

**L'enjeu de l'image
dans l'écriture
d'Andrée Chedid**

Nous vivons dans une civilisation de l'image : immobile ou fixe, réelle ou virtuelle, images aux fonctions multiples. Mais contrairement à ce qui en est parfois affirmé, l'expression iconique et l'expression textuelle ne sont pas dans des rapports d'exclusion : elles se combinent, établissent entre elles une véritable dialectique. Cette connivence a modifié les rapports entre le vu et le dit, se répercutant sur le processus de l'écriture. D'ailleurs, tout texte se présente à nous comme un dispositif visuel qui sollicite la vue avant de dégager un sens. Nous constatons que l'interaction textes /images entretient des rapports étroits rattachés à une multitude de signifiants spécifiques. Cette interaction traverse le monde de la pensée, des médias, de l'environnement, de la photographie, de l'art et de la langue. Bref texte et image sont dans un rapport indissociable. Nous avons tenu à l'analyser dans le texte littéraire à travers un roman d'Andrée Chedid dont l'écriture est parsemée d'images-urbaines, d'images-corps. Nous entreprenons l'exploration de cet univers des images et de son rapport à la mémoire, à l'enracinement.

A la lumière de cette interférence une question se pose comment Andrée Chedid conçoit-elle la communication verbale et non verbale au double niveau iconique et référentiel. Ce qui retient notre attention

Carmen Boustani

est le rapport signe /réfèrent et les relations qui s'établissent entre eux rappellent la relation signifiant /signifié donnée par Ferdinand de Saussure. Notre étude s'appuie sur la description des codes iconiques (la triade : pensée, mot, chose) selon l'approche sémiologique de Jeanne Martinet. Dans le cheminement de notre réflexion, une taxinomie de l'image ramène à mentionner l'image comme genèse de l'écriture, l'image visuelle : la photographie, l'icône corporelle : vestimentaire et gestuelle.

I - Images-urbaines

Andrée Chédid a construit son livre *La maison sans racines* comme un urbaniste sa ville. On s'y promène à travers les pages et les images. L'histoire se passe à Beyrouth en 1975 à la veille des conflits et des massacres : “ Dans ce pays, il y a quatorze possibilités d'être croyant, monothéiste et fils d'Abraham ! n'est-ce pas trop compliqué ? cette admirable et dangereuse petite terre ? ”⁽¹⁾. Son roman intègre ce qu'on appelle Beyrouth aujourd'hui et Beyrouth autrefois. *La maison sans racines* n'existe probablement pas en tant que telle. Elle existe en tant que place à cause de sa valeur de site. Selon Michel Butor, même lorsqu'il n'y a pas construction, il y a une œuvre humaine.

Le roman s'ouvre par une image photographique placée en exergue. La photo représente une place ouverte au cœur de Beyrouth, place exposée aux regards derrière les volets mi-clos. Pour un lecteur ordinaire cette place bordée de maisons ne permet pas de savoir de quelle ville il s'agit, sinon d'un lieu public. “ La place déserte ressemble à une arène, à une page blanche, tout peut encore s'écrire. ”⁽²⁾

Deux femmes y marchent à la rencontre l'une de l'autre. Elles avancent dans une zone de silence sinistre, “ un silence funeste qui se rabat comme un couvercle sur la place ”⁽³⁾. L'expression de leurs mouvements reste en nous. Quelque chose est là et attend le baiser de Myriam la chrétienne et d'Ammal la musulmane, venues l'une de l'est et l'autre de l'ouest de la place, pour faire le geste symbolique de l'unité du pays. Leur baiser est le constitutif du signifiant gestuel. Ce geste n'est pas dans le temps de 1975. Il est une intrusion d'un autre temps, celui d'avant-guerre. Un temps de paix entre Libanais de plusieurs communautés qui cohabitent. Par la représentation de ces deux femmes dans un espace urbain partagé entre deux communautés

(1) Andrée Chédid, *La Maison sans racines*, Flammarion, Paris, 1985 p. 102

(2) Ibid. p.213

(3) Ibid. p.56

qui s'entredéchirent, Andrée Chédid a voulu faire le chemin en arrière et sauver le Liban partagé par ses cultures et ses religions.

Le regard prend toute son importance dans ce rituel de la rencontre. Ces deux femmes sont là et attendent qu'une photographe, qui les observe de sa fenêtre, leur donne le signal. Une autre réalité est introduite par un franc-tireur qui les guette. Sous le coup de feu les deux femmes sont foudroyées. La mort les fait se rencontrer ailleurs que dans la rencontre qu'elles ont prévue. Dans son acheminement vers ces deux femmes réduites en une masse inerte, Kalya la femme photographe ne se souvient pas, elle marche. En même temps, tout le passé qui se présente en images, devient la matrice du texte.

1.1 L'Image comme genèse de l'écriture

Le roman est écrit sous la contrainte d'une photographie imaginaire. Mots et images ne font plus qu'un. L'image est emblématique pour la narratrice et les souvenirs ne sont que les matériaux premiers de son geste d'écrire. Autrement dit, les mots font images chez elle, et les images créent des mots. Sons et gestes sont dans le texte comme un spectacle dans le temps. C'est dans ce sens que nous pouvons parler d'iconotexte, à propos de *La maison sans racines*. Andrée Chédid place elle-même l'image à la base de la venue à l'écriture : " Quand je commence un livre, ce n'est toutefois pas une idée qui m'entraîne, mais plutôt une image. "(4)

Cela montre comment se met peu à peu en place l'iconotexte comme lieu de l'écriture qui joue de l'écart entre le verbe et l'image. Pour schématiser, nous nous trouvons en présence d'une transgression des barrières qui séparent l'écriture de l'art photographique. Un double texte qui nous interroge sur ce que nous sommes face à nos icônes.

A l'appui de l'étude du roman et en suivant, le déroulement des événements, on se demande que sont nos racines. La sélection des souvenirs invite à se pencher d'une part, sur l'analyse de l'image de Nouza qui surgit comme un personnage symbolique représentant la solidité des racines, et d'autre part, sur l'analyse des gestes, des parfums et des couleurs. Un nouveau dispositif d'écriture/lecture qu'Andrée Chédid a mis en œuvre dans son roman à propos de cette interaction de l'image et du langage. Notre propos sera construit en deux points : Le premier concerne justement cette interaction, soit le rôle qu'occupe l'image comme moteur d'écriture. Dans

(4) Andrée Chédid, *L'Orient intérieur*, Casablanca, février, 1986, p.63

sa lente marche, Kalya, par exemple, fait défiler devant ses yeux les images du passé, tantôt accélérées, tantôt ralenties; cela avec d'incessants retours en arrière. Le récit entremêle des périodes différentes et représente une prouesse technique dans l'art du roman qui l'apparente à celui du cinéma. Les mêmes motifs se tissent, les mêmes thèmes reviennent.

Le second point sur lequel j'aimerais attirer l'attention est ce que j'appellerai **l'image en miroir**, pilier de la structure narrative chez Andrée Chédid. Ce qui est frappant, c'est le parallélisme des situations et des événements vécus à la fois par Kalya et sa grand-mère Nouza, par Sybil et sa grand-mère Kalya. " On se souvient de ce face à face avec Sybil, répondant à travers les années, à ce face à face avec Nouza "(5). En opposant sur deux plans parallèles, les images qui se rapportent à l'été 32 et à l'été 75, Andrée Chédid a voulu illustrer sa nostalgie d'un Liban paisible et sa souffrance d'un Liban déchiré. L'auteur a mis en scène la petite Sybil âgée de douze ans, vivant aux Etats-Unis et qui veut rencontrer pour la première fois à Beyrouth, sa grand-mère Kalya venue de France. Sybil est attirée par le pays de ses ancêtres. Elle veut connaître le Liban de son père Sam, " cette terre de prédilection ". Elle " souhaite voir ces rives légendaires, ces mondes de temples, de dieux, de mers, de soleils "(6). Cette petite Américaine d'origine libanaise, aussitôt qu'elle touche la terre des ancêtres, s'écrie : " j'aime déjà, j'adore ". Kalya et Sybil qui ont mal choisi le temps de leurs vacances en cet été 1975 se sentent soudain liées à ce pays tragique si lointain et si proche à la fois : " Le simple fait de le nommer, de le contempler, de le toucher du doigt sur un papier terni, éveille en chacun, un sentiment ému de douce appartenance. "(7)

Face à ce passé proche, (juillet, août 75) se superpose la strate d'un passé plus lointain, avec toute la surimpression des souvenirs. Kalya se rappelle sa propre enfance et ses vacances passées avec sa grand-mère à Beyrouth au grand hôtel Solar. Un nostalgique retour aux heures bienheureuses d'il y a trente ans. Un retour à un Beyrouth cosmopolite, plein d'une sagesse millénaire, à une " oasis fabuleuse " de pluralisme culturel et religieux. Par ce retour dans les chemins du passé, Kalya se nourrit de toutes ses sensibilités et cherche une certaine sérénité perdue. Après avoir analysé l'image en miroir, on passe à l'image double. Si la première se traduit par le reflet de l'objet réel ou virtuel sur un plan

(5) Andrée Chédid, La Maison sans racines...p.48

(6) Ibid.p.80

(7) Idem

parallèle, la seconde se manifeste par la représentation de deux choses identiques sur un même plan que sépare une verticalité médiane. Un effet de ressemblance dans la photo imaginaire d'Ammal et de Myriam ouvre à Andrée Chéhid une nouvelle piste, celle de deux femmes habillées en jaune comme deux << figures solaires >>, traînant derrière elles des écharpes légères. Par ailleurs, l'écharpe devient symbole. Elle apparaît au début du roman, comme une << espèce de langage secret >> et qui est d'avant les mots", pour devenir à la fin du roman, un << signe idéographique >>, une écharpe jaune maculée de sang qui flotte sous un ciel ardent. Je vous renvoie à cette photo imaginaire qui scande le roman. L'écrivaine cherche à faire passer son message à travers cette image du double. L'accent est mis sur la similitude du vêtement et de l'apparence. Ces images multiples répètent, sur le mode iconique, une structure plus fréquemment identifiée sur le mode linguistique. Nous pouvons citer à titre d'exemple : " Laquelle des deux vêtues de jaune, habillées des mêmes robes, coiffées des mêmes foulards, chaussées des mêmes espadrilles vient d'être battue comme un gibier ? La question n'a presque pas d'importance. Ce matin, elles sont une, identiques. "(8) .L'emploi récurrent de " même ", et le recours, à la tombée de la phrase, à une sorte de fusion dans les qualificatifs utilisés : " une ", " identiques ".

1.2- Les Images visuelles : la photographie

Si on remonte à l'enfance de Kalya, on s'aperçoit que celle-ci demande un jour à sa grand-mère Nouza de lui acheter un appareil photo pour pouvoir capter tous les instants qu'elle aime. Son désir était de photographier Nouza durant toutes les heures de la journée. Le soir dans sa robe de strass, le matin appuyée contre la balustrade du balcon : " Je surprendrai ses sourires, ses clignements d'œil, cette mèche rebelle qui lui donne un air espiègle. "(9) . D'après Roland Barthes, " La photographie répète mécaniquement, ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. " A son tour, Sybil découvre son arrière-grand-mère Nouza, en examinant sur les rayonnages, les photos de famine. On dirait un retour aux racines familiales. Le roman se présente comme un album d'images offrant au lecteur des instants figés en mots. Les portraits défilent au fil de la lecture : à peu de temps de sa mort, les traits tirés, amaigris dans une pause avantageuse, Nouza adossée à la rampe d'un bel escalier " Nouza

(8) *La Maison sans racines...*p.14

(9) *Ibid.* p.180

même immobile semble sur le point de s'élaner ⁽¹⁰⁾, Odette dans " une marche nonchalante et des yeux sans chaleur " ⁽¹¹⁾. Le lecteur découvre que la photographie est un art et non une reproduction mécanique de la réalité. Sous la plume de Chedid, Kalia la photographe ne montre pas seulement ce qu'elle voit mais comment elle le voit.

L'image de la grand-mère hante l'imaginaire d'Andrée Chedid. Elle est dominée par la parole manquante, celle d'une littérature qui naîtra du corps. Une connivence s'établit entre le corps de Nouza et le pays des ancêtres. Kalya qui n'attache pas d'importance aux traditions et aux racines. Pourquoi alors a-t-elle choisi de venir au Liban ? Pour répondre à l'insistance de Sybil, mais elle cherche aussi à retrouver sa grand-mère " Nouza rendue à la poussière dont le souffle l'accompagnait toujours " ⁽¹²⁾

II - Images-corps

La référence à Nouza est si forte que Kalya éprouve le besoin de reprendre ses mots et d'accomplir ses gestes, à l'instar de Colette dans son rapport à Sido : " Je sentis remuer au fond de moi, celle qui maintenant m'habite ". Sommes-nous ici dans le registre du rapport à la mère ou à la grand-mère ? Je ne saurais nier l'amour de la mère qui habite l'écriture de Colette. Cet attachement au maternel est insistant dans *La maison de Claudine* et dans *Sido* comme je l'ai montré dans *L'écriture-corps chez Colette*, en insistant sur la conception du corps/texte : " Objet d'amour, le corps de la mère est le premier objet perdu et retrouvé par l'écriture. Sido morte, Colette se détourne du deuil dans une espèce de fuite vers le corps écrit de sa mère " ⁽¹³⁾. A l'encontre de Colette, Andrée Chedid choisit l'image de la grand-mère. Elle est intéressée par la proximité vie/mort qu'offre la femme âgée. Elle aime se mouvoir entre la mémoire et le rêve " selon Jean-Pierre Simeon. Son désir est de se rapprocher de quelque chose d'essentiel en nous. Elle aurait pu choisir comme personnage essentiel la mère, mais " la grand-mère est la mère qui contient les mères ".

La grand-mère prend du prestige dans tous ses écrits. Andrée Chedid lui confère une certaine liberté d'âge qu'on ne retrouve pas dans le rôle de la femme orientale. Dans *La maison sans racines*, la mère d'Ammal est très passive, alors que sa grand-mère, bien que silencieuse et voilée, n'est

(10) Andrée Chedid, *La Maison sans racines*, p.93

(11) *Ibid.* p.43

(12) *Ibid.* p.93

(13) Carmen Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, Paris, Delta/L'Harmattan, 2002, p.16

soumise à aucune contrainte, “l'âge a libéré sa parole”. Elle encourage sa petite fille : “ Apprends autant que tu peux, vis, moi, je n'ai rien su, je ne sais même pas, si j'ai vécu. ”⁽¹⁴⁾

Dans la vision d'Andrée Chédid, les racines sont la soif des aïeul-e-s. Nouza, morte, est toujours vivante dans le souvenir de ses proches. Elle est surtout présente à travers la parole de sa petite-fille Kalya, devenue grand-mère à son tour. On emporte les racines avec soi et on se décharge de ce qui nous obstrue. Mais Kalya n'a-t-elle pas choisi de se déraciner, n'a-t-elle pas souhaité “ greffer une sur l'autre diverses racines et sensibilités ? ”⁽¹⁵⁾. Elle est à l'exemple d'Andrée Chédid, d'origine libanaise, née en Egypte, qui vit à Paris. Hybrides toutes les deux ? Pourquoi pas. Elle(s) “ se réjouisse(nt) de ces croisements, de ces regards composites qui ne bloquent pas l'avenir ”⁽¹⁶⁾. Face à cette identité élargie, on pense à l'Alefa, l'héroïne de *La cite fertile* : “ Elle est bleue, elle est rouge, elle est multiple. Les bras qui poussent partout. Je lui mettrai des bras sur le buste et des légions de têtes. Une par âge, une par pays, une par saison (...), Alefa ce sera vous, ce sera moi, ce sera nous (...), Alefa est soudain l'univers. ”⁽¹⁷⁾

2.1- Les strates gestuelles

Les racines ne ramènent pas nécessairement à la terre. Ce sont plutôt les caractéristiques qui déterminent une filiation et qui se transmettent d'une génération à une autre. L'analyse des racines prend tout son relief dans ces paroles du commerçant Aziz à la petite Sybil : “ Tu gardes dans le sang des traces du pays, même si tu ne le sais pas ”⁽¹⁸⁾. Les femmes sont porteuses de mémoire : de la grand-mère à la mère et de la fille à la petite-fille. Les racines se rattachent aussi au corps. On les lit dans les gestes, les mimiques ou les mouvements. On constate que les personnages du roman sont victimes de leurs racines. Une sorte de punition s'établit dans l'attrait de Sybil pour la terre de son père qui lui coûte la vie. Il en est de même pour le retour de Kalya au pays des ancêtres. Le Liban n'est pas uniquement “ sites archéologiques ”, “ plaisirs conjugués de l'Orient et de l'Occident ”, il est aussi “ un agglomérat de visages, de coutumes, de gestes, de tendresse ”.

(14) Andrée Chédid, *La Maison sans racines...*p.23

(15) Idem.

(16) Idem.

(17) Andrée Chédid, *La Cité fertile*, Paris, J'ai Lu, 1992, p.29

(18) *La Maison sans racines...*p.186

Que reste-t-il en nous d'un être lorsqu'il a disparu ? Un geste, un parfum, une apparence. Nous devenons collectionneurs d'indices que nous gardons en nous. Ce qui explique l'importance que nous accordons à ce qui est et ce qui fut.

Une parenté se définit dans l'expression d'un regard ou le mouvement d'un corps. Celle-ci lie les générations de femmes entre elles. L'expression malicieuse du regard de Nouza rappelle à Sybil celle de Kalya. Odette reprend à Sybil le portrait de Nouza et lui dit : " Toi aussi, tu lui ressembles, vous bougez de la même façon "(19). Andrée Chédid en donne l'exemple en décrivant l'intérêt que porte à la danse toute une filiation de femmes allant de Foutine, l'arrière-grand-mère, à Nouza la grand-mère et à Kalia.

La rencontre fracassante entre les images et l'imagination est génératrice d'autres images. Les descendants présentent quelques traits des aïeuls. On les reconnaît grâce à une particularité de la physionomie comme " l'échancrure du nez ", " la découpe de l'œil ". Ils gardent aussi des modes de communication qu'ils partagent avec les autres comme des acquisitions culturelles. On peut citer " le claquement particulier de la langue ", " les hochements de la tête " ou " la confrontation de la nuque ". Merveille de ces icônes qui se spécifient par l'effet de la représentation et la force de l'image. Dès lors ils dérivent par l'effet représentation vers un autre sens : dans le " comme si " de l'être là en son retour, Le corps disparu de l'aïeule ou l'aïeul est revenue par le signe dans un geste. L'image montre les morts aux vivants. Elle les fait reconnaître c'est-à-dire les faire comparaître dans l'expression d'un visage, le geste d'une main pour le plaisir de ces regards recueillant ici maintenant l'image évoquée de l'autre disparue. Ces gestes transmis d'une génération à une autre sont détenteurs d'une présence.

Andrée Chédid insiste sur les composantes de la face susceptibles d'engendrer un jugement. Tewfiek, le chauffeur qui conduit Kalya et Sybil de l'aéroport chez la tante Odette, leur raconte que durant sa carrière, il a toujours reconnu les émigrés à je ne sais quoi de gestuel malgré les brassages et les générations. " il les découvre parfois à un geste issu de ces contrées anciennes et qui se perpétue, comme un fil conducteur mêlé à d'autres habitudes, à d'autres mouvements. "(20) . Ces indices nous mettent en demeure de nous interroger sur ce que nous désirons, lorsque nous cherchons des images pour faire revivre nos nostalgies.

(19) *La Maison sans racines...*p.143

(20) *Ibd.* p.25

Nous ne pouvons négliger que l'identification à un être aimé se retrouve parfaitement dans l'odeur spécifique ou la couleur qui marque un moment privilégié de son existence. Il en est de même pour les personnages. Dans le roman, le canal olfactif et le canal visuel sont dépositaires de l'essentiel de ce qui, au terme d'une recherche des êtres aimés, aboutit à une recherche des racines.

Kalya et Sybil sont à Beyrouth par tendresse pour cette " terre exiguë que l'on peut traverser en une seule journée. Elles y sont aussi pour les senteurs marines mélangées à celles des pins, pour le parfum de lavande de Nouza ou celui de violette et d'ambre d'Odette. Un mélange nécessaire et enivrant incline la narratrice dans ce désir irrésistible vers Nouza ou Odette, sans contester le désir d'un rapprochement avec la terre. L'extraordinaire est que cette composante de senteurs s'allie à l'air marin. Un parfum de synthèse se révèle dans cette douceur méditerranéenne. On n'est pas loin de la mémoire affective de Proust.

2.2 Les strates vestimentaires

Chéhid recourt aux parfums, traduisant la présence des racines comme les couleurs ou le jeu des silhouettes. Les vêtements deviennent un repère puissant, comme si chaque couleur pouvait restituer la présence. Chaque femme s'individualise par une couleur qui l'annonce. Ainsi des fragments de souvenirs naissent à la vue de la robe blanche de Kalya, robe claire aérienne, flottant autour du corps. On reconnaît Odette au pan de sa robe d'un mauve nostalgique et on attribue à Nouza le souvenir de sa toilette en vert jade, couleur de l'espoir qui exclut le deuil. On n'est pas loin de la théorie du " ça-a-été " de Barthes dans la fameuse photographie du " jardin d'hiver ", seule image où il déclare retrouver sa mère, alors qu'elle ne montre qu'une petite fille de cinq ans. Une fois entrés en mémoire, ces vêtements deviennent précisément porteurs de sens. Le souvenir se poursuit. La narratrice détaille une silhouette idéale vue de Nouza la robe, au chapeau à voilette, aux boucles d'oreilles et aux chaussures assorties. En se souvenant des vêtements de Nouza, tout le passé revient en mémoire : à savoir la forte figure de Nouza qui domine " capricieuse et frivole " , " fougueuse et indomptable " , le monde intérieur de Kalya. " Ma fraîche, ma libre Nouza. Ma rivière - mon rocher. "(21)

A côté de l'indice vestimentaire, celui des gestes décèle la tendresse que

(21) *La Maison sans racines...*p.241

porte Nouza à sa petite fille ou celle que porte Kalya à la petite Sybil. A une page d'intervalle, nous avons relevé les passages suivants :

Sybil s'endormit tout habillée, le sourire aux lèvres [...], Kalya recouvrit l'enfant de son manteau, embrassa ses mains ⁽²²⁾

Je me suis assoupie, tout habillée, sur le couvre-lit mauve [...], de temps à autre, Nouza pénètre clans la pièce, se penche sur moi. - Tu n'as besoin de rien Kalya ? Tu dors ?

- Si, si, je dors.

Son rire résonne dans la nuit tiède, elle me saisit la main, couvre ma paume de baisers.

Dans cette interaction des paroles et des gestes, l'indexation socioculturelle se manifeste dans les mêmes postures et les mêmes gestes dans des situations similaires vécues à la fois par Sybil et Kalya. Chacune des deux est décrite dans son rapport de tendresse avec sa grand-mère. Ainsi les informations posturales sont d'une singulière importance. Elles sont les indicateurs privilégiés de l'attitude affective de la grand-mère pour sa petite fille et communiquent les interactions de rapprochement et d'accueil.

Mais l'importance est accordée aux mouvements des bras et des mains, " porteurs de signification " La lecture du roman en donne plusieurs témoignages : " Les deux bras qui s'agitent " ⁽²³⁾, " ses bras qui s'ouvrent pour m'accueillir " ⁽²⁴⁾, " Kalya à genoux pour recevoir Sybil " ⁽²⁵⁾, " Nouza ne cesse de surgir aux carrefours de ma vie, les bras ouverts pour me recevoir " ⁽²⁶⁾ .

" (Kalya) se tenait immobile pour la recevoir dans ses bras écartés " ⁽²⁷⁾. Le comportement gestuel de la grand-mère prend appui sur une attitude, dégagée par récurrence, et qui connote l'affection. " Nous sommes tous sensibles à ces messages, à ce langage du corps " ⁽²⁸⁾. La fréquence des gestes des membres supérieurs entre les actants, revient à l'importance des stimulations cutanées dans la civilisation de la Méditerranée orientale. Dans

(22) *La Maison sans racines...*p.168

(23) *Ibid.* p.124

(24) *Idem.*

(25) *Ibid.* p.220

(26) *Ibid.* p.180

(27) *Ibid.* p.236

(28) Anne-Marie Houdebine, *Du gestuel, remarques théoriques et méthodologiques, in La télévision, les débats télévisuels*, Didier-édition, Paris, 1991, p.180

ce coin de terre les femmes sont très physiques. Elles extériorisent leur ravissement devant l'enfant par le contact avec son corps (baisers, caresses).

La romancière est partie de référents, dégageant les termes disponibles et leur représentation afin de faire émerger les traits sémiologiques qui constituent des images mentales avec leur valeur inductrice sur le plan vestimentaire et gestuelle. Le déroulement de ces images corporelles ou signes iconiques ressemble à un vidéo clip qui met en scène des “ yeux d'un bleu rieur ”⁽²⁹⁾, “ une bouche gourmande ”⁽³⁰⁾, “ un corps sensuel ”⁽³¹⁾. Ces articulations signifiantes dont l'icône est l'espace privilégié, repèrent chez Chedid un réseau indéfini d'interprétations. Les puissantes images visuelles du discours peignent les choses d'une façon si animée qu'on croit les voir en entendant les mots.

(29) *La Maison sans racines...*p.169

(30) *Ibid.* p.43

(31) *Idem.*