

# La réminiscence via les cinq sens dans le roman *Imra'at 'inda nuqṭat al-ṣifr* de Nawāl al-Sa'dāwī

FODIÉ DIAKHO  
*Université de Lorraine*

Fodié Diakho est titulaire d'un Master Langues et Sociétés, parcours arabe. Il est actuellement doctorant en littérature arabe contemporaine. Sa thèse porte sur l'étude de la polysensorialité à travers la représentation du corps dans l'œuvre romanesque de Nawāl al-Sa'dāwī (1931-2021).

La représentation du corps est le fil conducteur de l'œuvre de Nawāl al-Sa'dāwī. Dans le roman *Imra'at 'inda nuqṭat al-ṣifr* « Une femme au point zéro » publié en 1973, l'épisode de la clitoridectomie de la narratrice est subrepticement évoqué au début du récit mais resurgit à de nombreuses reprises sous forme de réminiscences. Nous tentons ainsi d'interroger la poétique de la mémoire et les procédés mis en œuvre pour la représenter en montrant, par une approche stylistico-sémiotique, que la réminiscence a, entre autres, une vocation cathartique.

*Réminiscence, Mémoire involontaire, Polysensorialité, Synesthésie, Nawāl al-Sa'dāwī*

## Introduction

Nawāl al-Sa'dāwī (1931-2021), psychiatre et romancière égyptienne, est l'auteur d'une cinquantaine d'ouvrages (romans, pièces de théâtre, essais et récits autobiographiques). La censure en Égypte, en 1977, de son essai *al-Waḡh al-'ārī lil-mar'at al-'arabyat* (*Le visage découvert de la femme arabe*) a suscité un intérêt particulier et a déclenché une vague de traductions de son ouvrage dans le monde : une première traduction anglaise paraît à Londres en 1980 aux éditions Zed Books. L'auteur aborde dans ce livre la condition des femmes dans le monde arabe et l'oppression dont elles font l'objet.

Son roman *Imra'at 'inda nuqṭat al-ṣifr* (*Une femme au point zéro*), publié en 1973, est de ce point de vue emblématique car il brosse le portrait d'une société patriarcale et met en lumière ses dysfonctionnements à travers la représentation des relations entre les différents personnages.

Le récit se déroule dans une cellule de prison et navigue entre deux narratrices distinctes. Il y a, d'une part, la narratrice du récit-cadre, une psychiatre souhaitant s'entretenir avec quelques détenues dans le cadre d'une étude sur les conséquences

psychologiques de l’incarcération des femmes. Elle intervient au tout début et à la fin du roman. Il y a, d’autre part, la narratrice du récit enchâssé, une prostituée dénommée Firdaws, incarcérée et condamnée à mort pour avoir tué un proxénète. Le récit enchâssé prend alors la forme d’un monologue dans lequel Firdaws raconte sa vie ponctuée d’épisodes qui la renvoient à un moment particulièrement douloureux de son enfance : de nombreuses réminiscences font écho à la mémoire involontaire de Marcel Proust (1871-1922). Ces réminiscences permettent de tisser des liens étroits entre sensorialité, spatialité et temporalité.

Nous nous proposons d’appréhender, selon une approche stylistico-sémiotique, la manière dont la réminiscence émerge dans *Imra’at ‘inda nuq̄tat al-ṣifr*, afin de comprendre comment la mémoire involontaire s’inscrit « (d’)après Proust » et de saisir la fonction qui lui est attribuée.

## La proximité stylistique de Proust et d’al-Sa‘dāwī

Bien que Nawāl al-Sa‘dāwī ne soit pas la contemporaine de Marcel Proust, *Imra’at ‘inda nuq̄tat al-ṣifr* et *À la recherche du temps perdu* présentent des similitudes qu’il convient de souligner. Outre la notion du temps et le flux de conscience qui sont régulièrement convoqués dans l’œuvre romanesque d’al-Sa‘dāwī, le recours à la polysensorialité est une caractéristique commune aux deux œuvres. La polysensorialité désigne la manifestation de plusieurs modalités sensorielles sans concomitance nécessaire. Elle est déclinée dans les trois niveaux de la pratique sociale décrits par François Rastier : « la sensorialité phéno-physique, la sensorialité (re)présentée, la sensorialité sémiotique, laquelle se décompose en sensorialité du signifiant et sensorialité du signifié » (Hébert 2021, 239). La polysensorialité implique nécessairement l’espace car « il faut distinguer le « lieu » où se produit la sensorialisation » (*Ibid.*). La polysensorialité évolue en synesthésie, du grec *syn*, « union », et *aesthesis* « sensation », lorsque la manifestation simultanée d’au moins deux modalités sensorielles est déclenchée à partir d’un stimulus.

La synesthésie a été définie dans l’Antiquité par Aristote comme une simple simultanéité des perceptions sensorielles. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le terme est employé dans le domaine des sciences médico-psychologiques pour décrire « la confusion ou l’association que font certains sujets entre deux sensations de nature différente » (Hadermann 2011, 85). Le transfert sémantique du domaine des sciences médico-psychologiques au domaine littéraire se produit par l’intermédiaire du médecin et romancier français Victor Segalen. La synesthésie est alors définie par ce dernier comme un trope au même titre que la métaphore ou la métonymie « desti-

née soit à rendre sensible l'idée au moyen d'une image, d'une comparaison, soit à frapper davantage l'attention par sa justesse ou son originalité » (Segalen 1981, 49).

Paola Paissa définit la synesthésie comme « une figure syntagmatique, dont la spécificité consiste dans l'agrégation de champs sensoriels différents. [...]. La simultanéité des perceptions est exprimée par la relation syntaxique qui unit les termes entre eux, et cette relation syntaxique est libre. Comme elle implique la simultanéité des perceptions, la synesthésie littéraire ne peut exister que sur un plan synchronique » (*cité par* Verna 2013, 43). Bien que cette acception soit adoptée par Marisa Verna (2013), qui a consacré un ouvrage à la synesthésie proustienne, cette dernière en réfute néanmoins l'affirmation selon laquelle il n'existerait de synesthésie littéraire que sur le plan synchronique car, précise-t-elle, « le temps pour Proust fonctionne autrement, et la synesthésie a précisément le rôle d'en rendre la fluidité perceptible, l'instabilité traduisible » (Verna 2013, 44). C'est ainsi que l'autrice intègre la notion de « configuration » pour souligner les particularités du discours de la *Recherche*, qui contient des « configurations sensorielles » singulières. La prise en compte de ces singularités permet d'analyser plus précisément la synesthésie proustienne, ajoute-t-elle, où « les échanges sensoriels sont nombreux et complexes, mais ne peuvent être considérés que comme des entrelacs textuels, dont les éléments ne sont pas séparables ».

Parmi les nombreuses configurations synesthésiques<sup>1</sup> de la *Recherche*, certaines apparaissent dès le début de la réminiscence et se déploient tout au long du processus, à l'instar de la simple évocation du nom de Guermites qui plonge le narrateur dans un autre espace/temps en même temps qu'il provoque chez lui une confusion des sens :

Or, au contraire, chacun des moments qui le composèrent employait, pour une création originale, dans une harmonie unique, les couleurs d'alors que nous ne connaissons plus et qui, par exemple, me ravissent encore tout à coup si, grâce à quelque hasard, le nom de Guermites ayant repris pour un instant après tant d'années le son, si différent de celui d'aujourd'hui, qu'il avait pour moi le jour du mariage de Mlle Percepied, il me rend ce mauve si doux, trop brillant, trop neuf, dont se veloutait la cravate gonflée de la jeune duchesse, et, comme une pervenche incueillissable et refleurie, ses yeux ensoleillés d'un sourire bleu (CG III, 312).

Le nom de Guermites résonne dans l'esprit du narrateur comme un prélude à une configuration synesthésique confondant les sens de l'ouïe, de la vue puis du toucher. Le narrateur perçoit, durant l'épisode de réminiscence, la cravate de la duchesse où « [...] nous voyons et nous touchons cette cravate, sa forme, sa couleur,

---

<sup>1</sup> Marisa Verna dénombre cent-quatre-vingts configurations synesthésiques dans l'ouvrage précité.

sa matière, son contact sous les doigts » (Mouton 1948, 161). L'auteur offre alors un « tressage sensoriel » qui s'accompagne d'une compression spatio-temporelle où le passé et le présent se confondent et où le narrateur est projeté à Combray dans la chapelle de Gilbert le Mauvais.

L'œuvre romanesque de Nawāl al-Sa'dāwī, composée de douze romans, contient tous les ingrédients de la synesthésie proustienne. Dans *Suqūṭ al-Imām* (*La chute de l'Imam*), publié en 1987, le destin funeste de trois personnages est raconté dans un récit elliptique inspiré de l'effet Rashōmon<sup>2</sup>. C'est ainsi que les destins d'un imam, d'une orpheline dénommée Bint al-Lah et de sa mère se confondent, s'entremêlent et se croisent. De nombreux passages du roman plongent le lecteur dans un environnement polysensoriel, comme dans ce fragment où la jeune orpheline se retrouve face à un agent de l'imam qui l'accuse d'adultère et qui la déshabille pour vérifier sa virginité :

Deux longues mains invisibles se tendirent et attachèrent ses bras et ses jambes aux quatre piliers de la table en marbre blanc et froid. Un froid qui lui transperça le dos tandis qu'elle était nue face au plafond. Il resta debout devant elle, silencieux, tirant le rideau de la porte. La pièce était plongée dans une obscurité totale. Elle ne pouvait le voir, tellement il était proche, presque à sa portée. Il était debout alors qu'elle était allongée écoutant l'univers silencieux. Elle entendit soudain deux mains s'approcher de son corps allongé sur la table, vit son corps basculer puis entendit quelque chose se briser alors qu'elle tentait de s'extirper de l'obscurité<sup>3</sup> (Sa'dāwī 2018c, 120).

La réminiscence s'opère de manière « silencieuse » dans ce fragment car la table en marbre renvoie simultanément à deux épisodes émergeant dans le récit par l'intermédiaire de la prolepse et de l'analepse : celui du « peau à peau » contre sa mère le jour de sa naissance et celui des balles de revolver tirées par les agents de l'imam le jour de sa mort. Dans ces deux épisodes qui se déroulent dans l'obscurité la plus totale, le vacarme des tirs de revolver et le contact du corps nu sur une table en marbre sont imbriqués. La synesthésie émerge d'abord au moment de la réminiscence avec la fusion des sens de la vue et du toucher pour se poursuivre avec l'implication de l'ouïe.

La synesthésie permet ainsi à la romancière de montrer l'importance du corps dans les interactions de l'individu avec son monde. Le toucher, chez Proust comme chez al-Sa'dāwī, implique simultanément tous les sens. Les fonctions de la peau déclinées par Didier Anzieu (1923-1999) sont de ce point de vue éclairantes et permettent de saisir les relations entre les différentes modalités sensorielles :

<sup>2</sup> Tiré du titre du film éponyme (1950) d'Akira Kurosawa, l'effet Rashōmon est un concept désignant le fait qu'un même événement puisse être raconté différemment selon le locuteur.

<sup>3</sup> Sauf mention contraire, toutes les traductions proposées sont celles de l'auteur du présent article.

La peau, première fonction, c'est le sac qui contient et retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement, les soins, le bain de paroles y ont accumulés. La peau, seconde fonction, c'est l'interface qui marie la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, [...]. La peau enfin, troisième fonction, en même temps que la bouche et au moins autant qu'elle, est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations significantes ; elle est, de plus, une surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci (Anzieu 1995, 62).

La peau est alors à la fois une enveloppe sensorielle retenant en son sein les stimulations externes qui n'appartiennent pas nécessairement à l'unique sens du toucher, un moyen de communication de l'individu avec autrui et un lieu de médiation polysensorielle sur lequel s'inscrivent des traces. Il convient d'ajouter à ce tableau les sollicitations ne provenant pas des cinq sens, dans l'acception aristotélicienne du terme. Dans cette perspective, la cinesthésie (mouvements du corps), le climat ou encore le rêve, bien qu'ils ne fassent pas partie du paradigme des ordres sensoriels canoniques, assurent une fonction de contact de l'individu avec son monde, permettent la génération d'un discours et donc d'un sens et sollicitent d'une manière ou d'une autre la mémoire.

La représentation du corps, chez Marcel Proust comme chez Nawāl al-Sa'dāwī, en tant que sujet percevant ou objet perçu, apparaît sous l'œil du lecteur comme un lieu de médiation où la sensorialité, la spatialité et la temporalité se confondent. Par ailleurs, l'usage de figures polysensorielles chez nos deux auteurs est une caractéristique partagée permettant de (con)fondre le passé et le présent à travers une mémoire involontaire qui émerge sous de multiples formes.

## **Une réminiscence polysensorielle et polymorphe chez Proust et al-Sa'dāwī**

La réminiscence, selon Aristote, est la « faculté de rappeler volontairement des souvenirs, par un effort intellectuel, et de les localiser exactement dans le temps » (Lalande 1968, 919). Il l'oppose à la mémoire qui est selon lui, « la simple conservation du passé et son retour spontané à l'esprit » (*ibidem*). La mémoire involontaire est un « souvenir ranimé fortuitement, par la coïncidence inattendue d'une sensation présente et d'une sensation passée, de quelque chose que le personnage avait oublié, et qui renaît soudain dans la totalité de son univers » (Henrot Sostero 1997, 63). L'effet de surprise est ainsi fondamental pour marquer le caractère involontaire de la mémoire décliné en « traits constitutants » (Henrot Sostero 2004, 2) dans l'œuvre de Marcel Proust. Aussi, « la mémoire involontaire semble ainsi reposer d'abord sur la ressemblance entre deux sensations, entre deux moments. Mais plus

profondément, la ressemblance nous renvoie à une stricte *identité* : identité d'une qualité commune aux deux sensations » (Deleuze 2010, 74). Bien que la majeure partie des réminiscences proustiennes renvoient à une stricte identité entre les sensations primaire et secondaire, il existe néanmoins quelques exceptions que nous exposerons par la suite.

La principale caractéristique de la réminiscence proustienne réside donc dans l'effet de surprise qui déclenche, par l'intermédiaire des perceptions sensorielles, un retour du passé. Nawāl al-Sa'dāwī propose également de nombreux épisodes de réminiscence dans *Imra'at 'inda nuqṭat al-ṣifr* (1971). Rythmé par vingt-cinq épisodes de réminiscences, le récit indique rarement au lecteur le recours à la mémoire par la simple utilisation de verbes appartenant au paradigme du souvenir comme « se rappeler », « se souvenir », etc. Le récit ne compte en effet qu'une seule occurrence où le verbe « rappeler » est utilisé : « sa voix me rappelait celle de mon père qui, après avoir bien mangé, me demandait si j'avais faim » (p. 38). La réminiscence est également indiquée au lecteur par l'expression de la sensation primaire (huit occurrences), comme dans les fragments suivants : « je ressentais ce tremblement de l'enfance » (p. 23) ou « je ressentais un frissonnement étrange tel un vieux rêve » (p. 43). Dans la majorité des cas (seize occurrences), l'épisode de réminiscence émerge de manière implicite à l'aide d'allusions ou de métaphores périphrastiques qui ouvrent soudainement une fenêtre sur le passé : « le voile qui me cachait la vérité depuis enfant se déchira » (p. 48) ou encore « je découvris une vérité autrefois connue lorsque j'étais enfant » (p. 66). Tous les épisodes déclenchant la mémoire involontaire dans *Imra'at 'inda nuqṭat al-ṣifr* répondent à une typologie proustienne de la réminiscence.

Ainsi, la majeure partie des motifs de réminiscence<sup>4</sup> de la *Recherche* renvoient de manière directe à une sensation primaire comme le toucher des boutons de la bottine du narrateur qui lui rappellent le visage de sa grand-mère :

Dès la première nuit, [...], je me baissai avec lenteur et prudence pour me déchausser. Mais à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux. [...]. Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, [...], le visage [...] de ma grand-mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée [...]. (SG III, 152-153).

---

<sup>4</sup> Geneviève Henrot Sostero (1991) dénombre cent-un motifs de réminiscence dans la *Recherche*.



Figure 1 : réminiscence de « type direct »

L'effet cœnesthésique<sup>5</sup> provoqué par le contact du bouton de bottine engendre de manière inattendue chez le narrateur une (con)fusion des sens. Le processus de réminiscence s'achève sur une synesthésie de type toucher/vue avec l'apparition du visage de la grand-mère et de toutes les sensations s'y rapportant.

Cette réminiscence impliquant une sensation secondaire (B) renvoyant à une sensation primaire (A), et que nous dénommons « réminiscence de type direct », apparaît à dix reprises dans *Imra'at 'inda nuqtat al-šifr*. Elle émerge notamment lorsque Firdaws fugue du domicile de Šarifat dans lequel elle était jusqu'alors séquestrée. Elle se retrouve ainsi dans la rue :

Il faisait nuit. C'était une nuit noire sans lune. C'était l'hiver, un hiver glacial. [...]. Je marchais dans le froid, vêtue d'une robe fine et transparente mais je ne ressentais pas le froid. L'obscurité m'enveloppait de tous côtés. Je n'avais nulle part où aller au monde mais je n'avais plus peur. Rien dans la rue ne pouvait me faire peur et aucun air froid ne pouvait m'atteindre. Mon corps avait-il changé ? Portais-je le corps d'une autre femme ? Où était passé mon vrai corps ?! (Sa'dāwī 2018b, 48)

La sensation de froid sur le corps de Firdaws dans une extrême obscurité fait écho de manière « silencieuse » à l'épisode de sa première fugue où elle se retrouve seule dans la rue dans les mêmes circonstances sans destination précise. La synesthésie de type toucher/vue émergeant par « l'obscurité qui l'enveloppait de tous les côtés » en rappelle une autre : celle du regard d'un inconnu scrutant son corps de manière obscène et qui provoqua chez elle « un frisson glacial parcourant tout son corps » (p. 35). L'effet cœnesthésique de ce regard la conduisit à renoncer à son projet de fugue et à retrouver le domicile de son oncle. La peur évoquée dans ce fragment fait directement référence à la première fugue de Firdaws et à ce regard obscène sur son corps. La réminiscence, interrompue par un questionnement sur son ipséité « où est passé mon vrai corps ? », marque une pause narrative dans le déroulement du récit.

<sup>5</sup> Il y a cœnesthésie « dès lors qu'une connexion générale est opérée entre toutes les sensations de contact sur le seul lieu qui leur soit commun, l'enveloppe corporelle » (FONTANILLE 2011, 85).

Outre la précédente réminiscence que la formule « B me rappelle A, malgré moi » (Henrot Sostero 1997, 63) illustre de manière éclairante, d'autres formes émergent dans la *Recherche*. C'est notamment le cas de l'épisode où l'odeur des brindilles dans le feu déclenche chez le narrateur deux souvenirs distincts, de Combray et de Doncières :

Françoise venait allumer le feu et pour le faire prendre y jetai quelques brindilles dont l'odeur, oubliée pendant tout l'été, décrivait autour de la cheminée un cercle magique dans lequel, m'apercevant moi-même en train de lire tantôt à Combray, tantôt à Doncières, j'étais aussi joyeux, restant dans ma chambre à Paris, que si j'avais été sur le point de partir en promenade du côté de Méséglise ou de retrouver Saint-Loup et ses amis faisant du service en campagne. (*Pris*. III, 536)

Cette réminiscence « de type simultané » réveille simultanément deux souvenirs chez le narrateur par l'intermédiaire de l'odeur des brindilles. La mémoire involontaire révèle, par la même occasion, une configuration synesthésique mêlant l'odorat à la vue et émergeant avec le « cercle magique » au-dessus de la cheminée pour se poursuivre avec un narrateur « s'apercevant » en train de lire à Combray et à Doncières. La sensorialité s'invite alors dans cette compression spatio-temporelle dans laquelle le narrateur éprouve deux sensations primaires identiques à partir du même motif.

La réminiscence « de type simultané » émerge à huit reprises dans *Imra'at 'inda nuq̄at al-ṣifr*. Elle se révèle notamment lorsqu'à son réveil, Firdaws reçoit un billet de dix livres de la part d'un client avec lequel elle a passé la nuit. Le contact soudain de ce billet déclenche de manière simultanée deux sensations primaires :

Alors que je prenais mon petit sac pour sortir, il tendit sa main et glissa dans la mienne un billet de dix livres. C'était comme si un voile s'était levé et que je voyais pour la première fois le mouvement de ma main toucher un billet de banque. Le mystère se brisa et le voile qui me couvrait une vérité connue enfant lorsque mon père me donna une piastre pour la toute première fois, se déchira. Mon père ne me donnait pas d'argent de poche. Je travaillais dans les champs et à la maison. Ma mère et moi mangions les restes et je me couchais sans dîner s'il ne restait rien. À l'aïd<sup>6</sup> (al-Kabīr), je voyais les enfants s'acheter des friandises. J'allai ainsi voir ma mère en pleurant pour lui demander de l'argent. Elle me rétorqua qu'elle n'en avait pas et qu'il fallait demander à mon père. J'allai le voir pour lui demander une piastre. Il me frappa et me rétorqua qu'il n'avait pas le sou. (Sa'dāwī 2018b, 48)

Le contact du billet de banque replonge Firdaws dans son enfance et engendre une synesthésie de type toucher/vue qui émerge au fil du processus de réminis-

<sup>6</sup> Fête musulmane célébrée à la fin du pèlerinage.

cence. C'est en effet la modalité sensorielle de la vue qui est convoquée à travers le simple contact tactile puisque ce dernier brise un mystère et lui dévoile une vérité. Le contact du billet renvoie également Firdaws à un double sentiment : l'amertume et l'émancipation. Lorsqu'elle demande de l'argent pour la toute première fois à son père, c'est un sou au goût amer qui se révèle avec la résurgence du refus de ce dernier et la tape sur la main qu'elle reçoit. Ce sentiment d'amertume est amplifié car l'obtention de ce sou, conditionnée à la vente du buffle avant l'aïd, n'aura pas lieu à cause de la mort de la bête. La narratrice réitérera sa demande un an plus tard, à l'occasion de la petite fête :

Lors de l'aïd<sup>7</sup> (al-Fiṭr) j'ai vu des friandises en magasin et j'ai demandé à mon père une piastre : « peux-tu me donner un sou ? » Il me répondit : « Tu me demandes de l'argent de si bon matin ? Va balayer sous le bétail, charger l'âne et mène-les paître dans les champs et à la fin de la journée je te donnerai le sou. Il me donna le sou à mon retour. Ce fut mon premier sou. Je l'avais posé dans ma main, entouré de mes doigts et pressé. C'était le mien, pas celui de mon père ni celui de ma mère mais bien le mien. Je pouvais faire tout ce que je voulais avec, acheter ce que je voulais et manger ce que je voulais : des bonbons, de la caroube, de l'*'asaliyat*<sup>8</sup> ou autre chose (*Ibid.*, 49).

Lorsque Firdaws demande de l'argent à son père pour la seconde fois et que ce dernier y répond favorablement, à la condition de nettoyer l'étable, de charger l'âne et de faire paître le bétail, le goût du sou se fait soudain délicieux. L'obtention de ce tout premier sou est associé à l'achat de confiseries le jour de l'aïd et favorise, aux yeux de Firdaws, une fusion des modalités sensorielles du toucher et du goût. Le simple contact du billet transporte ainsi la narratrice dans deux temporalités distinctes (grande et petite fête) dans lesquelles se dévoilent en même temps l'amertume et le sentiment d'émancipation. La narratrice perçoit alors simultanément plusieurs sentiments ressuscités (A, A', A''). L'amertume des conditions de pauvreté (A) et l'humiliation associée à la tape sur la main et au refus du père (A') lors de la toute première demande de sou vont se confondre au plaisir et au sentiment d'émancipation de la deuxième demande de sou (A'') l'année d'après, le tout dans une confusion « sensori-spatio-temporelle » :

<sup>7</sup> Fête musulmane célébrée lors de la rupture du jeûne du mois de Ramadan.

<sup>8</sup> Dessert traditionnel égyptien préparé avec du miel et du sucre.

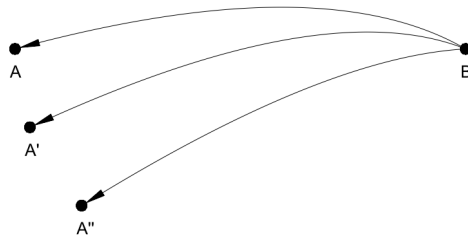


Figure 2 : réminiscence de « type simultané »

Ce double sentiment de plaisir et d'amertume transparaîtra en filigrane tout au long du roman, car l'argent y est représenté comme un instrument d'émancipation en même temps qu'il est un symbole « d'abus et d'exploitation de l'autorité masculine » (Malti-Douglas 1995, 62).

« Plus le récit de la *Recherche* progresse, et plus les couches du passé se superposent dans la mémoire, se confondant partiellement » (Henrot 1991, 247) au point de révéler un troisième type de réminiscence qui émerge par « effet ricochet » (*ibidem*). Nous retrouvons cette configuration à travers le motif de l'escalier humide et sonore de l'hôtel de Montmorency :

Le plaisir que j'avais à voir la statuette, parce qu'elle me faisait penser à un petit jardinier en plâtre qu'il y avait dans un jardin de Combray, n'était rien auprès de celui que me causait le grand escalier humide et sonore, plein d'échos, comme celui de certains établissements de bains d'autrefois, aux vases remplis de cinéraires – bleu sur bleu – dans l'antichambre, et surtout le tintement de la sonnette, qui était exactement celui de la chambre d'Eulalie (SG III, 147-148).

Ce type de réminiscence restitue différentes sensations qui se sont accumulées au fil du récit et qui reviennent de manière progressive, par « effet ricochet », d'une figure à l'autre. De la statuette au grand escalier en passant par la sonnette et les cinéraires, un « tressage » sensoriel s'opère et transporte le narrateur dans les méandres de sa mémoire où « derrière la demeure parisienne de Madame de Montmorency, il y a Combray, derrière Combray, il y a Paris [...] » (Franc 2005, 195).

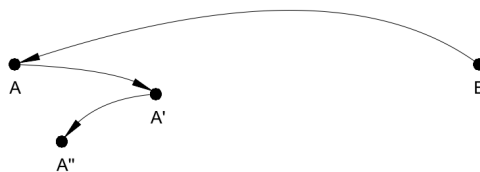


Figure 3 : réminiscence « par effet ricochet »

En étendant le fragment du billet de banque précédemment évoqué à toute une séquence discursive, émergent d'*Imra'at inda nuqtat sifr* quelques réminiscences « par effet ricochet » (cinq occurrences) à l'instar de l'épisode où, après avoir quitté le domicile de son client, Firdaws se rend au restaurant. Au moment de payer l'addition, le regard détourné du garçon de café ouvre progressivement plusieurs fenêtres sur le passé à partir d'un même motif :

J'ai failli demander au serveur (pourquoi détournait-il son regard) [...] mais je me suis abstenue connaissant déjà la réponse comme lorsqu'il y a longtemps mon père me frappa pour la toute première fois sur la main alors que je la tendais pour prendre une piastre puis lorsque ma mère me frappa après avoir perdu une piastre au marché et aussi lorsque mon oncle me donna une piastre en me demandant de n'en rien dire à ma mère et enfin lorsque Šarīfat cachait l'argent des recettes quand je m'approchais d'elle [...] (Sa'dāwī 2018b, 50).

L'utilisation du coordonnant « et lorsque », à quatre reprises, caractérise le déphasage spatio-temporel des différents épisodes du passé. Ce coordonnant permet une énumération quaternaire mettant en relation différents épisodes du passé à partir d'une seule et même figure : celle de l'argent. Le billet de banque convoque une synesthésie de type vue/cinesthésie/toucher se déployant au fil de la réminiscence et s'achevant de manière abrupte lorsque la narratrice prend conscience de la réaction de la vue de l'argent sur le garçon de café. La prise de conscience de ce comportement vis-à-vis de l'argent la conduira à ne plus jamais détourner son propre regard et constituera une étape supplémentaire vers son désir d'émancipation.

La typologie précédemment présentée est ainsi transposable à celle qui émerge dans *Imra'at 'inda nuqtat sifr* et l'effet de surprise est un préalable à toute réminiscence. En effet, l'effort de remémoration se heurte très souvent à un échec faisant ainsi place à une mémoire qui n'apparaît « qu'à la condition d'un non-vouloir ou d'un laisser du passé » refusant ainsi « une mémoire volontaire au profit d'une mémoire involontaire » (Höfele 2018, 183). Engendrée par des figures dont l'extrait de tableau<sup>9</sup> ci-après donne un aperçu, la mémoire involontaire chez Nawāl al-Sa'dāwī est alors, comme chez *Proust*, polysensorielle et polymorphe.

La réminiscence sa'dāwīenne renvoie majoritairement (treize épisodes sur les vingt-cinq), de manière directe, simultanée ou par effet ricochet à un événement particulier douloureux de l'enfance de Firdaws, qui est évoqué subrepticement au tout début du roman. Malgré sa description furtive, cet événement ne cessera d'émerger tout au long du récit par l'intermédiaire d'une mémoire involontaire

<sup>9</sup> Le tableau contenant la totalité des épisodes de réminiscence est disponible à l'adresse suivante : <http://86.208.218.134:35880/share.cgi?ssid=1e917ef4b9994453bfb7ba2524608c00>

déclenchée à partir d'épisodes, apparemment heureux, mais qui révéleront au fil du récit une douleur profonde.

<b>Motif</b>	<b>Polysensorialité</b>	<b>Type</b>	<b>Réminiscence</b>	<b>Page</b>
Billet de dix livre (dans la chambre)	Toucher / goût	Type B	- Faim dans une famille pauvre à la campagne. - Humiliation de la tape sur la main. - Premier sou associé aux confiseries. - Révélation du pouvoir de l'argent.	48
Doigt de l'oncle au Caire	Toucher / vue	Type A	- L'épisode de la cabane de roseaux.	23
Doigts de Bayūmī	Toucher / vue	Type B	- Les attouchements de l'oncle. - L'épisode de la cabane de roseaux. - L'épisode de la clitoridectomie.	39
Main d'Iqbāl à l'internat (cour)	Toucher	Type C	- L'épisode de la cabane de roseaux. - L'épisode de la clitoridectomie.	28
Air hivernal et nocturne	Climat / toucher	Type A	- Première fugue.	46
Poulet rôti	Goût / toucher	Type A	- Confiseries à la grande fête.	49
Type A : Réminiscence de « type direct » – Type B : Réminiscence de type simultanée – Type C : Réminiscence « par effet ricochet »				

*Tableau 1 : extrait des réminiscences dans Imra'at 'inda nuḡḡat šifr*

## L'œuvre du temps, de la dysphorie à la prise de conscience

La mémoire est la faculté de conserver et de rappeler des choses passées et ce qui s'y trouve associé, mais c'est également ce qui a été « oublié, voire ce qui n'a jamais été conscient et s'est inscrit comme empreintes, traces mnésiques, échos d'une jouissance à jamais inaccessible » (Gori 2003, p. 101). La mémoire involontaire dans la *Recherche* n'est pas l'apanage du bonheur car la « majorité de ce que [...] l'on peut à bon droit considérer comme des réminiscences, [...], propose une transformation inverse : du bonheur paisible à la plus vive souffrance, à la douleur la plus atroce » (Henrot Sostero 2004, 10). Cette transformation du bonheur en douleur est notable à travers le motif du cidre et des cerises :

Elle [Françoise] sortait, rentrait, mais je me détournais violemment, sous la décharge douloureuse d'un des mille souvenirs invisibles qui à tout moment éclataient autour de moi dans l'ombre : je venais de voir qu'elle avait apporté du cidre et des cerises, ce cidre et ces cerises qu'un garçon de ferme nous avait apportés dans la voiture, à Balbec, espèces sous lesquelles j'aurais communiqué le plus parfaitement, jadis, avec l'arc-en-ciel des salles à manger obscures par les jours brûlants. (*AD IV*, 61).

Ce motif qui renvoyait jadis le narrateur à Combray en même temps qu'il le transportait à Balbec, lieu de villégiature que le narrateur affectionne tout particulièrement, ne laisse plus que le souvenir de sa bien-aimée Albertine, désormais disparue. Le temps proustien a fait son œuvre, renvoyant le narrateur d'un état euphorique à un état dysphorique à partir du même motif. Prolongeant le précédent fragment, la polysensorialité du motif des cerises et du cidre se déploie sur toute la séquence discursive pour se muer en synesthésie proustienne :

Mais dans cette chaleur qui quelques heures plus tard s'imbiberait de l'odeur des cerises, ce que je trouvais (comme dans un remède que le remplacement d'une des parties composantes par une autre suffit pour rendre, d'un euphorique et d'un excitatif qu'il était, un déprimant) ce n'était plus le désir des femmes mais l'angoisse du départ d'Albertine. (*Ibid.*).

Le motif du cidre et des cerises, qui convoque au fil du récit les modalités sensorielles du goût et de la vue (« je venais de voir qu'elle avait apporté du cidre et des cerises »), se transforme par la suite en synesthésie par l'invocation simultanée des perceptions visuelles, sonores et somatiques. D'une figure à l'autre, Proust déploie une palette sensorielle retranscrivant l'état d'âme du narrateur et la douleur intense éprouvée par la disparition d'Albertine.

Même si certains motifs de réminiscence présentent en trompe-l'œil un semblant de bonheur, comme pour la *Recherche*, ils sont en réalité révélateurs de douleur dans le roman de l'Égyptienne. En effet, la sensation de plaisir intense qu'éprouve

la narratrice à sept reprises renvoie en réalité, de manière directe, simultanée ou par effet ricochet, à une douleur profonde. Ainsi, lorsque cette dernière est accueillie chez son oncle au Caire juste après la mort de ses parents, les attouchements de ce dernier<sup>10</sup> déclenchent une sensation étrange de plaisir qui n'est en réalité qu'un déplaisir :

Je tremblais et sans m'en rendre compte je sentais que les longs doigts de mon oncle allaient bientôt s'approcher de moi et soulever la couverture avec précaution, que ses lèvres effleuraient mon visage et mes lèvres et que ses doigts parcourraient lentes et tremblantes, mes cuisses puis remonteraient. Quelque chose d'étrange que je n'avais jamais connu auparavant parce que cela ne s'était jamais produit ou parce que cela s'était toujours produit quelque part dans mon corps, je sentais qu'il y avait un ancien plaisir perdu ou un nouveau plaisir que je ne connaissais pas et que je ne pouvais définir, comme s'il se trouvait quelque part hors de mon corps, ou une partie de mon être qui ne faisait plus partie de moi (Sa'dāwī 2018b, 24).

Le lecteur devine que le contact des doigts sur le corps de Firdaws, restitué par les verbes de mouvement « s'approcher », « soulever », « parcourir » et « monter », provoque une sensation contraire à celle éprouvée autrefois dans les champs lorsqu'elle jouait « aux mariés » avec le jeune Muhammadīn dans une cabane de roseaux :

[...] il me suivit dans la cabane de roseaux, me fit allonger sur la paille, remonta ma djellaba et nous jouâmes ensemble « aux mariés ». Je ressentis un plaisir intense émanant d'un endroit en moi que je ne connaissais pas exactement. Je fermai les yeux essayant de chercher cet endroit jusqu'à ce que je l'eusse trouvé et réalisé que je le connaissais auparavant. Nous continuâmes à jouer jusqu'au coucher du soleil [...] (*Ibid.*, 19).

Cette sensation ambiguë de plaisir fait en réalité référence à un épisode décrit de manière subreptice au tout début du roman :

J'interrogeai ma mère au sujet de mon père et sur la façon avec laquelle elle m'avait donné naissance. Elle me battit, surgit accompagnée d'une femme munie d'un couteau ou d'une lame de rasoir puis me coupèrent un morceau de chair entre les cuisses (*Ibid.*, 19).

L'émergence furtive de cet épisode rend compte de la brutalité du trauma de la clitoridectomie et contraste nettement avec les conséquences de cet acte qui reviennent à l'esprit de la narratrice, tout au long du récit, sous la forme de réminiscences. La clitoridectomie représente ainsi un point de rupture entre les deux

---

<sup>10</sup> Depuis sa tendre enfance, Firdaws éprouve pour son oncle une grande affection qui s'apparente à de l'amour. Le comportement de ce dernier au fil du récit va dissiper l'ambiguïté qui s'était installée.

sensations de plaisir et de déplaisir que la mémoire involontaire vient raviver à travers des figures polysensorielles (obscurité, mains, doigts, yeux, argent, etc.).

La sensation de plaisir avortée est en réalité la manifestation d'une mémoire traumatique dissociative où, bien qu'ayant réellement vécu le trauma de la clitoridectomie, la narratrice exprime à la fois un sentiment de dépersonnalisation et de déréalisation. Ainsi, « la perception sensorielle de la lésion a formé l'image mentale de la blessure accompagnée non seulement du sentiment que le siège de la douleur est dans la plaie et que la plaie est périphérique, mais encore du sentiment que l'endroit douloureux, détaché du corps, s'est érigé en un rejeton qui nous est hostile » (Nasio 2006, 22). Après l'épisode de la clitoridectomie, le plaisir intense autrefois éprouvé s'est transformé en douleur à cause d'un phénomène de dissociation où « les perceptions sensorielles et kinesthésiques de la mémoire traumatique (images, odeurs, sons, sensations corporelles) sont déconnectées de leurs charges affective et émotionnelle » (Salmona 2018, 72). Ce phénomène se révèle à travers le champ lexical de l'abîme dans lequel le plaisir est désormais logé : « La sensation du contact soudain fit trembler mon corps d'une douleur profonde semblable au plaisir » (Sa'dāwī 2018b, 30) ou « d'un contact soudain et étrange, mon corps trembla d'un plaisir profond et ancien » (*Ibid.*, 28, 56). La différence entre le plaisir et le déplaisir met en lumière les effets du trauma dans le temps qui émerge « dès qu'un lien, une situation, une sensation, [...] rappelle les événements traumatiques » (Salmona 2018, 72).

L'inscription psychique d'un événement via l'enveloppe sensorielle ne présuppose pas la prédominance d'une modalité sensorielle sur une autre. Au même titre que le toucher, la vue participe de cette inscription. L'exemple du regard des personnages représenté par deux cercles concentriques blancs et noirs est de ce point de vue emblématique. Ces derniers sont à la fois une métaphore de la condition d'enfermement de Firdaws (physique et psychologique), illustrent la périodicité des événements marquants de sa vie et représentent, par effet synecdochique, le regard de sa mère :

J'essayais de me souvenir de ma mère lorsque je la vis pour la première fois de ma vie. [...]. Je me souviens de deux yeux [...] qui me rattrapaient lorsque je trébuchais en apprenant à marcher. Je ne me souviens que de deux disques d'une blancheur intense à l'intérieur desquels se trouvaient deux disques d'une noirceur intense. À chaque fois que je les regardais, la blancheur et la noirceur s'intensifiaient comme s'ils étaient baignés d'un soleil les pénétrant depuis un lieu magique qui n'émanait ni de la terre ni du ciel car la terre était sombre et noire, le ciel sans soleil ni lune. (Sa'dāwī 2018b, 21).

L'état onirique dans lequel la narratrice est plongée émerge à sept reprises (*Ibid.*, 22, 28, 29, 56, 57) et fait écho aux sept épisodes où elle recherche un plaisir désormais disparu à l'instar de l'épisode dans lequel, tenant la main de sa professeuse Iqbāl dont elle est amoureuse, deux disques concentriques resurgissent du fond de sa mémoire de manière fortuite :

J'ai fermé les yeux en essayant de me rappeler l'image [d'Iqbāl] et à la place j'ai vu deux disques très noirs avec du blanc autour. [...]. Le noir devint aussi grand que la terre et le blanc aussi brillant que le disque solaire [...] et j'ouvris les yeux de peur de perdre la vue. (Sa'dāwī 2018b, 57).

Ces deux disques renvoient au regard de la mère de Firdaws directement responsable de son trauma et illustrent l'état de sidération psychique dans lequel elle se retrouve. Cet état « bloque toute représentation mentale et empêche toute possibilité de contrôle de la réponse émotionnelle majeure [...] » (Salmona 2018, 70). Les traumatismes (sentiment de dépersonnalisation et de déréalisation, sensation d'onirisme) sont (ré)activés dès lors qu'un contexte analogue à la situation traumatique se présente (attouchements, étroitesse d'une pièce, condition d'obscurité).

Les conditions d'obscurité et la nuit jouent, de ce point de vue, un rôle fondamental. C'est en effet la nuit que la narratrice a été mutilée et c'est dans des conditions d'obscurité que l'image du trauma lui revient : « La nuit était silencieuse, immobile, sans bruit ni mouvement et le monde était sombre, sans soleil ni lune » (Sa'dāwī 2018b, 28), « Dans l'obscurité, il m'a semblé saisir sa main ou plutôt elle qui saisissait la mienne » (*Ibid.*, 30) ou encore « La première nuit où je suis allée avec lui, c'était l'hiver et il faisait froid » (*Ibid.*, 39). C'est aussi depuis l'obscurité de sa chambre d'internat que le trauma de la clitoridectomie refait surface à travers l'épisode de la cabane de roseaux :

Wafiyat dormait tandis que je restais éveillée fixant l'obscurité lorsque des images lointaines me sont progressivement parvenues. Je me souvins alors de l'odeur de la paille dans la cabane de roseaux déposée sur Muḥamadīn, du contact de ses doigts sur mon corps et de mon être qui frémit d'un plaisir ancien dont j'ignorais la localisation et ne pouvais définir, comme s'il émanait de quelque chose de lointain, d'extérieur à moi (Sa'dāwī 2018b, 26).

La (con)fusion « sensori-spatio-temporelle » favorisée par la nuit et les conditions d'obscurité déclenche un processus de conversion eidétique où l'expérience de réminiscence « concrétise » les sensations primaires « je me souvins de l'odeur de la paille » ou « je me souvins [...] du contact de ses doigts sur mon corps ». Toutefois, le retour du passé n'est que partiel car le plaisir d'antan a quant à lui disparu, comme s'il n'avait jamais existé. La prise de conscience de Firdaws marque une rupture du processus de réminiscence et un retour au présent avec des effets

du trauma indélébiles sur le corps et sur le psychisme de la narratrice. Ce trauma qui émerge principalement, de manière simultanée ou par effet ricochet, à travers l'épisode de la cabane de roseaux, fait émerger un phénomène de rémanence. Utilisée en science physique pour décrire « un phénomène qui persiste, demeure, même après la disparition de sa cause » (Fognini 2005, 7), la rémanence caractérise la subsistance de « certaines sensations (corporelles et psychiques) après que la source d'incitation a disparu ».

L'autrice représente ainsi le corps comme un support sur lequel s'inscrivent les événements de l'individu et à partir duquel les traces mnésiques sont restituées avec un déphasage plus ou moins grand. La réminiscence permet alors de montrer le trauma de la clitoridectomie tandis que la rémanence permet, quant à elle, de représenter les effets physiques et psychiques de ce trauma. Au fil d'un récit rythmé par une violence systémique où les traumatismes se sont superposés, la mémoire involontaire déclenche progressivement chez la narratrice une prise de conscience et un désir de (ré)appropriation corporelle :

Être passive c'est résister d'une manière ou d'une autre. Être passive c'est dire à un homme qu'il peut prendre mon corps mais qu'il ne pourra pas le faire réagir, le faire trembler de plaisir ou de douleur. Je reste passive au fond de moi-même et ne ressens plus rien (Sa'dāwī 2018b, 60).

Contrairement à la mémoire involontaire qui la renvoie au trauma de la clitoridectomie et la plonge, entre autres, dans un sentiment de dépersonnalisation, le choix de la prostitution est alors conscient et assumé. Elle décide ainsi d'offrir aux hommes un corps inerte, non pas pour se soumettre, mais pour résister à sa manière au système patriarcal.

## Conclusion

La réminiscence dans la *Recherche* souligne l'œuvre du temps et restitue au narrateur des souvenirs le plus souvent nostalgiques. La mémoire involontaire favorise également la prise de conscience de l'absence et de la disparition qui ne sont restituées, dans le roman, qu'à travers la manifestation de sensations et de traces mnésiques, perceptibles à travers et par le corps. Le réveil qui arrache le narrateur de l'oubli causé par le sommeil est une métaphore de la prise de conscience et de la (re)construction de soi émergeant à la fin du processus de réminiscence :

Quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais [...] ; mais alors le souvenir [...] venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir

tout seul. » Pour redevenir soi-même au réveil, il est ainsi nécessaire de s'arracher à l'oubli causé par le sommeil. (DCSI, 5).

La réminiscence chez Proust est donc la manifestation d'un temps « qui coule dans toutes les directions, dans l'inconscient et dans l'art, et vers la fin du temps de la mortalité » (Blum *et al.* 2015, 40) et qui laisse des traces physiques et psychologiques.

La représentation du corps et de son interaction avec son monde est une caractéristique commune à la *Recherche* et à *Imra'at 'inda nuq̄at şifr*. Le corps est en effet « mémoire de l'archéologie du sujet, gardien du moi profond » (Simon 2000, 58) qui fait resurgir un trauma que les nombreux épisodes de plaisir, malgré leur accumulation en couches successives, ne suffisent pas à occulter. Au contraire, ces épisodes de plaisir érigés en trompe-l'œil sont en réalité de simples relais permettant de remonter progressivement à l'épisode douloureux. L'autrice connaît parfaitement le sujet de la clitoridectomie, d'abord en tant que victime puis en tant que médecin :

Après avoir grandi et être devenue médecin (1955), je n'ai jamais oublié le douloureux incident qui a ruiné mon enfance, me privant d'une vie sexuelle et psychologique épanouissante durant ma jeunesse et mon mariage. Un cauchemar de ce genre continuait de me hanter, surtout lorsque j'étais jeune médecin travaillant à la campagne, lorsqu'on m'amenait des fillettes mutilées sexuellement en sang pour les soigner. Combien de petites filles ont perdu la vie à cause de cette horrible coutume, ont été exposées à des infections aiguës ou chroniques dues à la contamination des plaies ou ont souffert plus tard de problèmes psychologiques ou sexuels ? (Sa'dāwī 2018a, 18).

L'écriture permet à l'autrice de dénoncer un fait de société et, de manière consciente ou non, d'entrer dans un processus de dégagement, car « le retour de l'expérience traumatique est soumis à la transformation et l'intégration psychique par l'art afin de « fixer » cette expérience dans la psyché, de la subjectiver » (Maïdi & Karavanova 2021, 796).

Lorsqu'à l'aube, Firdaws est emmenée par deux gardiennes de prison pour être exécutée, elle disparaît tout en laissant résonner une voix fracassante dans l'esprit de la narratrice du récit-cadre :

Elle est partie avec eux et a disparu de mes yeux pour toujours, mais sa voix résonnait toujours dans mes oreilles, secouant mes oreilles, secouant ma tête, secouant la cellule, secouant la prison, secouant les rues et secouant le monde entier (Sa'dāwī 2018b, 69).

C'est alors une voix synesthésique qui secoue tout un monde et replonge la psychiatre aux premiers instants de sa rencontre avec Firdaws. Ce que la psychiatre retiendra de Firdaws, c'est cette « voix profonde, perçante, ferme, froide et assurée »

(Sa'dāwī 2018b, 69) dont les caractéristiques font écho à l'instrument responsable de sa profonde douleur que la mémoire involontaire ne cessera de ressasser tout au long du récit.

## Bibliographie

- ANZIEU, D. (1995), *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, « Psychismes ».
- BLUM, H.P. *et al.* (2015), « Le temps, la mémoire et la transformation du trauma : Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* », *Topique*, n° 130(1), 39-53.
- DELEUZE, G. ([1964] 2010), *Proust et les signes*, 4e éd. Paris, P.U.F., « Quadrige ».
- FOGNINI, M. (2005), « Éditorial. Résilience et rémanence des traumatismes », *Le Coq-héron*, n° 181(2), 7-10.
- GORI, R. (2003), « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », *Cliniques méditerranéennes*, 67(1), 100-108.
- HADERMANN, P. (2011), « La synesthésie : essai de définition », in J.-L. Cupers (éd.) *Synesthésie et rencontre des arts*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 83-129.
- HÉBERT, L. (2021), *Dictionnaire de sémiotique*, Paris, Classiques Garnier.
- HENROT, G. (1991), *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padova, Cleup editrice, « Letture e ricerche francesi », n° 4.
- HENROT SOSTERO, G. (1997), « Le Fléau de la balance. Poétique de la réminiscence », *Poétique*, 113, 189-210.
- HENROT SOSTERO, G. (2004), « Les Surprises de la mémoire ou la Boîte de Pandore », in R. Coudert et G. Perrier (éds) *Surprises de la Recherche*, Paris, Textuel, 69-86.
- HÖFELE, P. (2018), « Du “souvenir dormant de toutes choses” à la “mémoire involontaire” : remarques sur Schelling et Proust », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, 43, 167-186.
- LALANDE, A. (1968), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 10<sup>e</sup> édition, Paris, P.U.F., « Quadrige ».
- MAÏDI, H. & KARAVANOVA, E. (2021), « Trauma et symbolisation chez Edvard Munch. Art et psychanalyse », *Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique*, 179(9), 792-796.
- MALTI-DOUGLAS, F. (1995), *Men, women and god(s): Nawal El Saadawi and Arab feminist poetics*, Berkeley, University of California Press.

- MOUTON, J. (1948), *Le Style de Marcel Proust*, Paris, Nizet.
- NASIO, J.D. (2006), *La Douleur physique : une théorie psychanalytique de la douleur corporelle*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », n° 609.
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol.
- SALMONA, M. (2018), « La mémoire traumatique : violences sexuelles et psycho-trauma », *Les Cahiers de la Justice*, 1(1), 69-87.
- SA'DĀWĪ, N. al- (2018a), *Al-Wağh al-‘ārī lil-mar’at al-‘arabiyat*, Windsor, Hindāwī.
- SA'DĀWĪ, N. al- (2018b), *Imra’at ‘inda nuqṭat al-ṣifr. aṭ-Ṭab‘a aṭ-ṭāniya*, Windsor, Hindāwī.
- SA'DĀWĪ, N. al- (2018c), *Suqūṭ al-Imām*, Windsor, Hindāwī.
- SCHUEREWEGEN, F. (2005), « Marcel et Marcel ou brèves remarques pouvant servir de postface », in M. Pierssens, Fr. Schuerewegen & A. González Salvador (dir.), *Savoirs de Proust*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- SEGALEN, V. (1981), *Les Synesthésies et l'école symboliste*, Montpellier, Fata Morgana.
- SIMON, A. (2000), « Proust ou le corps expressif malgré lui », *Littérature*, 119(3), 52-64.
- VERNA, M. (2013), *Le Sens du plaisir : des synesthésies proustiennes*, Bern, P. Lang « Lingue e culture », n° 4.