de l'historiographie officielle. Cela dit, les extraits des films d'archives, qui apparaissent à plusieurs reprises dans *La Nouba*, connaissent un traitement fictionnalisant : par exemple, ils sont montés comme un flashback subjectif dans les rêves de Lila. L'évolution de ce personnage prend justement en charge la fluctuation générique du film dans son ensemble : depuis sa posture initiale d'observatrice – « Je ne cherche rien mais j'écoute » dit-elle au début –, elle opte pour une démarche résolument documentariste. La quête mémorielle, active, de Lila (elle est souvent filmée au volant ou en marche) contraste avec la métaphore de l'immobilité représentée par son mari en fauteuil roulant. D'ailleurs, seuls ces deux personnages sont interprétés par des acteurs professionnels, tandis que toutes les habitantes interviewées par Lila jouent leur propre rôle.

La propension du dispositif audio-visuel à l'enregistrement, notamment à l'enregistrement sonore, constitue donc un facteur majeur de l'intérêt de Djébar pour le cinéma. Avec la captation des récits des femmes et les variations dans le mode de leur transmission – en *in* ou en *off*, par le canal visuel (inscriptions, sous-titres et intertitres) – le potentiel filmique du traitement de la parole est exploité à son plus haut degré par Djébar dans *La Nouba*, sans que la bande son ne soit surchargée. Le film étant bilingue, le français est utilisé dans la voix-off de Lila pour des résumés simultanés des dialogues en algérien, en surimpression vocale, puis comme commentaire *off* documentariste et dans ses monologues intérieurs, tandis que l'algérien est parlé dans les dialogues de Lila, avec sa fille et avec les femmes âgées. Avec le dispositif filmique, cette superposition des voix, en français et en algérien, prend une réalisation matérielle, sonore, et vise une égalité des langues⁷, et des contenus qu'elles véhiculent, rappelant la polyphonie des textes romanesques de Djébar. L'urgence de faire entendre les habitantes du Mont Chenoua s'inscrivait dans le projet de Djébar de se faire porte-parole des Algériennes et de leur restituer une place dans l'histoire. Le cinéma l'intéresse donc aussi pour sa capacité à « saisir la parole à sa source⁸ », en algérien, dans son oralité, sans devoir passer par l'arabe standard dit « national », associé à un discours politique, donc masculin, et donc à une nouvelle forme de domination dans l'Algérie post-coloniale⁹. De ce point de vue, la production cinématographique bilingue, qui intègre l'hétérogénéité des langues notamment par leur oralité, devient un moyen de résistance à la diglossie promue par la politique linguistique nationale. En choisissant un médium autre que littéraire, Djébar voulait toucher un public plus vaste que son lectorat francophone, d'autant plus que le film a été produit par la télévision algérienne qui devait le diffuser. L'utilisation des deux idiomes aurait pu multiplier le nombre de spectateurs capables de comprendre les langues du film. Toutefois, sa réception hostile à la sortie en Algérie n'a pas fait aboutir ce projet. C'est seulement sa récompense à la Biennale de Venise en 1979 qui l'a fait

⁶ DJEBAR Assia, *Vaste est la prison*, op. cit., p. 301-302.

⁷ Pour une analyse du traitement cinématographique de la hiérarchie sociale entre les langues voir SHOCHAT Ella et STAM Robert, « The Cinema After Babel : Language, Difference, Power », in *Screen*, 26, n° 3-4, mai 1985, p. 35-58.

⁸ DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 179.

⁹ Dans son texte « Pourquoi je fais du cinéma », Djébar explique que la distance de cette nouvelle langue arabe, devenue dominante dans les années 1970, avec l'arabe dialectal, était un symptôme d'une nouvelle division dans la société, « avec une séparation sexuelle très forte et, sur le plan politique, l'équivalent de l'ancienne caste de janissaires, choisissant, en vase clos, les « deys » qui se succèdent ». *Ibid.*, p. 177.

connaître à l'étranger, ainsi que les évocations qu'en a faites Djebbar dans ses textes postérieurs. Il peut donc y avoir une visée pragmatique dans les références régulières à son activité de cinéaste, qui participeraient à la promotion du film malgré l'échec de sa commercialisation. À défaut de pouvoir produire des reconfigurations sociales dans le public initialement visé, le recours au cinéma a quand-même permis à Djebbar de revisiter la question de l'ancrage des points d'écoute et de vision des personnages, qui resurgissent ensuite dans son écriture. La convergence du cinéma et de la littérature est donc indissociable de la recherche d'un moyen d'expression qui serait en concordance avec les sujets représentés.

LA REMEDIATION COMME STRATEGIE D'ECRITURE

Le détour par le dispositif audio-visuel permet aussi à Djebbar de régler son rapport avec ses propres langues¹⁰. Notons que le moment du tournage de *La Nouba* correspond à la période dite de « silence » de l'auteure, celle des années soixante-dix, où elle n'a rien publié, alors qu'elle avait déjà écrit quatre romans. Djebbar elle-même explique ce retrait à la fois par un questionnement qu'elle a eu au sujet de son statut de femme qui écrit et, surtout, par rapport à sa langue d'expression : le cinéma représentait pour elle un moyen de sortir du français, pour se sensibiliser à un « arabe de femmes ». Le cinéma s'impose donc comme un médiateur nécessaire pour que le français devienne une langue d'écriture choisie, et qui laisse résonner, comme dans le film, les autres langues : raison pour laquelle Djebbar parle de sa propre pratique plurilingue non pas en termes de francophonie, mais en termes de « franco-graphie¹¹ ». La narratrice autobiographique de *Vaste est la prison* explique :

Moi, femme arabe, écrivant mal l'arabe classique, aimant et souffrant dans le dialecte de ma mère, sachant qu'il me faut retrouver le chant profond, étranglé dans la gorge des miens, le retrouver par l'image, par le murmure sous l'image¹².

L'urgence d'un retour au berbère – langue à l'alphabet disparu, langue oubliée de la mère – est articulée ici avec la nécessité de rendre compte, par des moyens visuels, de la guerre civile algérienne des années 1990, période de l'écriture du roman. La référence à un autre système linguistique répond à l'impératif de restitution historique, rappelant en même temps le caractère construit et conventionnel des langues. De même, pour que le dispositif visuel puisse prendre le relai de l'écriture, il faut pouvoir distinguer au préalable les deux média – sans que cette opération n'ignore leur porosité. À travers cette écriture hautement réflexive, Djebbar se met à la recherche des lieux intermédiaires depuis lesquels la représentation se construit, en même temps qu'ils en font partie intégrante. L'auteure se propose ainsi de « frôler le hors-champ de la langue » (voici encore un emprunt au domaine cinématographique), ce « terrain hasardeux », une « aire énervée¹³ » entre l'écrit et l'oral, qui caractérise la situation des écrivains d'anciennes colonies.

C'est donc avec le tournage de *La Nouba* que la réflexion de Djebbar sur sa propre situation linguistique d'« entre-deux » rejoint son questionnement sur le potentiel du cinéma pour écrire l'histoire. Cette conjonction suggère un parallèle possible entre l'ouverture du français aux autres langues d'Algérie et le remaniement des textes par le médium filmique. On peut relier ce parallèle aux rapports entre traduction et adaptation : en effet, ces deux opérations ont longtemps partagé des catégories communes, telles que celles d'original, d'équivalence ou encore de fidélité. Bien que ces notions soient profondément remises en cause, depuis le déplacement benjaminien de la pensée de

¹⁰ Cette question étant dense et abondamment commentée, je la restreins ici à la transposition de l'hétérolinguisme entre le cinéma et l'écriture. Pour le parcours linguistique de Djebbar, voir cet entretien : « Territoires des langues », in GAUVIN Lise (dir.), *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*, Paris, Karthala, 1997, p. 17-34. Pour le rôle que le cinéma a occupé dans ce cheminement, voir SANAKER John Kristian, *La rencontre des langues dans le cinéma francophone : Québec, Afrique subsaharienne, France, Maghreb*, Laval, Presses de l'Université de Laval, « Cinéma et société », 2010, p. 15-16.

¹¹ DJEBBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 29.

¹² DJEBBAR Assia, *Vaste est la prison*, op. cit., p. 201.

¹³ DJEBBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 35-36 et p. 30.

la traduction vers l'œuvre dite *seconde*, le débat actuel sur la pertinence de comparer traduction et adaptation se joue encore trop souvent sur le statut qu'on accorde au texte de départ. Certes, si l'on définit l'acte de traduire comme une recherche d'équivalences, ce rapprochement serait forcément réducteur : je pense à Robert Stam¹⁴, qui veut libérer la pensée de l'adaptation du critère de fidélité, ou à Kamilla Elliott, qui préfère analyser comment l'adaptation fait aussi reconsidérer l'œuvre adaptée, plutôt qu'elle n'en produit une copie¹⁵. Pour d'autres théoriciens, dont Linda Hutcheon, qui mettent en avant l'évolution importante des théories de la traduction elles-mêmes, le rapprochement de la traduction et de l'adaptation pourrait au contraire aider chacun des deux champs à s'affranchir des anciens critères d'évaluation, souvent moralisateurs¹⁶. Or, la pratique de Djébar invalide d'emblée tout paradigme de verticalité qui rangerait des œuvres dérivées sous la supériorité prétendue de l'œuvre source. C'est la raison pour laquelle je privilégie ici les termes de transposition et de remédiation qui, dans leur histoire conceptuelle, sont moins associés au dualisme hiérarchisé entre l'œuvre adaptée et l'œuvre dérivée, et qui, en outre, nous placent directement dans un contexte intermédial et non seulement intertextuel, l'adaptation et la traduction pouvant se produire à l'intérieur du même médium.

Comme je l'ai brièvement mentionné au début, *Vaste est la prison* et *La femme sans sépulture* ne suivent pas une linéarité prédéfinie par *La Nouba* : ils en sont plus une *variation* qu'une *répétition*¹⁷. C'est toujours un fragment, un motif isolé qui donne son impulsion à une dérivation latérale et autonome par rapport au point de départ, sans exclure ni dupliquer ce dernier. De même, l'hétérolinguisme des textes de Djébar ne conduit pas à une recherche d'équivalences littérales en français : les mots arabes servent plutôt de prétexte pour développer librement une autre voix narrative sur la même page, de la même manière que la bande son bilingue de *La Nouba*. On ne peut donc parler de la démarche plurilingue et transmédiale de Djébar en termes de va-et-vient entre une œuvre et une autre : il faut plutôt envisager ces deux axes comme le matériau même de la création.

Dans cette perspective, l'utilisation de la voix-off pour les répliques de Lila dans *La Nouba* est emblématique : certains passages de la bande son en algérien ne sont pas reproduits dans les sous-titres en français, mais en version résumée par la voix, *off* ou hors-champ, de Lila, dans sa version à elle, qui se superpose au son *in* des conversations. Avec ce procédé, Lila apparaît à la fois comme intérieure et extérieure aux témoignages qui composent le film : tantôt elle est représentée comme une narratrice homodiégétique, tantôt elle se positionne en retrait pour superviser l'élaboration du documentaire. D'une manière générale, l'oscillation entre la présence et l'absence du personnage de Lila peut être interprétée aussi comme un métadiscours sur la représentation cinématographique¹⁸, celle-ci ayant été héritée de l'ancienne puissance coloniale et désormais repensée par le nouveau cinéma algérien. La voix-off a donc une double portée : elle fait cohabiter plusieurs langues dans un seul acte énonciatif, et elle met en avant la distance de la protagoniste à l'égard de son propre projet historiographique.

Cette exploration des possibilités représentatives du cinéma ne prend tout son sens, comme je l'ai souligné, qu'avec la transposition des éléments du film à l'écrit. Le cinéma à lui seul serait insuffisant pour Djébar, qui cherche à produire un discours sur l'histoire de la région de Cherchell qui soit distinct à la fois du discours colonial et du récit national émergent de l'Algérie indépendante. Avant de formuler les enjeux portés par la remédiation dans ce projet, je voudrais m'arrêter un instant sur un autre film de Djébar, *La Zerda ou les chants de l'oubli*¹⁹, réalisé

¹⁴ STAM Robert, « Introduction : The Theory and Practice of Adaptation », in STAM Robert et RAENGO Alessandra (dir.), *Literature and Film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, New York, Blackwell, 2005, p. 3 et ss.

¹⁵ ELLIOTT Kamilla, *Rethinking the novel/film debate*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 127-129.

¹⁶ HUTCHEON Linda, *A theory of adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 16-18.

¹⁷ Pour reformuler la définition de l'adaptation donnée par Hutcheon. *Ibid.*

¹⁸ Je fais référence ici à un article de GENDRE Annick, « Stéréotypies et stéréotomies dans les fictions cinématographiques orientales postcoloniales », in Collectif WRITE BACK (dir.), *Postcolonial studies : modes d'emploi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2013, p. 431.

¹⁹ DJEBAR Assia, *La Zerda ou les chants de l'oubli*, 1982.

quelques années après *La Nouba*. Avec ce second film, Djébar se montre très attentive au revers de la fonction documentariste du cinéma : la manipulation du visible. *La Zerda* est conçue comme un remontage des photos et des films soi-disant de reportage, pris par des Européens entre 1912 et 1942 dans différents pays du Maghreb. Djébar y superpose le visible falsifié, celui des mises en scènes de la « zerda » (« fête » en arabe) à une voix-off qui cherche à remettre en contexte – et surtout en cause – ces plans filmés, pour rendre justice à l’autre face de la réalité coloniale qui, elle, n’a pas été documentée. Ce remontage *critique* proposé par Djébar relève, là encore, de la résistance contre la manipulation de l’image par les industries visuelles. D’une part, *La Zerda* rappelle au spectateur que le visible ne dit rien par lui-même, tant qu’il n’est pas commenté ; d’autre part, en décidant d’exposer des scènes des festivités, malgré leur artificialité, et en les articulant à une narration en *off* sur la guerre et la violence coloniale, la réalisatrice laisse une marge d’interprétation au spectateur par rapport au non-montré.

La juxtaposition des différentes versions de l’histoire, ici un visible falsifié et une bande son qui veut le rectifier, s’impose donc comme un autre trait majeur de l’approche du cinéma par Djébar. Le concept d’image-son²⁰ que Djébar a forgé comme vocable alternatif au terme de cinéma, désigne justement l’union contrariée de la dimension sonore de la parole et de la représentation visuelle. Par extension, l’image-son devient un mode d’expression à part, valable pour le cinéma comme pour l’écriture. La diversité de statuts attribués aux répliques de Lila dans *La Nouba*, leur répartition en *in* et en *off*, ses monologues intérieurs et ses commentaires hors-champ, s’inscrivent dans ce projet de varier la signification des plans documentaires du film et de créer un rapport d’hétérogénéité entre la bande son et la bande image. L’hypermédiation²¹, manifestée ici comme un accent sur l’écart au sein de la narration cinématographique, permet de sensibiliser les spectateurs à la porosité du médium, tout comme à une dynamique multilingue en plein bouleversement à l’heure postcoloniale.

Ces principes poétiques, élaborés d’abord dans les films de Djébar, seront donc revisités dans son écriture. Pour *La Nouba*, c’est l’ajustement permanent entre le verbal et le visuel, entre le français et l’algérien, qui sert de trame à la transposition du film dans le texte. Par exemple, dans l’ouverture de *La femme sans sépulture*, l’auteure avertit que tous les faits sur Zoulikha (la résistante, mère de Lila dans le film) sont rapportés avec une fidélité historique, selon « une approche documentaire²² ». Puis, dans les pages du roman retraçant les repérages et le tournage du film, les conversations des femmes sont présentées comme étant tirées des scènes de *La Nouba*, bien que ces plans ne figurent pas dans le montage final du film. Avec la juxtaposition des discours, la transposition répond à une autre visée, déjà observée dans l’exemple de *La Zerda* : le choix de conserver l’intégralité du message, quelle que soit son orientation idéologique. C’est par l’hyperbolisation du cinéma que la narration vient multiplier la résonance des voix, sans leur prescrire une signification figée, mais en les rendant audibles, et leurs sujets visibles. Cet exemple permet de saisir la définition même de la transposition chez Djébar. La transposition ne s’arrête pas à un simple transport d’éléments filmiques dans le texte ; elle s’affirme plutôt comme un principe tacite de l’écriture : comme si l’évocation de l’expérience cinématographique pouvait garantir, à elle seule, l’authenticité des témoignages, tant recherchée dans le projet de restitution des personnages effacés de la mémoire collective. L’auteure résume :

Un film, une histoire, cela devrait en définitive être cela : une lente giration de personnages en « personnages principaux » ; pendant tout ce temps, de multiples pressions, d’abord hors cadre, puis peu à peu dans le champ, devraient contester les rôles a priori dévolus aux « héros²³ ».

²⁰ Djébar utilise ce terme dans son texte « Mon besoin de cinéma », par ex. DJEBAR Assia, *Ces voix qui m’assiègent*, op. cit., p. 168-175.

²¹ J’emprunte ce néologisme (*hypermediacy*) à BOLTER Jay David et GRUSIN Richard, *Remediation : understanding new media*, Cambridge Mass, MIT Press, 2000.

²² DJEBAR Assia, *La femme sans sépulture*, op. cit., p. 9.

²³ DJEBAR Assia, *Vaste est la prison*, op. cit., p. 301.

C'est en *remédiant* le partage ambigu entre documentaire et fiction que Djébar veut restituer ce qui a été occulté ou délaissé hors du champ politique, social et artistique. Le paramètre de visibilité et non-visibilité, ainsi que les variations du statut de la parole, une fois incorporés par le texte, se livrent à l'écriture de l'histoire par le biais de l'enregistrement filmique. Depuis l'échelle de la pratique jusqu'aux germes théoriques, la médiation cinématographique permet à Djébar de rendre présentes des *absences*, d'adopter une posture à la fois du dehors et du dedans, tant sur le plan linguistique que sur le plan représentatif, afin de faire surgir ce regard oblique qui, à travers la parole, donne finalement à voir.

Marie KONDRAT