

LECTURE SEMIOTIQUE DES IMAGES-MEMOIRES DANS LA PENSEE PLASTIQUE D'EDMOND AMRAN EL MALEH

Semiotic reading of memory-images in Edmond Amran El Maleh's plastic thought

Najib ALLIOUI ^{1 2} 

Résumé

La question de l'image dans sa relation avec la littérature ne date pas d'hier, elle remonte à loin. On la retrouve d'une grande présence dans la littérature d'Edmond Amran El Maleh, d'autant plus qu'elle n'a pas une valeur illustrative, mais une valeur primordiale en ce sens qu'elle affecte la mémoire de l'auteur. La prééminence de la dimension visuelle affecte au plus haut point la dimension mnémonique, d'où cette indissociabilité de l'image et de la mémoire. Or la mémoire visuelle est abordée par E. A. El Maleh depuis l'œil d'un passionné des arts plastiques, au point que nous assistons chez lui à une pensée plastique, trouvant ses soubassements dans l'éthique. C'est pourquoi, en adoptant la sémiotique de la mémoire, nous nous sommes efforcé de mettre en évidence l'idée que la mémoire visuelle repose chez E. A. El Maleh sur deux principes complémentaires, à savoir cette transition allant de l'esthétique vers l'éthique.

Mots Clés: Mémoire, Pensée Plastique, Esthésie, Ethique, Semiosis

Abstract

The question of the image in its relation to literature is nothing new, it goes way back. It's particularly present in Edmond Amran El Maleh's work, where it doesn't just illustrate, but plays a fundamental role, impacting the author's memory. The visual dimension takes center stage, deeply influencing the mnemonic aspect, making image and memory inseparable. El Maleh approaches visual memory like an art lover, resulting in a kind of plastic thinking rooted in ethics. Using the semiotics of memory, we've tried to show that El Maleh's visual memory relies on two complementary principles: the shift from aesthetics to ethics.

Keywords: Memory, Plastic Thought, Aesthetics, Ethics, Semiosis

Introduction

Il s'agit dans ce présent article de souligner l'intérêt de l'image et de la mémoire dans la pensée d'Edmond Amran El Maleh. C'est pourquoi nous partons de ce constat : en fascinant la mémoire de l'auteur, les images influencent son imaginaire et construisent un « monde imagé » (Chatenet, 2023, pp. 140-158). Il n'y a que des images, que des lieux, écrit E. A. El Maleh dans sa préface à *Parcours immobile* (1980). Autrement dit, nous assistons chez lui à ce qu'on appelle sémiotiquement la pensée plastique, trouvant ses fondements dans la mémoire visuelle qui se traduit à travers l'allégorie au sens Benjaminien, dont E. A. El Maleh se sent très proche. Une telle pensée change notre rapport au monde, car elle construit un sens *autre*. En effet, ce procédé littéraire de l'allégorie, « plus proche de l'art de peindre que ne veut nous le faire accroire une pensée conceptuelle » (Dufour-El Maleh, 1998, p. 10) qu'E. A. El Maleh manie si bien, rend possible une écriture de la mémoire particulière, voire innovante, et ne se séparant point de la question de

¹Enseignant agrégé de Lettres modernes en 2020 (Rabat) et titulaire d'un doctorat en Sciences du langage en 2025 à l'Université de Meknès, fac des Lettres, Maroc. alliouinajib@gmail.com. Dossier ORCID : 0009-0007-9252-4213

² Je dédie ce travail à mon Professeur Monsieur Anouar Benmsila qui m'a transmis la passion pour la sémiotique.

l'éthique. Dotées de qualités esthétiques, voire esthésiques, les images-mémoires se pourvoient tant d'éthiques que d'esthétiques et contribuent à fonder le sens de la responsabilité pour autrui. En d'autres termes, E. A. El Maleh met au centre des images-mémoires la dimension de l'éthique, dans la logique de Levinas. Par conséquent, en montrant comment E. A. El Maleh mobilise une pensée plastique qui cadre avec l'écriture allégorique, cet article s'accompagnera d'une analyse approfondie de quelques toiles, inscrites dans le cadre de la culture marocaine, illustratives de cette pensée plastique trouvant ses racines dans la mémoire visuelle marocaine. C'est pourquoi lire E. A. El Maleh sera mené en moyennant les artistes sur lesquels il a écrit. Une telle analyse sera attaquée depuis la méthode sémiotique, à même, vu l'ampleur de ses travaux sur le visuel, d'apporter une signification multiple et riche de l'œuvre de l'auteur nous concernant. On l'aura compris, la mémoire visuelle est supposée être un fait de langage, individuel et collectif. D'où effectivement notre attachement à analyser le récit et le discours comme des représentations indirectes de la mémoire.

A travers le discours pictural et scriptural, la mémoire indirecte, celle du récit allégorique, semble se raconter de manière singulière par rapport à une mémoire directe (les témoins de première main et les historiens). S'agissant des notions d'esthétique et d'éthique, en ce qui nous concerne, nous ne les employons pas dans leur usage galvaudé, mais nous les inscrivons dans un champ philosophique bien précis, celui qu'ont développé respectivement un P. Ricœur, un M. Merleau-Ponty, un E. Levinas, un J. Genet. L'esthésie ne se limite pas ici à sa relation avec le monde sensible mais comme ce qui instaure la relation avec autrui (Landowski, 2004). De ce rapport avec l'autre, l'esthétique débouche sur l'éthique. C'est dire que les images-mémoires ne se passent pas de ce lien entre l'esthésie (le beau et les valeurs) et l'éthique. Cet article vise à inscrire la littérature d'E. A. El Maleh dans une sémiotique de la mémoire qui sera étudiée sur la base d'une confrontation entre le scriptural et le pictural. Leur point commun en est le récit allégorique, assurant cette transition allant de l'esthétique vers l'éthique, laquelle transition passe par le filtre de l'esthésique (l'accès à l'altérité). Ainsi donc, c'est à la lumière de la pensée plastique d'E. A. El Maleh que nous abordons les arts visuels constitutifs de notre corpus.

1. Les images-mémoires chez E. A. El Maleh

1.1. Esthésie et mémoire

Force est de constater que la mémoire se transmet chez Edmond Amran El Maleh depuis l'esthétique, c'est-à-dire l'art qui nous aide à avoir une sensation, à avoir accès à l'émotion et, par voie de conséquence, donner à l'image mnémonique, relevant apparemment du monde de l'absent, une présence actuelle.

Les sémioticiens ont intérêt à traiter de la mémoire. A cet effet, le sémioticien Paul Bouissac montre que la sémiotique pourrait être considérée comme « une science de la mémoire » (2007, pp. 71-87). S'il est certes vrai que rares sont les sémioticiens qui se soient penchés sur la mémoire, il n'en est pas moins que la sémiotique de la culture (la mémoire s'inscrit dans le cadre de la sémiotique de la culture) apporte une autre façon de l'aborder. Il y aura donc besoin de se reporter à des sémioticiens qui accompagneront notre réflexion sémiotique de manière à élucider la relation de la mémoire avec le 'regard esthétique', pour ainsi paraphraser Jacques Geninasca. A ce propos, la mémoire visuelle s'établit sur une attention particulière aux êtres et aux choses : « Je me demande si je n'ai pas un œil de peintre, confie E. A. El Maleh à Marie Redonnet » (Redonnet, « La peinture », 2006). Une telle affirmation équivaudrait chez E. A. El Maleh à ce que Geninasca désigne par 'l'intelligibilité esthétique' :

Si la rationalité scientifique – la manière dont le Discours scientifique garantit l'intelligibilité du monde en le ramenant à l'un – procède selon les voies de la raison, la rationalité esthétique, pour sa part, relève de la faculté qui préside, selon les Encyclopédistes, à la poésie, aux arts en général, à l'imagination (1984, p. 23).

La question de l'émotion est responsable de la construction de ce genre de mémoire, en vrac, que cherche E. A. El Maleh à traduire à travers la littérature, si bien qu'elle devrait être prise en considération lors de l'analyse sémiotique. Il sera donc plus intéressant de décrire le fonctionnement de cette mémoire compte tenu d'une signification qui émanerait de la perception et de la sensation au sens où en parlerait un Maurice Merleau-Ponty, par exemple. Pour cela, nous allons recourir au schéma heuristique³ de la chercheuse allemande Astrid Erll (2011), où la mémoire culturelle comporte une dimension matérielle, une dimension sociale et une dimension mentale. Les images-mémoires se dégageant des récits racontés par E.

³ Nous nous inspirons du travail de Emmanuelle Caccamo. In Caccamo, E. (2017). La sémiosphère de la mémoire individuelle : un modèle sémiotique et intermédial. *Cygne noir*, (5), 163-183.

A. El Maleh s'inscrit dans cette démarche, à cette exception près qu'elles se présentent dans la pensée plastique malehienne comme enchevêtrées, sachant bien que la pensée plastique se caractérise par le principe de l'articulation. En ce sens, la signification jaillit de la *semiosis*, dans la conception hjelmslevienne cette fois-ci. Chez Erll, la dimension matérielle comprend les artéfacts mnémoniques, les médias et les technologies de mémoire à l'exemple des livres, des films, des photographies et des bâtiments architecturaux. La dimension sociale renvoie aux pratiques de mémoire et à celles et ceux qui portent la mémoire, la cuisine, les religions, le savoir et le savoir-faire laissé par le passé. Enfin la dimension mentale fait référence aux codes et aux concepts qui informent et rendent possible la lecture des « textes » et, avec elle, la remémoration collective. Ces dimensions sont régies évidemment par le sensible marquant la pensée plastique malehienne.

Ce sont les arts visuels, conçus comme des artéfacts⁴mnémoniques, qui incarnent la dimension matérielle dans les récits et les écrits d'E. A. El Maleh. La peinture marocaine, envisagée comme un artisanat, donne une trace concrète à la culture marocaine, celle où l'emporte une vision de paix, de pauvreté et d'humilité. Ce qui est apparemment concret n'en est pas moins abstrait, car celui qui peint, dessine ou écrit « apporte son corps », pour employer une expression de Merleau-Ponty (1964). A partir du visible mnémonique, le lisible mnémonique se construit pour raconter un passé vraisemblable, tombé dans les oubliettes, et quiconque conviendra que ce qu'on appelle "mémoire" est quelque chose qui nécessite une distance dans le temps.

Mieux encore, pour enrichir notre analyse sémiotique de la question de l'image et son rapport à la mémoire, on peut se référer à *De l'Imperfection* du sémioticien Algirdas Julien Greimas (1917-1992) qui considère que chaque objet est digne de considération en ce qu'il participe à trois dimensions de la culture (1987, pp. 90-91) : fonctionnelle, mythique et esthétique. Notons tout de même que Greimas évoque l'objet dans sa matérialité pur et dur, c'est nous qui nous permettrions de l'appliquer à l'objet mnémonique, entendons par ce dernier le lieu de la manifestation du sensible et de l'intelligible (voir ci-bas Fig.1) :

- Une dimension fonctionnelle : l'utilité de l'objet mnémonique

Dans la peinture d'Ahmed Ben Smail, on voit ce qu'on pourrait qualifier d'objets, simplement quotidiens, dotés d'une 'prégnance': d'abord, quelque chose qui ressemble à une table et une chaise modestes, ensuite, de l'écriture manifestée par des chiffres en général mais aussi la lettre arabe (il semble qu'il y en a une en haut, d'autant que le chiffre 9 n'est pas clairement distinguable de la lettre و 'الواو'). Nous nous permettrions cette interprétation en rapport avec les autres peintures où l'alphabet arabe est quasiment omniprésent. Or ces objets mnémoniques, prégnants, au sens psychologique du terme, au service de la transmission d'un imaginaire et d'une culture si prolifiques, sont avant tout des images refoulées. Le peintre peint l'image de l'objet table et l'image de l'objet lettre, comme il les envisage et les ressent. C'est la mémoire du peintre présentée en vrai grandeur, c'est-à-dire en représentant l'objet appartenant au passé à ses dimensions réelles par la peinture.

- Une dimension mythique : le caractère sacré de l'objet mnémonique

S'ajoute à la première dimension fonctionnelle la dimension mythique qui s'explique par son caractère non-profane, voire sacré. Une table est porteuse d'un mythe, à entendre comme une construction de l'esprit, fruit de l'imagination. Elle sert à manger, elle se dote d'une valeur protectrice, elle porte la nourriture, sachant bien que la nourriture est sacrée. Le pain et l'eau par exemple relèvent de l'intouchable. Il en va de même de la lettre arabe و 'الواو' qui renvoie du moins à la langue du Coran. Par exemple, E. A. El Maleh tente de déchiffrer cette dimension spirituelle de la nourriture dans un de ses textes intitulé « Trois Palmiers » où effectivement il fait preuve d'un allégoricien, celui à même de lire les signes de la vie quotidienne dans ce qu'ils ont d'allégorique, de symbolique et de spirituel. Ainsi, l'eau se dote d'une fonction mythique :

Si Embark remplit une tasse de cuivre placée sous le bec, en cuivre aussi, de la guerba, il la tend à l'homme assoiffé, l'eau n'a pas de prix, j'étais naïf de penser qu'il y avait un prix à payer, l'homme a bu, éteint sa soif, il donne une pièce, la chance, le sort est entre les mains de Dieu, Si Embark murmure les formules rituelles et va son chemin, il marche, parcourt son destin. Contrairement à certains autres de sa corporation, il ne porte pas de chapeau à pompons rutilants de couleurs, ni coquillages ni harnachement de

⁴ Au sens étymologique, empr. à l'angl. *artefact* « ce qui est réalisé par l'homme, produit artificiel » attesté dep. 1821 (COLERIDGE, *Black Mag.* X. 256 ds NED t. 13).

parade, il ne pose pas pour l'œil voyeur du touriste, rigueur d'une écriture sans folklore (El Maleh, 2024, p. 109).

- Une dimension esthétique : l'objet mnémonique est un fort bel ouvrage

Enfin, les objets en question sont un fort bel ouvrage, ils sont l'œuvre d'un savoir-faire témoignant de toute une tradition millénaire marocaine, sur laquelle est fondé le savoir-faire moderne. Les objets sophistiqués sont une imitation ou une reproduction de l'architecture traditionnelle des objets. L'artisanat est la preuve que ce qui est moderne est traditionnel. E. A. El Maleh traduit la mémoire d'un art marocain où ce sont les valeurs esthétiques qui priment, celles que transmet l'homme humble, à l'image de Si Embarek, invisible mais *auratique*, si nous osons dire.



Fig.1⁵

La dimension sociale se manifeste à travers les pratiques de mémoire, à savoir la religion juive et musulmane, la cuisine marocaine juive, les lieux de mémoire | cimetière juif d'Asilah | témoignant de la présence d'un peuple appartenant au passé, au présent et au futur. A vrai dire, l'œuvre d'E. A. El Maleh tourne autour de l'esthétique de la présence et de l'absence. Chez lui, l'absence du cimetière, par exemple, objet mnémonique visible, ne veut pas dire le vide, le néant, loin s'en faut, l'absence est un plein qui cache des choses si tant est que c'est une absence présentifiée, sensible au monde absent (Fontanille, 1995, p. 18). Dans *Parcours Immobile*, le narrateur, le sujet esthétique, dans le langage de Jacques Geninasca, regarde le cimetière d'Asilah, donné à l'œil du regardeur comme une image, une image-mémoire-construite, celle de l'acteur figuratif | cimetière |, le garant d'une mémoire, la mémoire juive d'Asilah, témoignant de la présence de la communauté juive millénaire. Face à la tombe, d'un certain Nahon, le contemplateur est concerné par ce qui le regarde. De par sa capacité à nous interroger, l'absent a plus de prise sur nous. L'historien de l'art Georges Didi-Huberman semble avoir compris parfaitement comment nous interpellent les choses apparemment absentes. Nous dirions à peu près la même chose des arts visuels :

Devant le tombeau, je tombe ainsi moi-même, je tombe dans l'angoisse (...) C'est l'angoisse de regarder au fond-au lieu-de ce qui me regard, l'angoisse d'être livré à la question de savoir (en fait : de ne pas savoir) ce que devient mon propre corps, entre sa capacité à faire volume et sa capacité à s'offrir au vide, à s'ouvrir (Didi-Huberman, 1992, p. 18).

A partir de là, s'impose "la saisie esthétique" (Greimas, 1987, p. 41), concept greimassien signifiant le lieu où se réalise la fonction sémiotique (Hjelmslev), « [cette] fusion momentanée de l'homme et du monde » (Greimas, 1987, p. 31), l'articulation de l'extéroceptif et de l'intéroceptif (Greimas), le regardeur et le regardé, donnant suite à la révélation du *caché*, de l'*oublié*, le temps de la vérité, où le sujet est envahi par l'objet | la tombe | de Nahon, apparemment banal au début, devenu dans le même temps un objet esthétique et esthésique après le moment de contemplation survenu par l'intrusion du corps propre (imaginaire). Aussi octroie-t-il (l'objet esthétique et esthésique) au narrateur les dimensions d'un sujet qui ressent une "émotion esthétique", dont est conscient le contemplateur, l'homme de l'action, dynamique et actif, contrairement au réactionnaire, enclin à la réaction, banale et inutile : « L'émotion esthétique (...) serait

⁵Ben Smail, A. (2012). *Sans titre*. Fondation Al Mada, <https://www.villadesarts.ma/taxonomy/term/250>, consulté le 05 février 2026.

alors produite par l'impression de *plénitude*, que procurent fugitivement l'esthésie, et, plus durablement, le sentiment de cohérence, de cohésion ou de perfection » (Fontanille, 1999, p. 239).

Quant enfin à la dimension mentale, elle se traduit par le judéo-arabe. La langue, attachée à l'image, car le mot renvoie à l'image de la chose, d'ailleurs cette relation entre le verbal et le visuel ne date pas d'hier, ce sujet intéressent les écrivains et les peintres depuis longtemps. Le langage verbal s'accompagnant de son image (le mot « pain », par exemple, renvoie à l'image du pain, à son goût aussi) est porteur d'une mémoire. Or, dans le cas de l'œuvre nous concernant, le judéo-arabe parlé se perd, sinon perdu à jamais, et il en résulte une angoisse profondément éprouvée par le narrateur. On retrouve cette angoisse envers un passé censé perdu dans *Le Retour d'Abou El Haki*, où le personnage, El Haki, raconte un récit allégorique où l'on assiste à un retour nostalgique et angoissant de l'image et du goût d'Erghaif, du kif, d'El maâjoun, termes voués à la perte aujourd'hui. Par conséquent, la mémoire sensorielle n'est pas un simple récit historique, mais se dote de qualités sensibles et émotionnelles qui se cristallisent par l'image de l'objet devenu concret à force d'être véhiculée par le récit allégorique en acte.

Bien que les trois dimensions ne s'établissent pas toutes sur l'iconique, il n'en demeure pas moins qu'elles participent à la construction d'une image-mémoire qui n'appartient pas seulement au passé, mais au présent et au futur. Cette image reste et quiconque ayant ressenti le même drame vécu par la communauté marocaine juive aura gardé la même image, celle d'une vie pacifique qu'ont connue ensemble Juifs et Musulmans. L'image-mémoire d'une paix perdue à jamais !

Dans la pensée plastique, encore faudrait-il noter que les trois dimensions s'articulent pour donner lieu à une signification concrète qui se manifeste par un sentiment chez E. A. El Maleh, à savoir la nostalgie, conçue sémiotiquement comme passion, à entendre au sens où l'évoqueraient les deux auteurs de *Sémiotique des passions* (1991) : Greimas et Fontanille.

De son côté, le sémioticien Jean-Marie Floch, le théoricien de la pensée plastique, le plus anthropologue des sémioticiens, comme disent les post-greimassiens, a développé une réflexion on ne peut plus actuelle sur le langage dit « planaire », ainsi que sur la production du sens trouvant ses origines dans ce qu'il appellera plus tard les identités visuelles (1995). Sur la base de ces identités visuelles, le récit allégorique se construit pour donner forme à une mémoire visuelle.

Les images, considérées comme des représentations d'expériences extrêmes, ont des effets inévitables sur la mémoire, et les études récentes montrent que ces effets ne laissent même pas indemnes les personnes non concernées directement par le drame. Le narrateur dans les récits d'E. A. El Maleh n'échappe pas à l'appel de la mémoire de toute la communauté juive. Le fait est que toute la communauté marocaine juive le concerne plus particulièrement, vu que le point commun en est la condition juive, et, partant, la condition humaine en général.

Il en résulte que les images-mémoires aident à comprendre à quel type de pensée nous faisons face. C'est qu'il y a chez E. A. El Maleh une forme de pensée plastique, au sens sémiotique du terme. En effet, conçues en tant qu'indissociables, les images-mémoires, ne se passant pas d'une esthétique de la présence et de l'absence, finissent par s'établir sur la valeur de l'éthique se nourrissant de ce que Jean-Marie Floch qualifie de « pensée plastique ».

2. La valeur de l'éthique inséparable de la pensée plastique caractéristique de l'œuvre d'E. A. El Maleh

2.1. Ethique de la pensée plastique

L'esthétique de la mémoire débouche chez E. A. El Maleh sur l'éthique. Les valeurs esthétiques interpellent notre responsabilité envers autrui, c'est-à-dire une mémoire de l'éthique.

La pensée plastique, à ne pas confondre avec une simple lecture figurative, s'est assignée pour ambition le dépassement de la sémiologie de Barthes, celle-ci étant considérée comme insuffisante à proposer une lecture plus pertinente des énoncés visuels. Or Floch a voulu ajouter à la sémiotique une nouvelle perspective à même d'esquisser un projet anthropologique jamais réalisé avant. Ce qu'a cherché Floch est donc ceci : sans faire fi une bonne fois du projet « structural », il ambitionne de décrire les énoncés visuels comme textes, en refusant par là une lexicalisation immédiate de leur aspect « figuratif » ; et donc pouvoir approcher les œuvres dites « abstraites » – non-figuratives – échappant à l'analyse. De cette façon, Floch nous ouvre une piste permettant d'attaquer la dimension de l'imaginaire, à laquelle la mémoire

contribue. La pensée plastique, semi-symbolique, rend possible l'accès « à la signification symbolique, aux mythes et aux récits inscrits dans les images et les objets du quotidien, propres aux cultures » (Chatenet, 2023, pp.140-158). C'est là où apparaît toute la signification plastique propre à l'œuvre d'E. A. El Maleh, porteuse d'une signification symbolique trouvant son substrat dans l'allégorie visuelle et le récit allégorique. Leur point commun en est le récit, ainsi que le note Walter Benjamin dans son fameux texte *Der Erzähler* (2022, samedi 14 mai), qu'il traduit lui-même en français par *Le Narrateur*, en 1939. L'allégoricien aussi bien que le conteur ont ceci de commun qu'est l'artisanat en cela qu'ils racontent la mémoire chacun à sa manière.

Le photographe Touhami Ennader aide justement à s'apercevoir de la manière dont une image peut raconter esthétiquement la mémoire sans pour autant faire fi de sa dimension éthique. Au fond, le regard esthétique donne une dimension différente du fonctionnement de la mémoire et il peut aller au-delà d'une simple mémoire banale, simpliste et moralisatrice. En adoptant la position de l'observateur-artiste, la mémoire malehienne, traduite à travers ses récits allégoriques, serait un tremplin allant de l'insignifiance vers le sens (Greimas, 1983).

Suivant une première tentative de lire la photo de Touhami Ennadre, nous pouvons la diviser tout d'abord selon deux plans : le plan de l'expression et le plan de contenu.

- Plan de l'expression :

Deux couleurs prédominent dans cette photo, le noir et blanc. A la couleur, significative bien sûr, s'ajoute la forme du visage, apparemment celui d'un nègre, et au-dessus, apparaissent des traits et de l'écriture. Et en plus, il y a le numéro 331.



Fig. 2⁶

- Plan de contenu :

Tenant de déchiffrer le sens des mots, nous découvrons dès le premier regard qu'il y a au centre de cette photo "l'humain". En témoigne par exemple, « Mann » : homme, « Kleinkind » : petit enfant.

Ajoutons de même que l'image que nous renvoie la photo prise par Ennadre serait celle d'un mur sur lequel on laisse des traces.

Ce qu'on peut en savoir, c'est que cela a rapport avec l'allemand et donc avec l'Allemagne, puisque la langue utilisée dans la photo est l'allemand. Sans se précipiter et avancer dans une interprétation fortuite, il faut dire que le contenu nécessite le passage par une documentation importante. Dans ce cas, heureusement pour nous, c'est le photographe lui-même qui vient à notre aide. Il écrit :

Je fais bientôt face à une montagne de bagages laissées en souffrance. Sur l'avant des valises, les initiales de ces hommes, femmes, enfants, vieillards, raflés, exterminés, figurent en caractères épais tels des hématomes, les seules traces de ces gazés qui, bien qu'assassinés, sont des stigmates omniprésents. Y compris derrière les numéros incrustés dans la chair des survivants et, pour toujours, dans ma propre mémoire (Ennader, 27 janvier 2025).

⁶ Ennader, T. (2025). *Voyage dans l'horreur d'Auschwitz-Birkenau : 27 Janvier 1945-27 Janvier 2025*. Maison de la photographie-Médina Casablanca. Consulté le 23 janvier 2026 sur <https://touhamiennadre.wordpress.com/>

On le voit, le photographe avait été photographier l'endroit où les juifs ont été gazés jusqu'au dernier. L'histoire nous interpelle ici. Il s'agit des camps de concentrations d'Auschwitz-Birkenau, le plus grand camp d'extermination nazi du troisième Reich.

Les prisonniers sont réduits au numéro, pour leur ôter la part de l'humain qui leur restait. Les réduire pour n'en faire qu'un chiffre. La photo se caractérise par deux fonctions, pour le moins : une fonction historique et une fonction esthétique. L'art a ceci de particulier qu'il secourt l'histoire, en lui apportant une intelligence émotionnelle à partir de la mémoire visuelle.

Une fonction historique : on peut rapporter l'histoire (des Juifs) et l'Histoire (humaine en général) en moyennant la photo. Et, à notre grand bonheur, la photo n'est pas le livre et il paraît qu'elle est plus universelle car elle peut être, émotionnellement, à valeur globale. Lettré et illettré confondus ne peuvent pas échapper à la mémoire, celle-ci provoque la question de l'éthique, commune à nous tous. Le photographe lui-même est interpellé par deux mémoires dans le fond, celle des Juifs qui ont vécu le drame et celle qui l'agace après avoir visité le camp de concentration. Pour le comprendre, il suffit de penser aux reportages consacrés à la guerre, qui nous apprennent entre autres que les soldats n'arrivent pas à parler de la guerre à laquelle ils ont participé. Autrement dit, face à l'horreur intenable, il n'y a plus rien à dire : la langue se tait.

Or, comme on peut s'en apercevoir derechef, le passé n'est pas dissocié du présent ni de l'avenir. L'Histoire se répète, 'l'éternel retour du même', mais sous des formes apparemment changeantes, bien que ce soit en réalité la même, tant que c'est de la condition humaine qu'il s'agit en permanence. La mémoire en est la principale victime.

Quant à la fonction esthétique, elle se traduit chez Ennader par l'effet de lumière qui est un effet de sens en réalité. Chaque couleur et chaque lumière signifie quelque chose pour le photographe. Le sens se construit à partir de la lumière qui accorde au tableau une qualité poétique.

Or, l'avantage de la pensée plastique réside à nos yeux dans le fait qu'elle articule la forme et l'expression ainsi que la forme et le contenu. Du même coup, le signifiant scriptural peut dialoguer avec un signifiant pictural et vice versa, le signifié verbal avec le signifié visuel. Ainsi la sémiotique plastique et la sémiotique narrative se réconcilient-elles. La pensée malehienne suit cette démarche de telle sorte qu'elle en résulte ce qu'on qualifie sémiotiquement de *synesthésie*, c'est-à-dire l'actualisation globale de la correspondance des perceptions. Cette perception, phénoménologique, donne matière à une mémoire bien réelle et pesante sur l'imaginaire individuel et collectif. Nous sommes ramené, somme toute logique, à la dimension corporelle, ce réceptif physique et imaginaire où s'amalgame le sensible et l'intelligible. La mémoire-image est le fruit d'une telle fusion indissociable.

Notons, encore une fois, que le corps nous concernant ici est le corps propre, à distinguer du corps sensible. Pour le comprendre plus clairement, il serait intéressant de penser à la psychanalyse qui distingue entre le trauma et le traumatisme. Il y a le drame que subit au présent le corps traumatisé et qui passe mais il y a après la représentation du drame qui reste dans le corps imaginaire. C'est le second qui est concerné par la mémoire et non le premier.

A suivre Greimas, les deux plans, l'*extéroceptivité* et l'*interoceptivité* se combinent pour construire la *priopriopceptivité*, le corps propre, où se réunissent le sensible et l'intelligible, impliquant par suite tout le sens de l'expérience vécue, reproduite à travers l'image mnémonique.

De par l'intervention de la *priopriopceptivité*, du corps propre (imaginaire et mnémonique), de la position prise par le sujet de la perception entre l'*extéroceptivité* (l'extérieur) et l'*interoceptivité* (l'intérieur), la réunion des trois macro-sémiotiques est assurée et donne lieu à une immersion dans l'espace et le temps du sujet esthétique. Les sensations transmises de l'extérieur et les affects venant du corps sensible contribuent à la semiosis, c'est-à-dire à installer une signification en acte, à la fois intelligible et sensible.

Les valeurs esthétiques aident à repenser le monde, à le voir autrement et, par conséquent, à parvenir à une culture où l'emporterait une mémoire *autre*, celle d'un homme *autre*, pour ainsi reprendre la formule heureuse de Levinas. Ce qu'il appelle ainsi, c'est ce que les peintres inspirés par la culture marocaine, notamment soufie, expriment chacun à sa manière. A titre d'exemple, le photographe tunisien Jellel Gasteli procède à la construction d'une mémoire *autre* à travers une méthode singulière selon laquelle il aborde le motif du mur.

2.2. La mémoire et le sacré

La mémoire chez E. A. El Maleh ne se limite pas à l'esthétique. C'est une porte qui ouvre sur le sacré, voire une émanation du sacré. En d'autres termes, la mémoire a ceci de particulier qu'elle est marquée par le spirituel, par les lieux saints, ceux qui l'ont marqué à Safi, car il est né près d'un mausolée, mais également ceux qui ont marqué son cheminement de l'allégoricien. Cette sacralité est celle qu'on retrouve chez un certain nombre de peintres et photographes marocains ou autres. A dire vrai, chez E. A. El Maleh, la pensée marocaine, la sienne en particulier, croise celle de Walter Benjamin, son idole, mais pas que, c'est pourquoi nous allons parler de Jellel Gasteli ici, le photographe tunisien, sur lequel E. A. El Maleh a écrit.

La photographie de Gasteli croise la pensée plastique malehienne dans la mesure où elle est habitée par une mémoire du sacré, à entendre au sens actuel du terme, ainsi qu'Antoni Tapiés le souligne, un peintre que n'ignore pas du tout E. A. El Maleh puisque il l'évoque dans le travail qu'il a consacré à Ahmed Ben Smail, Moulay Ahmed, comme il dit.

D'après Greimas, le sacré est le propre de la poésie et la photo n'en manque pas quand elle est prise par le photographe de l'écriture blanche, terme utilisé par El E. A. Maleh pour mettre des mots sur le travail de Gasteli. C'est que la poésie est un langage non-profane, pour le moins, comme l'écrit Greimas dans *De l'Imperfection*.

Le plan de l'expression traduit la forme d'une petite demeure très modeste. Les deux couleurs sur lesquels joue le photographe sont le noir et blanc avec des degrés évidemment caractérisant ces couleurs basiques. Le contraste en émanant donne une lumière entre le blanc et noir. L'usage des couleurs témoigne de la simplicité aussi bien de la couleur que de la forme. La forme est en bref une incarnation de ce que nous a révélé gentiment l'artiste lors d'un entretien : « Le dépouillement. C'est à dire identifier le superflu et s'en débarrasser. Ne garder que l'essentiel. Simplifier à l'extrême » (Gasteli, 2024).



Fig.3⁷

Le plan du contenu s'explique par le rapport à la forme bien entendu. En effet, la lumière, dont on dirait traditionnelle, échappant, de par sa modestie, à toute sorte d'artifice, témoigne de la recherche d'une esthétique de l'humble trouvant ses soubassements dans la « pauvreté absolue⁸ » d'une terre millénaire. Elle est la trace d'une mémoire visuelle de l'humble, de la spontanéité et de la simplicité :

Dépouillement rigoureux, architecture de lumière, on se plaît à penser qu'ici la demeure humaine, modulée comme un poème, se dérobe dans le secret de son intimité, les murs, les ouvertures marquant le seuil d'une garde vigilante (...) jeu de présence, absence, présence concrète de ces murs, cette demeure devinée, de ces maisons sans doutes humbles qui, à l'instant où le regard se pose, se change en une intériorité invisible

⁷ In El Maleh, E. A. (1996). Jellel Gasteli, *photographe, Ecriture Blanche. Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°31-32, pp. 225-240. https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_1996_num_31_1_1586

⁸ Expression employée par E. A. El Maleh pour désigner l'art de Khalil El Ghrib.

(...) une poésie qui puise ses pouvoirs dans cette blancheur régnante, le vide, le rien, le renoncement aux séductions de la couleur (El Maleh, 1996, pp. 225-240).

La blancheur du mur témoigne de la main humble, invisible, qui l'a construite, comme le peintre qui construirait une toile humble ou à l'image de l'homme antique ayant construit sa petite demeure pour se protéger de la tempête. On a là, continue E. A. El Maleh à propos de Gastelli, une pureté de la blancheur, une architecture de la lumière qui renonce aux séductions de la couleur, d'où le rapport latent avec la poésie, c'est-à-dire le sacré, tant et si bien que poésie et sacré sont indissociables.

Reprenant Greimas, on s'aperçoit que tout objet est digne de considération, la petite demeure et la porte ont une valeur protectrice. Elle représente l'intouchable, elle est la demeure de l'intime.

Dans son fameux entretien avec José Angel Valente, Antoni Tapiés dit que le sacré n'est en rien réduit à sa dimension religieuse, car il peut signifier quelque chose d'actuel, au-delà de tout utilitarisme :

l'élément, la sagesse divine, est très important. Parfois on l'interprète mal, parce qu'à une époque aussi matérialiste que la nôtre, cela peut paraître un retour à de vieilles croyances religieuses institutionnelles. Mais, selon la manière dont nous l'interprétons, le nom divin peut être quelque chose de très actuel (Tapiés & Valente, 1999, p. 10).

Conclusion

Ce dont il est question ici, c'est de faire en sorte que la mémoire visuelle soit abordée sémiotiquement afin d'apporter peut-être une nouvelle signification sur la mémoire, rendant possible une bonne compréhension du fonctionnement des images-mémoires, compte tenu du fait que la littérature exprime le monde de l'écrivain, marqué bien sûr par un passé qui pourrait être heureux ou malheureux. La mémoire passe par l'image et l'écriture est confrontée à en faire une description à la fois véridique et fictionnelle. N'est-ce pas là où réside la pratique littéraire : fusionner fiction et réalité ?

En nous inscrivant dans l'interdisciplinarité, nous avons tenté de confronter philosophie, esthétique, sémiotique et littérature de telle sorte que notre analyse sémiotique soit autant que faire se peut précise et convaincante. A partir de là, notre objectif tracé étant de montrer que les images-mémoires, compte tenu de leur esthétique, construisent une éthique qui ne se sépare point chez E. A. El Maleh de la pensée plastique. Par conséquent, l'esthétique, tissant le lien nécessaire avec l'esthésique (l'altérité), débouche sur l'éthique.

Par ailleurs, suivant Roland Posner, on peut penser de manière analogique que la culture est à la société ce que la mémoire est à l'individu. Cet article s'est attaché, d'une part, à mettre en évidence plutôt le destin du collectif, à travers la culture marocaine juive. Or, dans un prochain article, il s'agira de nous pencher sur l'étude sémiotique de la mémoire individuelle, c'est-à-dire s'efforcer de comprendre la mémoire d'une expérience singulière et subjective, celle d'E. A. El Maleh. Le défi serait enfin, comme le propose Roland Posner, de trouver quel modèle sémiotique permettrait d'en rendre compte.

Évaluation par les pairs : double aveugle indépendant

Contributions des auteurs : Najib Alloui: 100%

Financement et remerciements : Aucun soutien n'a été reçu pour cette étude.

Autorisation éthique : Cette étude ne comporte aucune recherche sur des êtres humains ou des animaux nécessitant une autorisation éthique.

Conflit d'intérêts : Il n'existe aucun conflit d'intérêts avec une institution ou une personne liée à l'étude.

Peer Review: Independent double-blind

Author Contributions: Najib Alloui: 100%

Funding and Acknowledgement: No support was received for the study.

Ethics Approval: This study does not contain any human or animal research that requires ethical approval.

Conflict of Interest: There is no conflict of interest with any institution or person related to the study.

How to Cite: Alloui, Najib. (2026). Lecture sémiotique des images-mémoires dans la pensée plastique d'Edmond Amran El Maleh. *Mediterranean Social Studies Journal*, 3(2), 1-11. <https://doi.org/10.64412/MediTerra.2026.279>

Références

- Alloui, N. (2017). *La phénoménalité dans la sémiotique d'A. J. Greimas à travers la peinture*. [Mémoire non publié]. Université de Meknès. FLSH.
- Alloui, N. (2025). Approche sémiotique de la *présence-absence* dans la photo d'Ahmed Ben Smail. Dans A. Benmsila & A. Fallous (dirs), *Pratiques discursives* (pp.80-88). Publications de la Fac des Lettres et des Sciences Humaines de Meknès.
- Alloui, N. (2025). *Le verbal et le visuel dans l'œuvre d'E. A. El Maleh ; approche sémiotique* [Thèse de doctorat non publiée]. Université de Meknès. FLSH.
- Benmsila, A. (2019). *Greimas aujourd'hui, du sens et des langages*, actes du colloque international tenu les 22 et 23 novembre 2016 à Meknès, Publications de la Faculté des Lettres (UMI).
- Benmsila, A. (2025). *Pratiques discursives*, Meknès, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, série actes de colloque n° 01 / 2025.
- Ben Smail, A. (2012). *Sans titre*. Fondation AL MADA, Maroc. <https://www.villadesarts.ma/taxonomy/term/250>.
- BOUISSAC, P. (2007). Semiotics as the Science of Memory. *Sign Systems Studies*, 35 (1-2). <https://doi.org/10.12697/SSS.2007.35.1-2.02>
- Caccamo, E. (2017). La sémiosphère de la mémoire individuelle : un modèle sémiotique et intermédial. *Cygne noir*, (5), 163-183. <https://hal.science/hal-02074733>
- Chatenet, L. (2023). La " pensée plastique " de Jean-Marie Floch: pour une sémio-anthropologie des " mondes imagés". *Estudos Semióticos*, 19 (2), pp.140-158. 10.11606/issn.1980-4016.esse.2023.206896. hal-04192547.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Minuit.
- El Maleh, E. A. (1980). *Parcours immobile*. Maspero, Voix.
- El Maleh, E. A. (1983). *Aïlen ou la nuit du récit*. Maspero, Voix.
- El Maleh, E. A. (1986). *Mille ans, un jour*. La Pensée sauvage.
- El Maleh, E. A. (1990). *Le retour d'Abou El Haki*. La Pensée sauvage.
- El Maleh, E. A. (1996). Jellel Gasteli, photographe, *Ecriture Blanche*. *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°31-32, pp. 225-240. https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_1996_num_31_1_1586
- El Maleh, E. A. (1998). (Introduction de Dufour-El Maleh, Marie-Cécile), *Le Café Bleu Zrirek*. La Pensée sauvage.
- El Maleh, E. A. (2024). *Abner Abounour*. La Pensée sauvage (réédition augmentée).
- Ennader, T. (2025). *Voyage dans l'horreur d'Auschwitz-Birkenau : 27 Janvier 1945-27 Janvier 2025*. Maison de la photographie-Médina Casablanca. Consulté le 23 janvier 2026 sur <https://touhamiennadre.wordpress.com/>.
- Estay Stange, V. (2022). Art, littérature et post-mémoire : enjeux sémiotiques, *Actes Sémiotiques* [En ligne], n° 127. <https://doi.org/10.25965/as.7717>
- Fontanille, J. (1995). *Sémiotique du visible*. PUF.

- Gasteli, J. (2024, 30 Septembre). Jellel Gasteli : J'utilise la photographie comme un outil pour exprimer et partager mes émotions. *Libération*. https://www.libe.ma/Jellel-Gasteli-J-utilise-la-photographie-comme-un-outil-pour-exprimer-et-partager-mes-emotions_a147512.html. Propos recueillis par Najib Alloui.
- Greimas, A. J. & Fontanille, J. (1991). *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Seuil.
- Greimas, A. J. (1987). *De l'Imperfection*. Fanlac.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. PUF.
- Hjelmslev, L. (1971). *Prolégomènes à une théorie du langage*, traduction française, Minuit.
- Landowski, E. (2004). *Passions sans nom*. PUF.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Plon.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'œil et l'esprit*. Gallimard.
- Nora, P. (1997). *Les lieux de mémoire*. Gallimard.
- Tapiés, A. & Angel Valente, J. (1999). *Communication sur le mur*. Unes.