

**VERS UNE RYTHMANALYSE INTERMÉDIALE DES BLANCS
MÉMORIELS : FACE AU TRAUMA POSTCOLONIAL ET À
L'IMAGINAIRE COLONIAL DANS LES ŒUVRES D'ASSIA
DJEBAR, DE MALIKA MOKEDDEM ET DE FLORENCE
BEAUGÉ**

SALIMA KOUACI

A THESIS SUBMITTED TO
THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS

GRADUATE PROGRAM IN FRENCH STUDIES
YORK UNIVERSITY
TORONTO, ONTARIO

September 2025

© Salima Kouaci, 2025

Résumé

Ce travail examine les modalités d'inscription du trauma colonial et les dynamiques de la mémoire dans la littérature algérienne féminine d'expression française, en mettant en évidence les formes de réappropriation spatiale, narrative et visuelle développées face à l'effacement historique des femmes, notamment dans le contexte post-indépendance. L'analyse porte sur trois œuvres majeures : *Femmes d'Alger dans leur appartement*, d'Assia Djebar, *N'zid*, de Malika Mokeddem, et la bande dessinée « Un trop long silence », adaptation graphique du témoignage de Louïsette Ighilahriz, écrite par Florence Beaugé. Ces récits fragmentés et polyrythmiques déconstruisent la linéarité des discours historiques dominants en articulant mémoire traumatique, subjectivation féminine et spatialités affectives. L'approche théorique mobilise la pensée d'Henri Lefebvre (production de l'espace, rythmanalyse), la critique postcoloniale d'Edward Saïd (déconstruction de l'orientalisme) ainsi que les notions de Gilles Deleuze sur le concept d'image-temps, de territorialisation et de géographie affective. Ce croisement disciplinaire met en lumière des pratiques artistiques qui élaborent des contre-espaces de mémoire, dans lesquels le corps féminin devient archive vivante et vecteur de résistance. L'intermédialité — entre texte, peinture, photographie et dessin — participe à la mise en forme d'une mémoire incarnée du trauma, en interrogeant les rythmes du silence, les coupures temporelles et la topographie des lieux blessés. La bande dessinée « Un trop long silence » opère comme une contre-archive visuelle, où l'espace narratif se fait support de remémoration, de dénonciation et de réinscription de la voix féminine algérienne. Ce corpus, encore peu exploré sous l'angle psychanalytique, dialogue implicitement avec les apports de Franz Fanon, de Jacques Hassoun et de Karima Lazali sur la transmission intergénérationnelle du trauma colonial. Il permet d'identifier une cartographie mémorielle où les tensions entre héritages coloniaux, patriarcaux et subjectivités postcoloniales redéfinissent les formes de résistance, de narration et d'existence.

Mots clés :

Trauma colonial, mémoire postcoloniale, rythmanalyse, matrimoine, intermédialité, production de l'espace, décolonisation du regard, contre-archive, Algérie.

Abstract

This thesis examines the inscription of colonial trauma and the dynamics of memory in contemporary Algerian women's literature written in French, focusing on spatial, narrative, and visual forms of reappropriation in response to the historical erasure of women, particularly in the post-independence period. The study analyzes three major works: *Femmes d'Alger dans leur appartement* by Assia Djebar, *N'zid* by Malika Mokeddem, and the graphic novel "Un trop long silence", based on the testimony of Louissette Ighilahriz and written by Florence Beaugé. These fragmented and polyrhythmic narratives challenge dominant historical linearity by articulating traumatic memory, female subjectivation, and affective spatialities. Mobilizing Henri Lefebvre's theory of the production of space and rhythmanalysis, Edward Said's critique of Orientalism, and Gilles Deleuze's concepts of the time-image and affective geography, this research highlights how artistic and intermedial practices generate counter-spaces of memory in which the female body becomes a living archive and vector of resistance.

Keywords:

Colonial trauma, postcolonial memory, rhythmanalysis, women's archives, intermediality, space production, counter-archive, Algeria.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Marie-Hélène Larochelle et Jean-Pierre Thomas, dont l'accompagnement attentif, les conseils avisés et la rigueur intellectuelle ont nourri et enrichi chaque étape de ce mémoire. Leur bienveillance et leur confiance en mon travail ont été un moteur essentiel de persévérance et de dépassement.

Je remercie chaleureusement l'Université York ainsi que le Département d'études françaises pour m'avoir offert un cadre académique stimulant et une plateforme d'expression critique et intellectuelle, propice au développement de mes recherches.

Enfin, mes remerciements les plus sincères vont à ma famille, plus particulièrement à mes enfants et mon mari dont la présence, les encouragements constants et le soutien affectif m'ont permis de traverser les moments les plus exigeants de ce parcours avec sérénité et motivation.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	ii
Abstract.....	iii
Remerciements	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES ILLUSTRATIONS	ix
LISTE DES FIGURES	x
INTRODUCTION.....	1
1. État de la question.....	7
2. Preuve de l'intérêt du sujet	8
3. Méthodologie de recherche.....	11
CHAPITRE I : ETUDE RYTHMANALYTIQUE DES TROIS ŒUVRES : <i>FEMMES D'ALGER DANS LEUR APPARTEMENT</i>, D'ASSIA DJEBAR, <i>N'ZID DE MALIKA MOKEDDEM</i>, ET « UN TROP LONG SILENCE », ADAPTATION GRAPHIQUE DE LOUISETTE IGHILAHORIZ	15
1. Le tryptique rythmique de <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i> , <i>N'zid</i> et « Un trop long silence »	15
1.1 Nouba de résistance : la symphonie des voix féminines algériennes chez Djebbar, Mokeddem et Ighilahriz.....	19
2. Rythmes de mémoire et espaces féminins : de Djebbar à Mokeddem, jusqu'au témoignage graphique d'Ighilahriz.....	23
2.1. L'humanisation par l'imagination et le rythme : une réappropriation de l'espace féminin.....	24
2.2. Rythme de Soi, rythme de l'Autre : une polyphonie narrative.....	25
3. L'architecture rythmique du texte littéraire : entre structure et musicalité.....	26
3.1 Cartographie rythmique et mémoire collective dans <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i>	27
4. Le dialogue entre le corporel et le rythmique dans l'œuvre de Djebbar.....	38

4.1 De Djébar à Mokeddem : cartographier le rythme et les spatialités du corps féminin en lutte	46
4.2 Les temporalités du voyage de Nora : la Méditerranée comme espace polyrythmique .	51
4.2.2 Temporalités conflictuelles et rythmes du corps : entre le « poulpe Soleil », « la Méduse » et les figures théoriques de Lefebvre, Eliade et Durkheim	61
4.3 Mémoire brisée et silence postcolonial : la figure d'Aïcha, entre enfermement et résistance dans N'zid	63
5. Témoignage graphique et mémoire rythmique : du corps au dessin comme acte de résistance.....	67
5.1 Chromopolitique du témoignage dans « Un trop long silence » : couleur, rythme et corps	68
5.1.1 Le rythme chromatique du traumatisme dans « Un trop long silence »	71
5.1.2 Le vert : un corps transfiguré en résistance rythme	77
5.1.4 Rupture eurythmique : l'a-rythmie du trauma entre récit intime et discours médiatique	79
5.1.5 Bleu et vert : rythmes chromatiques et eurythmie de la mémoire dans « Un trop long silence »	84
6. Francis Bacon et Louissette Ighilahriz : violence partagée, images croisées.....	86
6.1 Cartographier la mémoire : rythmes de l'espace urbain et représentation graphique du témoignage de Louissette Ighilahriz.....	89
6.1.1 Rythmes dissonants : mer, mémoire et a-rythmie traumatique dans l'ouverture d'« Un trop long silence ».....	90
6.1.2 La Villa Sesini : espace d'a-rythmie absolue.....	92
6.1.3 Des rythmes blessés : de l'a-rythmie hospitalière à la polyrythmie du témoignage....	93
6.1.4 Du silence d'Alger au rythme de Paris : une confession déplacée	94
6.1.5 Ports, architectures et rythmes urbains : la Méditerranée comme espace polyrythmique dans « Un trop long silence ».....	95
6.1.6 Rythmes urbains à Alger : la Grande Poste et le Maqam Echahid, lieux de mémoire et de résistance »	98

CHAPITRE II : LE NON-DIT ET LE TRAUMA COLONIAL DANS LES ŒUVRES ÉTUDIÉES	103
1. Discours orientaliste, archives historiques et femmes invisibilisées	103

2. Les femmes algériennes dans le récit national.....	104
3. Les femmes comme Sujets et non comme objets de l'orientalisme	106
4. La réappropriation du corps féminin et le renversement du regard orientaliste chez Djebar.....	119
5. Le silence comme acte de résistance	120
6. Réécriture des silences : Djebar face à l'imaginaire orientaliste.....	121
6.1 Sensibilité incarnée et réappropriation de l'espace vécu	122
7. Flaubert, Delacroix et l'Orientalisme : la domination par le regard.....	123
8. <i>N'zid</i> , de Malika Mokeddem : féminité et résistance face à l'orientalisme	124
8.1 Défaire les silences : la déconstruction des fantasmes occidentaux	127
8.2 Poétique de l'espace : la relecture de la mer, du désert, de la ville comme lieux de résistance, de recomposition de Soi, et de rupture avec l'orientalisme	129
8.3 L'image de la femme orientale dans le regard occidental	132
9. Résistance et réappropriation de l'identité féminine : une déconstruction de l'orientalisme dans <i>N'zid</i> à travers la figure de Nora.....	138
9.1 Dessiner et reconquérir l'espace marin : subversion de l'orientalisme et affirmation décoloniale	141

CHAPITRE III : LA BANDE DESSINÉE – LE CORPS FÉMININ COMME ESPACE DE LUTTE..... 144

1. Corps fragmentés, voix retrouvée : vers une généalogie critique des représentations des femmes algériennes.....	144
2. La BD et l'iconographie orientaliste : continuité ou rupture ?	148
2.1 Le regard et la structuration du pouvoir : qui regarde ? qui est regardé ?	151
3. Subversion du regard colonial : du témoin au Sujet	152
3.1 La voix retrouvée : entre parole et visibilité	153
4. À l'intersection de l'image dessinée et de la photographie : mémoire, subjectivation et thérapie visuelle dans « Un trop long silence »	155
4.1 Quadrillage, fragmentation et parole libérée : une cartographie de la mémoire.....	156
4.2 La reconquête de la subjectivité opprimée.....	158
5. La représentation de la violence coloniale : entre visibilité et effacement.....	159
5.1 La torture, un tabou dans les récits officiels français.....	159
5.2 Focalisation et subjectivité : le regard comme prise de parole	164

5.3 Plans et angles de vue : la recomposition du regard féminin.....	165
5.4 Le trait contre l’effacement : la mémoire incarnée de Louissette Ighilahriz.....	166
5.5 À rebours du regard orientaliste : Les fantasmes visuels des photographies coloniales	167
6. La mise en page et le découpage : fragmentation du temps	169
6.1 Dessiner l’irréparable : narration fragmentaire et hantise du passé dans la BD de témoignage.....	169
7. Texte et voix narrative : le témoignage hanté par le passé	175
7.1 Subversion de l'autorité et contestation de l'orientalisme : le bourreau et le directeur du magazine Le Monde face à Louissette Ighilahriz.....	177
Conclusion	183
Bibliographie	188

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Image 1- © Salima Kouaci, <i>Femmes mouvantes d'Alger</i>	17
Image 2- © Salima Kouaci, <i>La chorégraphie I de la Nouba des femmes, Alger</i>	21
Image 3- © Salima Kouaci, <i>La chorégraphie II de la Nouba des femmes, Alger</i>	38

LISTE DES FIGURES

Figure 1, Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 116....	71
Figure 2, Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 116....	72
Figure 3, Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 118....	72
Figure 4, Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 116....	73
Figure 5, Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 120....	75
Figure 6 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 121. ...	75
Figure 7 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 122. ...	76
Figure 8 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 123	81
Figure 9 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 134. ...	83
Figure 10 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 135. .	85
Figure 11 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 135. .	86
Figure 12 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 135. .	87
Figure 13 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 111. .	91
Figure 14 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 112. .	92
Figure 15 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 112. .	93
Figure 16 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 118. .	94
Figure 17 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 130. .	96
Figure 18 Delacroix Eugène, Femmes d'Alger dans leur appartement, 1834.	145
Figure 19 Picasso Pablo, Femmes d'Alger dans leur appartement, 1954.	145
Figure 20 Garanger Marc, 1960.	150
Figure 21 Geiser Jean, Mauresque, 1900.	151
Figure 22 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 113.	161
Figure 23 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 113.	162
Figure 24 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 113.	163
Figure 25 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 114.	164

Figure 26 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 117. 165
Figure 27 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 129. 172
Figure 28 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 115. 174
Figure 29 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 114. 176
Figure 30 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 114. 176
Figure 31 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 124 179
Figure 32 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p.124. 180

INTRODUCTION

« Plus les femmes disposent d'espace, plus elles sont équilibrées. »

- Assia Djébar¹

La guerre d'Algérie génère un héritage complexe, qui excède largement la dichotomie France-Algérie et sa résolution politique. Les répercussions de ce conflit, toujours sensibles de part et d'autre de la Méditerranée, se manifestent sous des formes multiples et hétérogènes, tantôt souterraines, tantôt ostentatoires, traduisant la difficulté à constituer une mémoire unifiée — à donner sens à ce qui demeure, pour plusieurs, un ensemble d'« événements » sans cohérence apparente. Parmi ces traces persistantes, l'héritage spatial du colonialisme se distingue comme l'un des marqueurs les plus tenaces de l'Histoire contemporaine algérienne². En tant qu'instrument de domination et d'appropriation, l'espace colonial opère une reconfiguration profonde des territoires, à la fois matériels et symboliques, inscrivant durablement des logiques d'exclusion, de hiérarchisation et de fragmentation dans le tissu urbain et social. Dans *La production de l'espace*, Henri Lefebvre théorise l'espace comme produit social, structuré par des rapports de domination et d'idéologie. Cette conception permet de comprendre comment l'espace colonial, loin d'être neutre, est un instrument actif de pouvoir : il segmente, hiérarchise et naturalise l'exclusion³.

¹ Wassyla Tamzali, *Sauvegarde*, Alger, Rabat, Rennes, Éditions Motifs, Archives Bouanani, Talitha, coll. Intilak, 2023, p. 224.

² Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre* [1961], Montréal, Les Classiques des sciences sociales, UQAM, 2002, <https://classiques.uqam.ca/classiques/fanon_franz/damnes_de_la_terre/damnes_de_la_terre.html?>

Frantz Fanon analyse dans *Les damnés de la terre* la spatialité coloniale comme un espace de domination profondément inégalitaire. Dans le chapitre « De la violence », il décrit la ville coloniale comme une division rigide entre une ville « du colon », riche, opulente, éclairée et organisée pour le confort des colons, et une ville « indigène », marginalisée, appauvrie, insalubre, symbole de l'exclusion sociale et politique. Cette séparation spatiale traduit la hiérarchisation raciale et politique imposée par le système colonial, qui inscrit la violence dans la matérialité même de l'espace urbain.

³ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*. Paris, 4^e éd. Éditions Anthropos, 1974, 483 p.

L'indépendance politique, bien qu'ayant marqué une rupture, ne s'accompagne pas nécessairement d'une réappropriation effective de l'espace par les groupes historiquement marginalisés, notamment les femmes. Ces dernières, bien que figures centrales du combat anticolonial, se trouvent reléguées à la sphère domestique dans l'Algérie post-indépendance, effacées des récits historiques dominants et marginalisées dans l'espace public. Face à cette occultation, la littérature et les productions graphiques postcoloniales algériennes instaurent des espaces alternatifs de mémoire et de résistance. Par une reconfiguration du territoire narratif, les œuvres d'Assia Djébar *Femmes d'Alger dans leur appartement*⁴, de Malika Mokeddem *N'zid*⁵ et de la bande dessinée « Un trop long silence⁶ », dont la journaliste Florence Beaugé est l'autrice et qui restitue le témoignage de Louise Ighilahriz, mobilisent l'écriture et le dessin comme modes de reterritorialisation du sujet féminin. Ces œuvres articulent de manière étroite corps, mémoire traumatique et spatialité et participent à la constitution d'un patrimoine, c'est-à-dire d'un héritage culturel et mémoriel transmis par les femmes. Ces créations révèlent également une spatialisation du psychisme, où les lieux — qu'ils soient domestiques, maritimes ou graphiques — deviennent les supports de l'inscription du trauma, des affects et du souvenir.

Dans cette perspective, les concepts développés par Henri Lefebvre dans *La production de l'espace* et *Éléments de rythmanalyse* offrent un cadre théorique propice à l'analyse des dynamiques entre espace perçu, conçu et vécu, ainsi que de leurs détournements, fragmentations ou réappropriations dans le cadre d'un processus de subjectivation. Croisée avec la lecture deleuzienne du territoire et de la mémoire — notamment à travers les notions de reterritorialisation et de géographies affectives —, cette approche permet d'interroger la manière dont certaines œuvres produisent un espace symbolique et contre-hégémonique, porteur d'une catharsis postcoloniale. Dans ce cadre théorique, l'analyse comparative de trois œuvres majeures — *Femmes d'Alger dans leur appartement*, d'Assia Djébar, *N'zid*, de Malika Mokeddem, et « Un trop long silence », bande dessinée de Florence Beaugé retraçant le témoignage de Louise Ighilahriz, ancienne combattante — met en lumière les stratégies narratives par lesquelles ces textes réactivent les voix occultées des femmes algériennes dans les récits coloniaux et

⁴ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions Des femmes, 1980, 193 p.

⁵ Malika Mokeddem, *N'zid*, Paris, Éditions Du Seuil, 2001, 213 p.

⁶ Florence Beaugé, « Un trop long silence », *La Revue Dessinée*, n° 37, automne 2022, Paris, Éditions LRD SAS, p. 110-135.

postcoloniaux. Chacune mobilise une forme d'expression singulière pour inscrire la mémoire traumatique au cœur de la narration et participer ainsi à une reconstruction du savoir historique depuis les marges.

Djebar élabore une mémoire collective marquée par la colonisation et les luttes féminines, portée par une polyphonie de voix. Mokeddem explore une mémoire intime, traversée par les tabous et les silences, où la quête identitaire s'impose comme une nécessité vitale. Louissette Ighilahriz témoigne, par l'entremise de la bande dessinée de Florence Beaugé publiée dans *La Revue dessinée*, mettant en lumière les modalités de fabrication des archives de la guerre d'Algérie, en particulier autour des souffrances féminines. Par son dispositif narratif et visuel, cette œuvre constitue une véritable contre-archives, qui réinscrit dans l'Histoire officielle des traces délibérément occultées, tout en réaffirmant la voix et l'agentivité des opprimées.

En tant qu'archives vivantes, la bande dessinée interroge et redéfinit les récits historiques du colonialisme, en mettant en lumière la puissance des traces corporelles et des mémoires subalternes. Le concept d'archives développé par Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir* dépasse la simple matérialité documentaire. L'archives s'y définit comme un dispositif de régulation des énoncés, déterminant ce qui peut être dit et reconnu comme savoir légitime à un moment donné⁷. Dans ce cadre, « Un trop long silence⁷ » s'interprète comme une tentative de réintégration d'une subjectivité marginalisée — celle d'une femme algérienne, victime et témoin de la guerre — dans l'archives dominante, redéfinissant ainsi les conditions mêmes de production du savoir historique.

Cette réflexion engage une interrogation fondamentale : ces œuvres peuvent-elles être envisagées comme relevant d'un patrimoine⁸ — non seulement en tant qu'héritage culturel transmis et

⁷ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*. https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Foucault_Archéologie_du_savoir.pdf (consulté le 02 mars 2025).

⁸ Le concept de patrimoine s'éclaire de manière particulièrement stimulante lors du séminaire de recherche « De la fabrique du patrimoine littéraire à la fabrique littéraire des patrimoines », tenu en ligne le mardi 27 mai 2025, dans le cadre de la séance intitulée *Construire le patrimoine*. Cette séance réunit Camille de Singly (École supérieure des beaux-arts de Bordeaux – EBABX), qui propose une réflexion sur la bande dessinée comme vecteur de patrimoine (« Construire un patrimoine de la BD »), et Émilie Roudot (Université de Nantes), qui interroge les modalités de réédition d'écrivaines invisibilisées.

Leurs interventions nourrissent directement l'analyse croisée de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *N'zid* et « Un trop long silence », en invitant à reconsidérer ces œuvres comme des formes de contre-patrimoine postcolonial. Bien que Camille de Singly n'analyse pas spécifiquement la bande dessinée de Louissette Ighilahriz, son intervention

produit par des femmes, mais également comme un levier de résistance face aux entreprises d'effacement mémoriel orchestrées par les dispositifs d'archives patriarcales et coloniales ? Dans cette perspective, Daniel Fabre souligne que le patrimoine ne se limite plus aux seuls monuments, mais s'élargit à l'ordinaire, au familial, à l'intime, autorisant ainsi la reconnaissance d'un patrimoine immatériel où peuvent s'inscrire les voix et les expériences longtemps marginalisées⁹.

Dans ce cadre, la question spatiale s'impose comme un enjeu central de l'analyse des processus mémoriels et identitaires à l'ère postcoloniale. En Algérie, la guerre de libération nationale (1954-1962) ne modifie pas seulement les récits historiques ; elle reconfigure profondément la matérialité et la symbolique des espaces, notamment ceux qui sont investis par les femmes. L'étude de la spatialité dans les productions narratives et visuelles contemporaines — qu'elles soient littéraires

entre en résonance avec les enjeux soulevés par « Un trop long silence », notamment à travers l'idée de « provoquer les archives » et d'invoquer la mémoire. Elle souligne : « je trouvais intéressant cette notion de provoquer des archives puisque, effectivement, normalement les archives sont constituées après coup, et il y avait cette idée de les fabriquer ». Cette réflexion entre en résonance avec des démarches artistiques ou littéraires qui, à l'instar d'« Un trop long silence », font émerger des voix féminines marginalisées et inscrivent leurs récits dans un patrimoine encore en construction.

De son côté, Émilie Roudot a proposé une série de questionnements sur les pratiques éditoriales qui visent à réinscrire les écrivaines dans l'espace littéraire : elle interroge la manière dont les choix graphiques (portraits, logos, mise en page) agissent comme des « marqueurs spatiaux » de reterritorialisation symbolique, comment la matérialité des objets-livres contribue à sortir ces autrices de l'invisibilité, et dans quelle mesure ces dispositifs participent à un espace de résistance au sein d'un champ littéraire historiquement dominé par les hommes.

Ces interventions m'ont permis d'appréhender le patrimoine non comme un simple pendant féminin du patrimoine, mais comme un outil analytique et critique, susceptible de penser la spatialisation des œuvres de femmes dans une perspective résolument politique, esthétique et mémorielle. En écho aux théories de la production de l'espace formulées par Henri Lefebvre, la bande dessinée et l'édition apparaissent comme des espaces dialectiques où se rejouent des tensions entre effacement et re-présentation, assignation et subjectivation, patrimoine figé et patrimoine vivant.

⁹ Daniel, Fabre, *Le tournant patrimonial – Mutations contemporaines des métiers du patrimoine*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013, <https://books.openedition.org/editionsmsmh/74441>. (consulté le 1 juin 2025)

Dans cette perspective, Daniel Fabre analyse la transformation contemporaine de la notion de patrimoine comme un « tournant patrimonial » qui ne se limite plus aux seuls monuments ou objets d'art. Il met en évidence l'élargissement progressif de la désignation patrimoniale à des éléments de l'ordinaire, du familial et de l'intime. Ce glissement sémantique et institutionnel autorise la reconnaissance d'un patrimoine immatériel, dans lequel s'inscrivent les voix, récits et expériences longtemps marginalisées. Ce déplacement s'ancre dans une reconfiguration profonde de la relation au passé, qui se manifeste par une volonté accrue de patrimonialiser les mémoires individuelles et les traces subjectives. L'exemple qu'il donne de Philippe Lejeune et du patrimoine autobiographique s'avère particulièrement éclairant : il montre la volonté de patrimonialiser les récits de vie de gens ordinaires, donc des formes de mémoire intime et marginalisée, ce qui rejoint directement le présent propos. Fabre souligne à ce propos : « Lejeune est angoissé, à juste titre, par la perte des documents qui sont aussi des œuvres », insistant sur le fait que cette patrimonialisation du soi engage une redéfinition des frontières entre mémoire privée et mémoire collective (Fabre, 2013, thèse n° 2). Cette analyse s'inscrit dans une réflexion plus large sur les conflits de définition du patrimoine et sur l'effacement progressif de la frontière entre culture savante et culture vécue.

ou artistiques — permet dès lors d’appréhender les dynamiques croisées de la mémoire, du trauma et des formes de résistance à l’héritage colonial.

Les œuvres analysées mobilisent une intermédialité singulière — mêlant texte, image, peinture, dessin et bande dessinée — pour explorer conjointement corps, mémoire et lieu. Chacune interroge la production de l’espace comme dimension politique et poétique, révélant comment les espaces domestiques, urbains et graphiques deviennent des vecteurs de subjectivation féminine et des lieux de réinscription des violences coloniales, mais aussi de réparation symbolique.

La théorie de la production de l’espace de Lefebvre propose un cadre conceptuel pertinent. Articulant l’espace en trois dimensions — perçue, conçue, vécue —, cette théorie met en lumière les tensions entre représentations dominantes et pratiques sociales¹⁰. La rythmanalyse, développée dans *Éléments de rythmanalyse*, permet de penser les rythmes cycliques (naturels, sociaux), linéaires (historiques, progressifs) et polyrythmiques (conflits et entremêlements de rythmes), offrant ainsi des outils analytiques pour appréhender les temporalités du trauma, les répétitions de la violence et les dynamiques de réappropriation¹¹. Cette lecture rythmique renouvelle la compréhension des spatialités féminines postcoloniales. Elle éclaire les tensions entre silence et parole, immobilité et mouvement, mémoire figée et mémoire en recomposition. Le corps féminin et l’espace, soumis à des contraintes politiques et culturelles, deviennent également porteurs de rythmes subversifs et émancipateurs.

La critique postcoloniale d’Edward Said, formulée dans son ouvrage *L’Orientalisme*¹², enrichit cette réflexion. Said y définit l’orientalisme comme un discours de pouvoir, produit par l’Occident, qui construit un Orient essentialisé, subordonné et exotisé. Ce discours fabrique des géographies imaginaires où l’« Autre oriental » est figé dans une altérité radicale. Ces représentations ont durablement structuré les imaginaires de l’Algérie coloniale et postcoloniale, en déniaut aux sujets colonisés toute autonomie spatiale et narrative. L’analyse des œuvres à la lumière des travaux de

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹¹ Henri Lefebvre, *Éléments de Rythmanalyse : Introduction à la connaissance des rythmes*, Paris, Éditions Syllepse, 1992, 116 p.

¹² Edward W. Said, *L’Orientalisme : l’Orient créé par l’Occident*. Traduit de l’américain par Catherine Malamoud ; préface de l’auteur (2003) traduite par Sylvestre Meininger ; préface à l’édition française de Tzvetan Todorov ; postface de l’auteur traduite par Claude Wauthier. Paris, Éditions Points, coll. « Points Essais », 2015, 578 p.

Said permet de mettre en évidence les stratégies de déconstruction des stéréotypes orientalistes ainsi que la reconfiguration de l'espace et de la subjectivité féminine. Par une relecture des imaginaires coloniaux, ces créations investissent le champ narratif et visuel pour restituer la complexité de l'expérience vécue, réaffirmant une présence politique et mémorielle face aux logiques de domination.

Le croisement entre la théorie lefebvrienne de l'espace, la rythmanalyse et la critique postcoloniale ouvre ainsi une voie originale pour analyser la spatialisation du trauma, de la mémoire et de la résistance dans les récits iconotextuels algériens contemporains. Ces corpus produisent des espaces symboliques alternatifs, des territoires mémoriels et politiques, où s'articulent héritage colonial, patriarcat et revendications d'émancipation.

Henri Lefebvre, dans *La production de l'espace*, affirme que l'espace social résulte des rapports sociaux, tout en étant un acteur de leur reproduction. Loin d'être neutre, l'espace s'inscrit dans une logique dialectique entre le physique, le symbolique et le vécu. Il constitue à la fois le produit et le producteur des relations sociales. Dans ce cadre, la littérature et la bande dessinée algériennes contemporaines créent des espaces de sens, articulant expérience vécue, perception et imaginaire. En mobilisant ces formes d'expression, les artistes reconfigurent les rapports à l'Histoire, à la mémoire et à l'espace, contribuant à une lecture critique de l'héritage colonial et à l'émergence de nouvelles subjectivités postcoloniales.

En outre, l'intermédialité, par son approche interartistique, examine de manière critique les interactions entre littérature, arts visuels et autres médias. Comment ces échanges interdisciplinaires remettent-ils en question l'autorité des représentations orientalistes qui ont longtemps dominé les récits historiques ? L'intégration de l'art pictural dans la littérature, par exemple, offre-t-elle de nouvelles perspectives d'interpénétration esthétique, favorisant une compréhension plus complexe et moins stéréotypée des identités postcoloniales ?

La singularité de cette recherche réside dans la combinaison de textes romanesques et d'une autobiographie fragmentaire sous forme de bande dessinée, pouvant servir de contre-archive. La bande dessinée et la peinture jouent ici un rôle de « contre-discours » en créant un métadiscours

où les voix marginalisées, notamment celles des femmes algériennes, peuvent s'exprimer et témoigner publiquement de leur vécu, dévoilant l'intimité et les réalités féminines dans les espaces publics.

1. État de la question

Parce que la guerre d'Algérie n'a été officiellement reconnue comme telle qu'en 1999, elle est souvent appelée, encore aujourd'hui, la « guerre sans nom ». En France, elle est devenue l'emblème d'un consensus du silence, des tabous de l'Histoire, du refoulé de la pensée, de la création et de la mémoire. Comment, dès lors, la création littéraire et graphique intègre-t-elle les traces de cette mémoire, en particulier celles qui portent sur les violences coloniales et les subjectivités féminines marginalisées ?

Les séquelles de la guerre d'Algérie sont lourdes et omniprésentes dans l'esprit des Algériens autochtones ainsi que dans celui des Français d'Algérie. L'analyse en question aborde ce sujet complexe et sensible : les impacts psychologiques et culturels du colonialisme, en particulier ceux qui sont liés à la guerre d'Algérie et à ses répercussions sur la mémoire collective. Malgré l'importance de cette thématique, celle-ci reste largement sous-explorée dans la recherche académique, en comparaison avec d'autres événements historiques comme les deux guerres mondiales.

Le traumatisme colonial en Algérie demeure un sujet délicat et souvent tabou, marqué par le silence et les non-dits. À ce jour, peu de travaux, notamment en Algérie, abordent les effets psychiques de la torture et leur transmission intergénérationnelle. Fort rares sont les occasions où d'anciens militants et militantes peuvent s'exprimer à ce sujet. Le témoignage de Louissette Ighilahriz, ancienne combattante indépendantiste, publié à la une du journal *Le Monde* le 20 juin 2000, constitue un moment singulier. Cette révélation des sévices et des viols infligés durant la guerre de libération déclenche un tournant médiatique et politique majeur : dès le lendemain, le général Jacques Massu exprime ses regrets, l'identification du médecin Richaud s'établit, le

général Marcel Bigeard formule ses dénégations et le général Paul Aussaresses reconnaît publiquement son implication.¹³.

En 2022, la journaliste Florence Beaugé transpose ce témoignage en bande dessinée dans *La Revue dessinée*. Cette médiation graphique opère une fissure dans le silence structurel qui entoure encore les sévices sexuels perpétrés entre 1954 et 1962. En reconfigurant l'expérience individuelle en une narration graphique, l'œuvre ne se limite pas à relayer une mémoire singulière : elle participe à la constitution d'une contre-archive, capable de contester les régimes d'invisibilisation et de réinscrire la voix des femmes dans l'horizon historiographique de la guerre d'Algérie.

Sur le plan psychanalytique, peu d'études approfondies ont été consacrées à cette question. Bien que des penseurs comme Frantz Fanon¹⁴ aient exploré ce sujet dans les années 1950, Jacques Hassoun, théoricien de la psychanalyse appliquée aux questions mémorielles, a exploré entre les années 1970 et 1990 comment les traumatismes de la guerre et de l'exil, qu'ils soient individuels ou collectifs, peuvent être intériorisés, refoulés ou transformés à travers les générations¹⁵. Ses œuvres continuent d'offrir des perspectives précieuses sur les enjeux de mémoire, de transmission et d'identité dans le contexte postcolonial. Plus récemment, en 2018, la psychanalyste Karima Lazali a mené une enquête sur les effets psychiques et politiques contemporains de l'oppression coloniale en Algérie, offrant ainsi une mine d'informations et d'analyse rigoureuses sur les conséquences psychiques et la façon dont elles se manifestent et persistent dans le présent, c'est-à-dire comment elles survivent et affectent encore la société contemporaine, en termes de mémoire collective, de traumatisme intergénérationnel ou d'impact sociétal.

2. Preuve de l'intérêt du sujet

¹³ Information transmise par Florence Beaugé, journaliste et autrice d'« Un trop long silence », dans une correspondance personnelle par courriel [août 2025], au cours de discussion portant sur la genèse et la réception de son travail.

¹⁴ Frantz, Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions Points, coll. « Points essais », 2015, 224 p.

¹⁵ Jacques, Hassoun, *Les contrebandiers de la mémoire* », Paris, La Découverte, coll. Cahiers libres, 1993, 173 p.

Malgré une production littéraire et artistique riche, un vide critique persiste en ce qui concerne les représentations des traumatismes coloniaux, en particulier dans une perspective genrée. Dans « Un trop long silence », Alice Cherki souligne d'ailleurs : « Il faudrait que les choses soient dites. Que la question des viols soit inscrite dans l'Histoire. Non par esprit de revanche, mais pour remédier au silence des archives¹⁶... » Cette citation illustre avec force l'effacement structurel des violences subies par les femmes, notamment dans la mémoire nationale algérienne postcoloniale.

Il convient néanmoins de nuancer l'idée selon laquelle la littérature féminine algérienne serait peu étudiée. Bien au contraire, elle s'impose progressivement comme un champ critique à part entière, qui rejoint les revendications féministes traversant le Maghreb, l'Orient, mais aussi l'Occident, également traversé par des tensions autour des droits des femmes.

Cependant, si les femmes émergent comme figures centrales dans les récits de la guerre, elles demeurent largement invisibilisées dans la mémoire officielle. Militantes, mères, résistantes, elles incarnent des piliers de la lutte nationale, sans pour autant que leur patrimoine — ce patrimoine transmis par les femmes — soit véritablement reconnu. Comme l'écrit Daniel Fabre, les récits fondateurs nationaux reposent souvent sur une mémoire masculine, où la parole féminine n'a pas sa place¹⁷. Dans ce contexte, la littérature et les productions graphiques postcoloniales algériennes créent des espaces alternatifs de mémoire et de résistance. Des œuvres telles que *Femmes d'Alger dans leur appartement*, d'Assia Djebar, *N'zid*, de Malika Mokeddem, et la bande dessinée « Un trop long silence », réalisée par Florence Beaugé à partir du témoignage de Louissette Ighilahriz, mobilisent l'écriture et le dessin comme modes de reterritorialisation du sujet féminin, en articulant corps, mémoire traumatique et spatialité. Ces œuvres s'inscrivent dans le cadre théorique mis en place par Henri Lefebvre, en contribuant à l'émergence d'un espace social où les voix féminines échappent aux structures traditionnelles de domination, pour acquérir visibilité et autonomie.

Pour approfondir les liens entre pouvoir, espace et mémoire dans ces productions, l'apport de Gilles Deleuze s'avère particulièrement fécond. Dans *Cinéma 2. L'image-temps*, Deleuze définit

¹⁶ *Ibid.*, p. 133.

¹⁷ Daniel Fabre, « Lire au féminin », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 11, 2000, pp. 219-224. <https://journals.openedition.org/clio/219>

une temporalité non linéaire, cristalline, qui permet de saisir la complexité des mémoires blessées¹⁸. Tandis que Lefebvre conçoit l'espace comme un produit social traversé de rythmes, et que Said déconstruit les représentations orientalistes héritées du regard colonial, Deleuze introduit l'idée d'un « temps en personne », où passé et présent coexistent dans des cristaux temporels.

L'image-temps deleuzienne permet d'éclairer les dispositifs visuels et narratifs d'« Un trop long silence » et de *N'zid*, où les ruptures de séquentialité, les silences visuels ou les allers-retours temporels traduisent des mémoires fracturées, échappant à la linéarité historique. Dans la bande dessinée écrite par Florence Beaugé, les scènes de torture interrompent le fil narratif, provoquant un temps suspendu, propre au traumatisme. De même, dans *N'zid*, la narratrice oscille entre exil, retour et souvenir maternel, produisant une temporalité discontinue qui épouse la logique du cristal deleuzien.

Loin de se limiter à une fonction cathartique, ces œuvres proposent une esthétique de la mémoire, où l'image, la voix et le silence dialoguent pour refonder l'espace de la parole féminine. Par ailleurs, Deleuze développe la notion d'image-cristal, où le présent et le passé coexistent dans une même image, créant une temporalité discontinue. Cette idée est particulièrement pertinente pour analyser la manière dont *N'zid* et la bande dessinée du témoignage d'Ighilahriz abordent les souvenirs traumatiques et les oscillations entre exil, retour et mémoire maternelle.

Ainsi, ces œuvres ne se limitent pas à une fonction cathartique, mais proposent une esthétique de la mémoire, où l'image, la voix et le silence dialoguent pour refonder l'espace de la parole féminine. Elles incarnent une temporalité deleuzienne, où le temps n'est plus linéaire, mais cristallin, reflétant la complexité des mémoires blessées¹⁹.

À l'instar de Djébar, de Mokeddem et de Florence Beaugé, qui, à travers le témoignage de Louisette Ighilahriz, engagent un dialogue avec les œuvres de Delacroix, Picasso ou encore avec les codes esthétiques de la bande dessinée, les figures féminines qu'elles mettent en scène aspirent à une

¹⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, 297 p.

¹⁹ *Ibid.*, p. 4-18.

solidarité transgénérationnelle, à la transmission des mémoires et à la réappropriation de leur propre Histoire. La voix féminine crie le silence pour enfin être entendue, dans cette rencontre entre texte et iconographie. Enfin, l'analyse reconsidère la femme algérienne en dehors des mythes patriarcaux — qu'il s'agisse de la femme du temps d'Homère, de la femme-souris de Baya Mahieddine ou encore de la femme exotique de Flaubert à travers Kuchiuk Hanem — pour valoriser une parole plurielle, résistante, enracinée dans une histoire longtemps occultée²⁰.

3. Méthodologie de recherche

L'analyse proposée mobilise une méthodologie pluridisciplinaire combinant une approche sociocritique, ethnocritique et philosophique afin d'appréhender la complexité des récits et des formes artistiques étudiés. L'inclusion de la bande dessinée (BD)²¹ en tant qu'objet d'analyse n'est pas seulement un élargissement du corpus : elle constitue une contribution méthodologique spécifique dans la mesure où l'œuvre graphique, en tant que première représentation iconographique du témoignage d'une combattante algérienne, est envisagée comme un dispositif d'archive visuelle et mémorielle. Ce positionnement permet de mettre en lumière la rupture d'un silence collectif historiquement figé — conceptualisé comme « la glace gelée²² » par Kafka — et générant ainsi un espace discursif inédit et subversif au sein des études postcoloniales.

19 Jennifer Yee, « *The Whore, the Text and the Critics: Flaubert's Kuchiuk Hanem as Postcolonial Fetish* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 50, pp3-4, 2022, https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid%3Aeffd564e-f836-48a39e99a4a8b08aac18/download_file?file_format=pdf&safe_filename=Lee_2022_The_whore_the.pdf&type_of_work=Journal+article&utm (consulté le 2 avril 2025)

²⁰ Ces références soutiennent l'idée que la représentation de la femme algérienne dans l'art et la littérature a souvent été façonnée par des mythes patriarcaux. Assia Djebar, dans son œuvre *Femmes d'Alger dans leur appartement*, engage un dialogue critique avec les représentations orientalistes de Delacroix et Picasso, offrant une relecture féminine de l'histoire algérienne. Baya Mahieddine, artiste algérienne autodidacte, a créé des œuvres mettant en scène des figures féminines puissantes et autonomes, défiant les stéréotypes occidentaux de son époque.

Enfin, Jennifer Yee analyse comment Gustave Flaubert, à travers le personnage de Kuchiuk Hanem, a contribué à l'exotisation et à la sexualisation des femmes orientales dans la littérature occidentale, perpétuant ainsi des mythes patriarcaux. Ces œuvres et analyses permettent de reconsidérer la femme algérienne en dehors de ces mythes, en valorisant une parole plurielle et résistante, enracinée dans une Histoire longtemps occultée.

²¹ L'expression « bande dessinée » sera désormais abrégée en « BD » pour des raisons de concision. Cette abréviation, largement reconnue dans les milieux académiques et culturels francophones, désigne le neuvième art, caractérisé par une narration séquentielle mêlant texte et image. Son usage est attesté dans les dictionnaires de référence tels que le *Dictionnaire de l'Académie française* et le *Dictionnaire Le Robert*. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/bd?>

²² Cette citation est extraite d'une lettre que Franz Kafka adressa à son ami Oskar Pollak en 1904, dans laquelle il exprime sa conception de la littérature comme un moyen de briser les barrières émotionnelles et intellectuelles internes. Elle est souvent utilisée pour illustrer le pouvoir transformateur de l'art et de la littérature.

L'application de la théorie de la production de l'espace d'Henri Lefebvre permet de considérer le roman et la BD non pas seulement comme de simples récits, mais comme des espaces publics où s'entremêlent expériences vécues, constructions identitaires et pratiques de résistance. Ces œuvres deviennent des agencements spatiaux investis par l'Histoire, la mémoire collective et les luttes féminines, offrant un prisme pour analyser la transformation des espaces colonisés et postcoloniaux dans leurs dimensions physiques, culturelles et sociales. Bien que Lefebvre n'ait pas explicitement développé une théorie ethnocritique, son paradigme offre un cadre pertinent pour penser la manière dont les pratiques culturelles et les traditions locales structurent et transforment les espaces sociaux. Cette démarche s'enrichit par le recours à la critique postcoloniale d'Edward Said, qui met en lumière les mécanismes de construction coloniale de l'espace comme lieu d'altérité essentialisée. Said démontre comment, dans *L'Orientalisme*, les espaces orientaux sont historiquement produits comme des figures opposées et infériorisées face à l'Occident, renforçant ainsi un régime hégémonique symbolique. Ce prisme sociocritique complète l'analyse spatiale en révélant la dimension politique de la représentation spatiale dans les récits coloniaux et postcoloniaux.

Le croisement de ces trois cadres théoriques — Lefebvre pour la production sociale de l'espace, Said pour la critique des rapports de pouvoir postcoloniaux et Deleuze pour la pensée du temps et de l'espace comme devenirs — permet de saisir l'espace dans ces œuvres non comme un simple décor, mais comme un champ de forces symboliques, politiques et esthétiques. Cet espace est le théâtre d'une tension dialectique entre colonialisme, patriarcat et dynamiques d'émancipation féminine. Les dispositifs narratifs, qu'ils soient textuels ou visuels, fonctionnent comme des machines de subjectivation : ils déconstruisent les régimes de savoir dominants, érodent les représentations essentialistes et ouvrent des possibles d'expression et d'agentivité.

Cette recherche interroge plus spécifiquement l'émergence de la subjectivité féminine à travers un prisme méthodologique articulant la rythmanalyse, la critique de l'orientalisme et une esthétique deleuzienne de l'image-temps. La rythmanalyse, telle que développée par Lefebvre, conçoit l'espace comme une production sociale sensible, traversée par des rythmes corporels, urbains et historiques, à partir desquels s'inscrivent mémoire et résistance. Lefebvre souligne ainsi que « le

rythme est dans le corps, dans le souffle, dans les pas, mais aussi dans la rue, dans les murs, dans la ville qui parle si on l'écoute²³ », invitant à une écoute attentive des espaces urbains et méditerranéens, lieux stratégiques de mémoire et de lutte.

Parallèlement, la critique de Said éclaire la persistance des cadres symboliques coloniaux qui figent les identités dans des stéréotypes, notamment féminins, que ces auteures subvertissent en articulant rythme, mémoire et subjectivité. En prolongeant cette lecture, Deleuze propose une conception du temps affranchie de la causalité : « L'image-temps est l'image directe du temps : le temps est libéré des nécessités du mouvement ²⁴ ». Une telle pensée du temps rend possible l'analyse des récits fragmentaires et polyrythmiques comme autant de modalités esthétiques et politiques de résistance à l'historicité coloniale, fondée sur la linéarité, la continuité et la normativité.

L'ensemble de ces démarches méthodologiques donne ainsi accès à une compréhension fine de la manière dont les rythmes du corps, de la langue et de la ville méditerranéenne se configurent comme des opérateurs esthétiques et politiques, contribuant à la décolonisation du regard et à la reconfiguration des subjectivités féminines postcoloniales.

Dans quelle mesure la réécriture de l'espace à travers le témoignage graphique dans « Un trop long silence » permet-elle de subvertir les structures coloniales et patriarcales inscrites dans les lieux, et comment l'interaction des espaces conçu, perçu et vécu — selon la triade établie par Henri Lefebvre — contribue-t-elle à construire une mémoire féminine algérienne en tension entre douleur, résistance et réaffirmation identitaire ? Plus largement, comment la BD déploie-t-elle une spatialité critique qui transforme les lieux de violence coloniale en espaces de mémoire, de subjectivation et de lutte, tout en offrant une réappropriation symbolique du passé dans un contexte postcolonial ?

Ces interrogations s'inscrivent dans une constellation d'œuvres traversées par des dynamiques similaires : *Femmes d'Alger dans leur appartement*, d'Assia Djebar (1980), *N'zid*, de Malika

²³ Henri Lefebvre, *Éléments de Rythmanalyse*, *op.cit.*, p. 105.

²⁴ *Ibid.*, p. 15

Mokeddem (2001) et « Un trop long silence », de Florence Beaugé (2022). Bien qu'indépendantes, ces œuvres dessinent un archipel discursif où la voix féminine algérienne se recompose à travers les décennies : du dévoilement intime et historique des femmes dans les récits de Djébar à l'exil introspectif et au ressouvenir incarné dans le corps féminin chez Mokeddem, jusqu'à la rupture du non-dit par le témoignage graphique d'Ighilahriz. Ces récits, à la fois textuels, visuels et rythmiques, posent les fondements d'une cartographie postcoloniale féminine, marquée par la violence, la transmission et la réinvention de Soi.

Dès lors, comment la théorie de la production de l'espace d'Henri Lefebvre, articulée à sa rythmanalyse, enrichie par la critique postcoloniale de l'orientalisme d'Edward Said, et prolongée par la pensée de Gilles Deleuze sur l'image-temps, permet-elle de saisir la spatialisation du trauma et les processus de subjectivation féminine à l'œuvre dans ces trois œuvres ? Comment celles-ci, par leur médiation narrative, visuelle et rythmique, révèlent-elles les tensions entre espace colonisé et espace vécu, entre rythmes de la douleur et rythmes de la résistance, pour produire une mémoire corporelle, critique et émancipatrice des territoires féminins algériens ? Enfin, en quoi ces pratiques de récit — dessinée, littéraire ou poétique — permettent-elles de penser la mémoire non comme un simple retour vers le passé, mais comme un geste politique et esthétique de reconfiguration de l'espace postcolonial ?

CHAPITRE I : ETUDE RYTHMANALYTIQUE DES TROIS ŒUVRES : *FEMMES D'ALGER DANS LEUR APPARTEMENT*, D'ASSIA DJEBAR, *N'ZID* DE MALIKA MOKEDDEM, ET « UN TROP LONG SILENCE », ADAPTATION GRAPHIQUE DE LOUISETTE IGHILAHORIZ

1. Le tryptique rythmique de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *N'zid* et « Un trop long silence »

Bien qu'il existe un écart temporel significatif entre les dates de publication des trois œuvres — *Femmes d'Alger dans leur appartement*, d'Assia Djébar (1980)²⁵, *N'zid*, de Malika Mokeddem (2001)²⁶, et « Un trop long silence », adaptation graphique du témoignage de Louissette Ighilahriz (2022)²⁷ —, elles sont toutes liées par un même cordon ombilical : la patrie, l'Algérie. Chacune de ces œuvres met en lumière la condition de la femme algérienne, en libérant sa voix du silence et des non-dits qui jalonnent l'Histoire du pays.

Assia Djébar, dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, fait écho à une époque où la parole féminine algérienne demeure encore marginalisée. En 1980, elle envisageait initialement de porter cette œuvre à l'écran sous la forme d'un film. Cependant, en raison de l'échec commercial — malgré une distinction à Venise — de *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1978)²⁸, un autre de ses films, ce projet cinématographique ne verra pas le jour. À la suite de cet échec, Djébar décide de se tourner vers l'écriture et utilise le scénario et les idées qu'elle avait développées pour le film afin de composer son recueil. Comme elle le précise :

J'aurais voulu faire un deuxième film (la même démarche, mais pour les femmes dans la ville d'Alger), mais, très vite, j'eus des difficultés. *La nouba des femmes* a été, dans l'ensemble, mal reçue par mes confrères (sauf deux critiques, de vrais cinéphiles). La presse ironisa sur mon « féminisme » à l'image, contraire au réalisme socialiste prôné alors. [...] N'ayant pas pu tourner ce deuxième film (dont le scénario me servit de base pour la nouvelle-titre de mon recueil de

²⁵ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions des Femmes, 1980.

²⁶ Malika Mokeddem, *N'zid*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

²⁷ Florence Beaugé, « Un trop long silence », *La Revue Dessinée*, n° 37, automne 2022, Paris, Éditions LRD SAS, p. 110-135.

²⁸ Assia Djébar, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, Film, 115mn, ENPA, Alger, 1978.

nouvelles *Femmes d'Alger*), je suis retournée à Paris. Je suis revenue à l'écriture en langue française²⁹.

Ainsi, c'est par le geste scripturaire que Djébar parvient à restituer une voix aux femmes, en inscrivant sa démarche littéraire dans une mémoire collective à la fois féminine et algérienne, où l'écriture devient lieu de réappropriation du discours et de la subjectivité. L'évolution du silence à la parole se poursuit avec *N'zid*, de Malika Mokeddem, publié en 2001. Le personnage de Nora, une jeune femme en exil, incarne cette dynamique d'émancipation. Nora, ayant perdu son amant, Jamil, ainsi que son ami intime, Jean Rolland, durant les années de guerre civile algérienne, se trouve profondément marquée par ces pertes. Elle envisage alors de publier une BD racontant l'assassinat de Jamil à Alger, un moyen pour elle de lui rendre hommage et de témoigner de la violence et du traumatisme vécus pendant cette période. Par cet acte créatif, elle revendique sa voix et participe à l'élaboration d'une mémoire résistante, faisant vivre une Algérie meurtrie mais toujours présente dans la mémoire des disparus.

Louissette Ighilahriz, quant à elle, franchit un nouveau seuil en 2022 avec la parution de la BD « Un trop long silence », scénarisée par Florence Beaugé et adaptée de son propre témoignage. Dans « Un trop long silence », elle raconte son expérience personnelle pendant la guerre d'Algérie, et la manière dont elle a subi la torture coloniale. Si l'écriture et la mise en forme sont le fruit du travail de Florence Baugé (au scénario) et d'Aurélien Froment (au dessin), le récit qui s'y déploie demeure profondément autobiographique ; un cri de libération après des décennies de silence sur sa condition de femme militante et suppliciée. À travers cette adaptation, le témoignage

²⁹ David Coward et Kamal Salhi, « Assia Djébar Speaking : An Interview with Assia Djébar », dans Farah Aïcha Gharbi, *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2004-v40-n1-etudfr728/008476ar/>.

d'Ighilahriz s'inscrit dans la lignée de ses devancières en apportant une voix singulière, indispensable, qui rompt avec les entraves du passé colonial.



Image 1-© Salima Kouaci, *Femmes mouvantes d'Alger*

Dans les trois œuvres, la figure de la femme mouvante s'impose comme une constante visuelle, narrative et corporelle. Elle est puissamment incarnée par la photographie de l'artiste et chercheuse Salima Kouaci³⁰ (voir image 1), où le flou du mouvement ne suggère pas l'effacement mais, au contraire une présence en transformation constante. Cette image résonne profondément avec les trajectoires des personnages féminins chez Assia Djébar, Malika Mokeddem et Louïsette

³⁰ Salima Kouaci et Rachid Ayadi, *Femmes mouvantes d'Alger*, explorant la représentation du mouvement dans le féminin et son rapport à l'espace urbain algérois. Ce projet s'inscrit dans une démarche artistique collaborative entre la photographe et chercheuse Salima Kouaci et l'artiste photographe Rachid Ayadi. Il vise à capturer la dynamique du corps féminin en mouvement dans les espaces urbains d'Alger, interrogeant ainsi les notions d'identité, de mémoire et de spatialité. Le travail est en constante évolution, intégrant de nouvelles perspectives et expériences au fil du temps. Les photographies reproduites dans le présent mémoire sont la propriété exclusive de Salima Kouaci. Toute reproduction, diffusion ou utilisation, partielle ou intégrale, est strictement interdite sans l'autorisation de l'autrice. Ces images feront par ailleurs l'objet d'une exposition intitulée *Femmes mouvantes d'Alger*, présentée à la galerie G44 et au centre Le Labo à Toronto, ainsi qu'à Alger, à la salle Ibn Khaldoun et à la Cinémathèque algérienne.

Ighilahriz, toutes femmes algériennes qui se meuvent, se rythment, se façonnent selon les pulsations de leur vécu, les tensions de leur espace, les souvenirs de leur corps. Que ce soit à travers le voyage de Nora dans *N'zid*, les allers-retours mémoriels dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, ou le corps fragmenté mais résistant de Louissette Ighilahriz dans « Un trop long silence », chaque geste devient acte de survie, chaque déplacement, un refus de l'immobilité imposée.

Ces femmes ne sont pas figées dans un espace colonial ou patriarcal ; elles s'y déplacent, le réécrivent, le performent. Leurs rythmes sont multiples : corporels, mémoriels, narratifs. Ce mouvement perpétuel, à la fois résistance et création, constitue un fil conducteur fondamental dans les trois œuvres analysées, où la figure de la femme en mouvement s'impose comme une constante esthétique, narrative et corporelle, traversant l'espace textuel et visuel en tant que force vive de transformation. La figure de la femme en mouvement émerge comme un motif central dans les œuvres d'Assia Djebar, de Malika Mokeddem et dans le témoignage de Louissette Ighilahriz, adapté en bande dessinée par Florence Beaugé. Ces récits mettent en scène des personnages féminins en perpétuel déplacement, tant physique que symbolique, naviguant entre mémoire, exil et réappropriation de l'espace. Cette mobilité reflète une subjectivité en construction, marquée par des discontinuités narratives et des tensions internes, témoignant d'une quête constante de Soi et d'une résistance aux structures patriarcales et coloniales.

Cette dynamique trouve une résonance particulière dans une photographie issue du projet *Femmes mouvantes d'Alger*, réalisé en collaboration avec l'artiste Rachid Ayadi. Dans ce cliché, le flou du mouvement ne suggère pas un effacement ou une désorientation, mais manifeste au contraire une intensité de présence en perpétuelle métamorphose.

Loin de se réduire à une abstraction esthétique, ce flou visuel donne à percevoir un devenir en acte, une subjectivité en tension, toujours en construction. Ainsi, l'image photographique et les récits littéraires se rejoignent pour exprimer une esthétique de la mémoire et du mouvement, où la femme algérienne se réapproprie son Histoire et son espace à travers une narration fragmentée et une corporalité en devenir.

C'est dans ce contexte que la pensée d'Henri Lefebvre éclaire ce chapitre sur la rythmanalyse. Dans *Éléments de rythmanalyse*, Lefebvre affirme que cette science en constitution serait pluridisciplinaire, intégrant la chronobiologie, l'étude des rythmes vitaux, mais aussi des rythmes de la parole, de la pensée, de la musique, la ville – car la ville a un rythme propre, chaque ville vit à son rythme³¹.

Cette affirmation permet de comprendre que les femmes de notre corpus ne se contentent pas d'occuper un espace : elles l'habitent en rythme, selon les battements de leur corps, les souffles de leur mémoire, les silences et les cris qui façonnent leur Histoire. Le rythme devient ainsi une manière d'être au monde, de le traverser, de le transformer. Il n'est pas seulement une mesure du temps, mais un mode d'existence profondément ancré dans la corporéité et l'expérience vécue.

1.1 Nouba de résistance : la symphonie des voix féminines algériennes chez Djebbar, Mokeddem et Ighilahriz

Les œuvres de Djebbar, Mokeddem et du témoignage de Louisette Ighilahriz, adapté en BD par Florence Beaugé, se rejoignent ainsi dans un même élan de réappropriation du récit historique et culturel, où la mémoire, le corps et le rythme deviennent les outils d'une résistance postcoloniale. La mémoire corporelle, incarnée par les gestes répétés de danse et de chant dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, réapparaît dans les récits des deux autres autrices qui, par leurs écritures et leurs récits graphiques, esquissent les contours d'une Algérie en quête de guérison, honorant la résilience et l'émancipation de ses femmes.

Djebbar emploie un rythme musical pour dénoncer les politiques de domination coloniale et postcoloniale affectant la condition des femmes algériennes. Vingt-et-un ans plus tard, Mokeddem explore l'exil à travers le personnage de Nora, naviguant au gré des vagues à bord d'un bateau – un espace liminaire qui lui permet de traverser le passé et le présent. Quarante ans après Djebbar, le témoignage d'Ighilahriz, ancienne combattante, choisit de témoigner d'une manière peu conventionnelle : la BD. Le film que Djebbar n'a pas pu réaliser et la BD de Nora, évoquée vers la fin du roman, résonnent dans cette adaptation graphique, qui donne à voir de véritables images.

³¹ Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse*, op. cit., p. 22.

C'est l'Histoire³² de la femme algérienne, femme en mouvement (voir image 2)³³ capturée dans sa vérité la plus intime et la plus bouleversante.

Ainsi, ces voix se rejoignent et se complètent mutuellement. Djébar initie, Mokeddem développe et Ighilahriz accomplit. Bien qu'elles ne se soient jamais rencontrées, elles œuvrent dans le temps et l'espace de manière synchronisée, créant ensemble une véritable symphonie, une *nouba* musicale. Chaque œuvre, telle une ouverture, prépare le terrain pour celle qui suit, formant ainsi un ensemble harmonieux où chaque voix s'entrelace pour raconter l'Histoire des femmes algériennes. À l'image de la *nouba* andalouse³⁴ — cette suite musicale traditionnelle composée de cinq mouvements rythmés aux intensités progressives —, ces trois œuvres s'articulent comme une symphonie orchestrale.

³² L'usage volontaire de la majuscule à « Histoire » vise à souligner la dimension universelle mais historiquement située de la condition humaine en contexte algérien. Par « Algérien », il faut entendre ici aussi bien les hommes que les femmes, pris dans une Histoire marquée par la violence coloniale, la guerre d'indépendance, et les prolongements de cette violence dans le présent. Il s'agit d'un poids mémoriel et existentiel que les Sujets algériens continuent de porter au quotidien.

³³ Salima Kouaci, *La chorégraphie de la Nouba des femmes*, Alger, 2024.

³⁴ La *nouba* est une forme musicale savante issue de la tradition andalouse, particulièrement développée dans le Maghreb depuis le XV^e siècle. Elle se compose de cinq mouvements rythmiques successifs — *mşeddar*, *btayhi*, *derdj*, *insirāf*, *khlās* — caractérisés par une intensité croissante, mêlant modes (*tubū'*) et cycles rythmiques (*mizān*), et produisant une progression dramaturgique profonde. Cette forme est à la fois poétique, musicale et spirituelle. Le compositeur et ethnomusicologue Béla Bartók (1881–1945), reconnu pour ses travaux pionniers sur les musiques folkloriques d'Europe centrale et d'Afrique du Nord, a souligné la complexité structurelle et la richesse modale de la *nouba*, la rapprochant des grandes formes orchestrales occidentales tout en mettant en lumière sa singularité non tonale. Cette perspective confère à la *nouba* une dimension universelle, inscrite à la croisée des traditions populaires et savantes. Assia Djébar s'inspire directement de cette structure rythmique et symbolique dans son film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1979), où la danse et la musique incarnent les rythmes profonds des femmes algériennes, conjuguant mémoire, corps et résistance. Ainsi, la *nouba* devient une métaphore puissante pour penser la polyphonie littéraire et corporelle de la mémoire féminine dans le contexte algérien.



Image 2- © Salima Kouaci, *La chorégraphie I de la Noubas des femmes*, Alger

Chacune d'elles résonne comme un mouvement distinct : l'une ouvre le cycle tel un *mşeddar* lent et grave, le deuxième fait monter la tension à la manière d'un *derdj* plus vif, et la dernière éclate comme un *khlās*, porteur d'une mémoire en actes. Ensemble, elles composent une *nouba* littéraire qui célèbre la résilience, la polyphonie et la mémoire vive des femmes algériennes. Chacune, au rythme de son cœur et de ses émotions, raconte son histoire. Notre Histoire. *Écoutons-les*. Chaque œuvre oscille à sa manière entre le présent et le passé. Les espaces publics, les espaces symboliques, l'espace du corps, les sens — l'ouïe, le toucher, l'odorat — se mêlent et se répondent, dessinant des trajectoires rythmiques où la mémoire et l'expérience s'entrelacent.

Chaque autrice adopte un rythme qui lui est propre, chaque autrice devient une rythmanalyste au sens lefebvrien, franchissant les barrières du temps, de l'esthétique et ouvrant un chemin vers une forme de conscience intime, au-delà des discours officiels et d'une identité « meurtrière » imposée. La lecture ne se limite alors plus à une activité visuelle. Elle devient écoute, une forme d'attention sensible au souffle des mots, aux silences qui les entourent, à la musicalité du récit.

Les textes respirent : parfois haletants et viscéraux, ils plongent au cœur du trauma ; parfois suspendus et contemplatifs, ils offrent une pause avant que ne reprenne l'élan du témoignage. Le rythme innerve la narration. Cela rejoint la rythmanalyse de Lefebvre qui parle de disponibilité, d'éveil des sens, en appelant à faire place à l'*aesthesis* :

Le rythmanalyste fait appel à tous ses sens. Il se sert comme repères, de sa respiration, de la circulation de son sang et des battements de son cœur, du débit de sa parole... Il pense avec son corps, non dans l'abstrait, mais dans la temporalité vécue... Il ne néglige surtout pas l'odorat, les senteurs, les impressions si fortes chez l'enfant et chez beaucoup d'êtres vivants que la société atrophie, neutralise, pour arriver à l'incolore, l'inodore, l'insensible³⁵.

Assia Djebar, par exemple, investit l'espace public — qu'il s'agisse du hammam, des appartements ou encore des rues pendant le mois de Ramadhan — en y incorporant le chant, le souffle et le rythme des bruits. Le bain public devient ainsi une scène à la fois sonore et chorégraphique, où les corps, les voix et les gestes dessinent une partition sensorielle et politique de l'espace. Le chant s'élève, les gestes résonnent dans l'humidité de la vapeur, et les voix féminines hantent les lieux, ranimant les figures absentes. Au-delà du voile et du silence, Djebar donne voix aux disparues et déconstruit les images orientalistes de Delacroix et de Picasso. Ici, le corps féminin n'est plus réduit à l'objet du regard : il devient moteur du rythme, vecteur d'une mémoire vive, résistante.

Avec Malika Mokeddem, le rythme est celui de l'exil, de l'errance et du vertige identitaire. Le corps flottant de Nora, amnésique, traverse les eaux de la Méditerranée. Le bateau devient espace suspendu, transitionnel, rythmé par les flux de souvenirs et de désorientation. Le dessin, qu'elle esquisse ou qu'elle incarne, devient une tentative de recomposition de Soi, une navigation à travers les épreuves et les émotions.

Dans le cas de la bande dessinée « Un trop long silence », la journaliste Florence Beaugé, autrice de l'ouvrage, retranscrit le témoignage de Louissette Ighilahriz, qui fait dialoguer l'image et le récit dans un tempo graphique propre à la BD. Les couleurs — sépia, vert, bleu — traduisent les variations affectives du témoignage. Le rythme oscille entre chaos et résistance : celui de la torture et des douleurs infligées par le général Massu ; celui, plus complexe, de la mémoire partagée entre l'Histoire individuelle et la mémoire collective. Les cases s'articulent en séquences qui portent le poids du passé et la tension du présent.

Ainsi, chaque œuvre façonne un rythme singulier, et chaque autrice devient une rythmanalyste, dans la mesure où elle porte une attention particulière aux scènes d'effervescence sociale, où la consistance du social réside moins dans ses stabilisations institutionnelles que dans ces instants

³⁵ Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse*, op. cit., p. 33.

d'intensification affectuelle, où le social se constitue — se reconstitue — en communauté esthétique, en expérience émotionnelle forte et partagée³⁶. C'est ce que souligne Émile Durkheim, spécialiste et théoricien du rythme et des scènes sociales, lorsqu'il indique : « l'effectuation esthétique de la communauté au travers de gestes et de sentiments intenses partagés, qui, à partir d'un désordre initial, se synchronisant, retrouvent une régularité³⁷ ». Le corps féminin devient alors un espace vivant : de lutte, de mémoire, de reconstruction. En plaçant la cadence au cœur du récit, ces écrivaines redonnent souffle et mouvement à une parole longtemps muselée. Le rythme, ici, dépasse la fonction stylistique : il constitue un acte politique, poétique et profondément existentiel.

2. Rythmes de mémoire et espaces féminins : de Djébar à Mokeddem, jusqu'au témoignage graphique d'Ighilahriz

Ces œuvres tissent des rythmes pluriels — corporels, narratifs, sensoriels — qui traversent les récits de femmes marqués par la guerre, l'exil, le silence. À travers ces cadences se dévoile toute la complexité de l'expérience féminine dans des contextes où la parole a longtemps été confisquée. Le rythme devient alors trace, tremblement, respiration : il donne forme au ressenti, à la mémoire, à l'émancipation. Un premier fil conducteur émerge dans la tension entre Soi et l'Autre : ces récits rendent palpables les tiraillements entre intériorité silencieuse — faite de souvenirs fragmentés, de blessures tues, de gestes suspendus — et extériorité contraignante, celle des normes, de la violence politique ou coloniale. Cette oscillation révèle une quête d'écoute de Soi, un chemin vers l'autonomie dans des espaces marqués par l'oppression ou l'effacement.

Un second mouvement s'articule autour de la question de la représentation. Ces œuvres convoquent des voix longtemps exclues des récits dominants, et par leur inscription dans la littérature ou le dessin, elles réintroduisent le corps féminin dans le champ de l'Histoire. En

³⁶ Émile Durkheim, *Le concept de rythme au cœur d'un tournant esthétique de la pensée et des politiques de la ville : dans* Jean-Louis Genard, <https://www.espacestemps.net/en/articles/le-concept-de-rythme-au-coeur-dun-tournant-esthetique-de-la-pensee-et-des-politiques-de-la-ville/>.

³⁷ *Ibid.*

déconstruisant les images figées, elles proposent des espaces de réappropriation de la parole, du regard, de la narration de Soi. L'intime devient collectif. Le récit devient résistance.

Enfin, un troisième axe interroge le temps. Mémoire disloquée, souvenirs éclatés, retours inattendus du passé, silences persistants : ces œuvres dessinent des temporalités discontinues, traversées par des réminiscences et des ruptures. Le rythme de la mémoire n'est jamais linéaire. Il suit les méandres de l'émotion et de l'oubli, révélant la complexité de la transmission postcoloniale.

Par le biais de cette cartographie sensible, le corps féminin se fait lieu de passage, de fracture, de reconfiguration. Chaque récit inscrit son propre tempo — entre cri et chuchotement, effondrement et relèvement — et dessine une géographie affective où s'entrelacent l'individuel et le collectif, l'intime et le politique.

2.1. L'humanisation par l'imagination et le rythme : une réappropriation de l'espace féminin

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djébar mobilise l'imagination comme force réparatrice. Elle humanise, par l'écriture et le souvenir, des existences longtemps réduites au silence. Le rythme, ici, n'est pas un simple ornement stylistique : il devient l'outil par lequel les femmes reprennent possession de leur récit. Par les gestes, les voix, les images convoquées, Djébar transforme la douleur en création, le silence en chant. La parole des femmes, dans les nouvelles comme dans les interstices des récits, se tisse dans un tempo qui refuse l'effacement. Elle surgit à travers les fragments de souvenirs, les sensations enfouies, les silences transmis. L'imagination devient alors un territoire d'émancipation où s'élabore une mémoire collective, où les voix longtemps tuées s'assemblent en un contre-chant polyphonique.

Dans ce processus, le rythme joue un rôle fondamental : il oppose le temps intime des femmes à celui, mécanique et linéaire, du monde extérieur. Tandis que les rues résonnent des bruits masculins, des ordres militaires ou des discours officiels, les appartements bruissent de murmures, de récits entrelacés, de gestes sensoriels. Ces rythmes de l'intériorité féminine forment un espace poétique de résistance, un temps suspendu qui défie l'Histoire telle qu'elle a été écrite par les vainqueurs.

2.2. Rythme de Soi, rythme de l'Autre : une polyphonie narrative

Dans ces œuvres, le rythme ne s'impose jamais de l'extérieur. Il naît de la relation — à Soi, à l'Autre, au passé. Il prend la forme d'une polyphonie : voix multiples, échos dissonants, silences pleins. Chaque récit accueille l'altérité, la mémoire de l'Autre, qu'il s'agisse d'un parent, d'un amant, d'un tortionnaire ou d'un fantôme du passé. Cette polyphonie se manifeste dans la tension entre rythmes individuels et collectifs. Chez Djébar, la mémoire d'une femme fait écho à celle d'un peuple. Chez Mokeddem, le corps flottant de Nora convoque à la fois l'Histoire coloniale et l'expérience diasporique. Chez Ighilahriz, la mémoire intime d'une survivante de la torture s'inscrit dans une Histoire partagée, fragmentée, parfois niée. Dans chaque cas, le récit devient un espace de négociation entre l'expérience singulière et le poids de l'Histoire collective.

Les rythmes à l'œuvre dans ces créations ne visent pas l'unification ni la synthèse harmonieuse ; ils coexistent dans une hétérogénéité féconde, traversée de tensions, de résonances, parfois de dissonances. L'horizon auquel elles aspirent n'est pas celui d'un ordre stabilisé, mais celui d'une intensité mouvante, d'un devenir affectif et sensoriel. D'un côté, la répétition ; de l'Autre, la différence — selon l'acception deleuzienne du rythme comme force de variation, de divergence créatrice. Le rythme ne reconduit pas une forme identique, il opère une différenciation permanente, soulignant ainsi l'impossibilité radicale de raconter l'Histoire d'un seul point de vue, dans une seule voix³⁸.

C'est dans cette pluralité rythmique, dans les frottements entre les temporalités individuelles et collectives, entre le rythme de Soi et celui de l'Autre, que s'enracine la puissance esthétique et politique de ces œuvres. Elles ne cherchent pas à lisser le chaos du monde, ni à pacifier ses fractures ; au contraire, elles en font une matière vive, un champ de résonance où s'invente une mémoire partagée, instable et ouverte.

Dans cette perspective, la pensée de Georges Bataille approfondit la compréhension de la dynamique rythmique à l'œuvre au sein des récits analysés. Sa distinction entre le continu — espace de fusion, de dépense, d'excès et de désordre — et le discontinu — principe de séparation, d'individualisation et d'organisation — permet d'envisager le rythme comme un battement

³⁸ Deleuze Gilles, dans Jean-Louis Genard, *op. cit.*, <https://www.espacestems.net/en/articles/le-concept-de-rythme-au-coeur-dun-tournant-esthetique-de-la-pensee-et-des-politiques-de-la-ville/>.

ontologique, une oscillation fondamentale entre ces deux régimes d'existence³⁹. Les œuvres analysées ne se situent ni dans l'un ni dans l'autre registre : elles habitent la tension même entre continuité et discontinuité, entre chaos et structure, entre éclatement et recomposition. Le rythme, dès lors, ne relève plus du simple ornement stylistique, mais constitue un principe de subjectivation, d'inscription mémorielle et d'agencement du sensible.

3. L'architecture rythmique du texte littéraire : entre structure et musicalité

La structure d'un texte littéraire s'apparente à une organisation réfléchie et cohérente, évoquant une architecture dans la manière dont elle agence ses différentes sections. À l'image d'un édifice, des éléments tels que l'incipit, la préface ou le prologue remplissent la fonction d'une entrée ou d'un vestibule, introduisant dans l'univers du récit. Les interludes ou intermèdes agissent comme des espaces de transition ou des pauses narratives, à la manière de paliers ou de couloirs. Les parties ou chapitres se déploient comme des salles ou des pièces distinctes, chacune dotée d'une fonction propre et d'une atmosphère spécifique. Enfin, la postface ou l'épilogue marque la sortie, espace de réflexion ou de conclusion après la traversée du texte.

La composition de certaines œuvres d'Assia Djébar rappelle celle d'une *nouba* andalouse, forme musicale savante héritée d'Al-Andalus, structurée selon une suite de mouvements rythmiques successifs, régis par une logique à la fois poétique et musicale. Cette organisation se retrouve notamment dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, recueil situé entre deux œuvres cinématographiques majeures de la romancière : *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, dont le rythme narratif s'inspire explicitement de la *nouba* andalouse, et *La Zerda ou les chants de l'oubli*, montage d'archives sonores et visuelles évoquant une mémoire fragmentée.

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, la structure textuelle reprend les principes d'une suite musicale. L'ouverture agit comme un prélude, exposant les thématiques centrales – mémoire, enfermement, parole féminine –, tandis que les nouvelles s'enchaînent à la manière de mouvements distincts, chacun porteur d'une intensité rythmique propre. Des variations de ton et de rythme parcourent l'ensemble, alternant entre urgence narrative et suspensions contemplatives. La postface fait office de coda, apportant une résonance finale au parcours à la fois littéraire,

³⁹ Georges Bataille, dans Jean-Louis Genard, *Le concept de rythme au cœur d'un tournant esthétique de la pensée et des politiques de la ville*, op. cit.

mémoriel et politique du recueil. À l'image de la *nouba* andalouse qui mêle chant, silence, montée et résolution, l'écriture de Djébar instaure un rythme de la mémoire où chaque récit contribue à une polyphonie féminine résonnant à travers le temps et l'espace postcolonial.

Lors d'un entretien avec une journaliste, Assia Djébar évoque ce qu'elle considère comme le problème majeur auquel est confrontée la femme : le droit à l'espace. Elle affirme que « plus les femmes disposent d'espace, plus elles sont équilibrées ⁴⁰ ». À travers des lieux tels que l'appartement, le bain public, la rue ou le jardin, Djébar mobilise la mémoire collective des femmes algériennes en s'appuyant sur une structure rythmique qui reflète les pulsations de la vie, oscillant entre fragmentation et continuité. Le recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement* se déploie ainsi comme une *nouba*, une suite musicale dans laquelle chaque récit constitue un mouvement distinct mais interconnecté, où les temporalités multiples et les voix féminines s'entrelacent et se superposent. Ce processus de réécriture et de réappropriation de l'histoire prend corps dans les gestes, les voix et les espaces mis en scène, conférant à l'œuvre une dynamique à la fois mémorielle, corporelle et politique.

3.1 Cartographie rythmique et mémoire collective dans Femmes d'Alger dans leur appartement

Les récits d'Assia Djébar dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* se déploient à travers une dynamique rythmique complexe qui articule rythmes corporels et rythmes urbains, inscrivant ainsi la mémoire collective des femmes algériennes dans une temporalité multiple et mouvante. Dès l'*Ouverture*, Djébar évoque des « corps prisonniers » et des « âmes mouvantes », associant le mouvement physique à une quête d'émancipation à la fois intime et historique. La danse, le chant et les rituels émergent comme autant de manifestations d'un rythme cyclique, où les gestes répétitifs des femmes deviennent des actes de résistance symbolique.

Cette poétique du mouvement s'accompagne d'une tension entre lumière et obscurité, entre visibilité et effacement, que l'on peut rapprocher de l'opposition entre imaginaire diurne et imaginaire nocturne telle que théorisée par Gilbert Durand — tension que Durand théorise lorsqu'il affirme qu'« il n'y a pas de lumière sans ténèbres », tout en précisant que la nuit a « une existence

⁴⁰ Wassyla Tamzali, *op. cit.*, p. 224.

symbolique autonome »⁴¹. À travers les figures de l'enfermement, du silence ou de la nuit, Djébar convoque un imaginaire nocturne peuplé d'ombres, de chuchotements et de réminiscences, où les femmes, tout en étant reléguées aux marges, investissent l'espace du récit par des voix souterraines et persistantes. Ce registre symbolique, marqué par la profondeur et le ressouvenir, vient contrebalancer un imaginaire diurne plus frontal, centré sur l'action et la visibilité. Ainsi, la polyphonie féminine que Djébar met en scène articule ces deux régimes d'images : elle tisse une mémoire collective mouvante, où le rythme narratif épouse les méandres de la mémoire et les pulsations du corps, entre silence et éclat. Dans la préface du recueil, Djébar témoigne ainsi :

Ces nouvelles constituent quelques repères sur un trajet d'écoute, de 1958 à 1978. Conversations fragmentées, remémorées, reconstituées... Récits fictifs, visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent qui se cabre sous l'intrusion d'un nouveau langage informel. Je pourrais dire : « nouvelles traduites de... », mais de quelle langue ? De l'arabe ? D'un arabe populaire, ou d'un arabe féminin ; autant dire d'un arabe souterrain. J'aurais pu écouter ces voix dans n'importe quelle langue non écrite, non enregistrée, transmise seulement par chaînes d'échos et de soupirs. Son arabe, iranien, afghan, berbère ou bengali, pourquoi pas, mais toujours avec timbres féminins et lèvres proférant sous le masque⁴².

Plus loin, l'autrice s'exprime en ces termes :

Langue desquamée, de n'avoir jamais paru au soleil, d'avoir été quelquefois psalmodiée, déclamée, hurlée, théâtralisée, mais bouche et yeux toujours dans le noir. Comment œuvrer aujourd'hui en sourcière pour tant d'accents encore suspendus dans le silence du sérail d'hier ? Mots du corps voilé, langage à son tour qui si longtemps a pris le voile. Voici donc une écoute où je tente de saisir les traces de quelques ruptures, à leur terme. Où je n'ai pu qu'approcher telles ou telles des voix qui tâtonnent dans le défi des solitudes commençantes⁴³.

Grâce à ses interactions, les voix des femmes se superposent, révélant une diversité d'expériences et de souvenirs qui, ensemble, tissent une mémoire collective féminine. Cette superposition des récits témoigne d'une superposition de rythmes où chaque voix, tout en affirmant son individualité,

⁴¹ Gilbert, Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, <https://www.scribd.com/document/666577268/Les-structures-anthropologiques-de-l-imaginaire-Gilbert-Durand-Z-Library?>

⁴² Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p.7.

⁴³ *Ibid.*, p. 8.

participe à une mémoire collective harmonieuse. Par exemple, dans la nouvelle « Aujourd'hui », au chapitre trois, le personnage de Fatma, masseuse et porteuse d'eau du bain, incarne cette polyphonie. Elle masse et lave les femmes d'Alger, écoutant leurs conversations et recueillant leurs paroles. Cette ambiance rythmique, marquée par le son de l'eau et l'écho de la chambre chaude, est enrichie par les chuchotements et les grincements des bidons en cuivre, mêlés aux conversations des femmes. Ce climat sonore trouve un écho particulier dans un passage du livre, où les protagonistes Sarah, Baya et Anne se lavent et se détendent dans le bain maure :

Sarah ne la connaît pas. Mais, tout en s'approchant d'Anne et en lui proposant de lui démêler ses cheveux mouillés, elle écoute l'inconnue aux yeux absents ; en arrière, brouhaha des voix entrecroisées. Chuchotement entretenu des peines, une fois les pores de la peau bien ouverte l'ombre des pierres froides. D'autres femmes muettes se dévisagent à travers les vapeurs : ce sont celles qu'on enferme des mois ou des années, sauf pour le bain. Sarah reste attentive en même temps au ruissellement toujours présent de l'eau qui transforme ici les nuits en murmure liquide... Une porte s'entrouvre : le temps d'une ponctuation sonore, bidons que l'on heurte, éther troué d'un rire ou d'un gémissement, criaillements continus des enfants propres qu'emmailotent et que maudissent leurs mères, fatiguées de porter ici aussi leurs fardeaux de chair, de ne pas pouvoir s'envelopper seulement de chaleur d'oubli⁴⁴.

Ce passage met en évidence comment les voix individuelles des femmes, bien que distinctes, s'entrelacent pour former une mémoire collective, reflétant la diversité et la complexité de leurs expériences partagées. Dans la nouvelle « Aujourd'hui » du recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement*, d'Assia Djébar, le hammam sert de cadre à une riche polyphonie féminine, où chaque voix individuelle contribue à enrichir une mémoire collective harmonieuse. Cet espace exclusivement féminin devient le théâtre d'échanges intimes et de partages d'expériences personnelles, reflétant la diversité des vécus des femmes algériennes.

Dans ce contexte, les discussions abordent des sujets variés, allant des défis quotidiens aux aspirations profondes, illustrant comment chaque récit personnel s'entrelace avec ceux des autres pour former une tapisserie complexe de souvenirs et de savoirs partagés. Le hammam devient ainsi

⁴⁴ *Ibid.*, p. 46.

un lieu de transmission intergénérationnelle, où les traditions et les récits personnels se mêlent, renforçant les liens communautaires et la solidarité féminine.

Cette superposition des voix et des récits dans le bain public témoigne de la polyrythmie chère à Henri Lefebvre, où les rythmes individuels coexistent et s'harmonisent pour créer une expérience collective cohérente. Assia Djébar capture avec sensibilité cette dynamique, mettant en lumière la richesse et la complexité des relations féminines dans le contexte culturel algérien.

Dans son ouvrage *Éléments de rythmanalyse*, Lefebvre définit la polyrythmie comme la coexistence de plusieurs rythmes qui peuvent interagir de manière complexe, sans nécessairement entrer en conflit. Il distingue la polyrythmie de l'eurythmie (interaction harmonieuse des rythmes) et de l'a-rythmie (conflit entre rythmes)⁴⁵. La polyphonie littéraire de Djébar reflète ainsi cette complexité rythmique, où les récits s'entrelacent sans perdre leur singularité. Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, plusieurs références musicales illustrent la diversité des traditions algériennes. Par exemple, le chant andalou du « Vieux⁴⁶ », l'étude menée par Sarah sur le *haoufi* de Tlemcen dans son laboratoire de l'Institut de recherche musicale⁴⁷, les chants funèbres de Laghouat qu'elle déroule sur de vieux rouleaux magnétiques, ainsi que le *diwan* de la porteuse d'eau⁴⁸ et la mention de la chanteuse Meriem Fekki⁴⁹ témoignent de la richesse sonore et mémorielle qui traverse le récit. Ces éléments, issus de registres musicaux, géographiques et émotionnels variés, coexistent dans une trame polyphonique où la parole féminine se tisse en rythmes multiples. Dans le laboratoire, Sarah n'écoute pas seulement la musique : elle prête attention aux souffles, aux silences, aux conversations qui accompagnent les enregistrements – autant d'échos de voix de femmes qui, dans leur quotidien, portent la mémoire d'un peuple. Il s'agit d'une véritable polyrythmie au sens lefebvrin, où se croisent et se superposent des rythmes multiples – sonores, mémoriels, corporels – révélant la complexité et la richesse des temporalités féminines algériennes.

⁴⁵ Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁶ Assia Djébar, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 33.

Cette polyrythmie se prolonge dans l'espace domestique ou communautaire. Le chant du chanteur algérois le plus populaire, accompagné de son orchestre, se mêle aux rires des fillettes, aux pas esquissés sur le carrelage, aux effluves sucrés des pâtisseries, aux bavardages entre femmes, au timbre feutré du luth. Dans le bain public, un autre paysage sonore se déploie : les chuchotements intimes, le chant solitaire de la baigneuse, le cliquetis d'une tasse en cuivre contre la pierre, les éclaboussures, les éclats de rire, les gémissements et les criaillements des enfants s'entrelacent au *diwan* entonné par la porteuse d'eau. Cet entremêlement de sons, de voix et de gestes crée une véritable polyrythmie sensorielle, à la fois vivante et résistante, où chaque fragment sonore devient mémoire, chaque silence devient espace, chaque voix devient rythme de survie.

Dans la nouvelle « Femmes d'Alger dans leur appartement », les protagonistes se retrouvent dans le hammam, un espace symbolique de purification et d'intimité. Les voix des trois amies — Sarah, Baya et Anne — s'entrelacent dans cet environnement humide, créant une polyphonie qui reflète leur solidarité et leur résilience. Cet entrelacement vocal dans un lieu commun illustre comment leurs rythmes individuels se synchronisent, renforçant le sentiment d'appartenance et d'unité. Assia Djebar témoigne ainsi :

Ainsi, tandis que, peu à peu, des mères de famille avec enfants endormis et nourrissons geignants emplissaient la salle chaude, le couple des deux femmes installées sur la dalle, dominant les autres baigneuses, se renouait dans le rythme ahané, prenait forme étrange, arbre lent et balancé dont les racines plongeraient dans le ruissellement persistant de l'eau sur les dalles grises⁵⁰.

Dans *Éléments de rythmanalyse*, Henri Lefebvre définit l'eurythmie comme l'adéquation entre le corps et le monde, entre le rythme intérieur et le rythme extérieur. Cette notion met en lumière l'harmonie possible entre les rythmes corporels — respiratoires, émotionnels, moteurs — et les rythmes de l'environnement spatial, social ou naturel⁵¹. Du point de vue de la pensée lefbvérienne, les rythmes imposés par le capitalisme — notamment à travers l'organisation du travail, la segmentation du temps ou la productivité — relèvent d'un processus de dressage. Ils exercent une forme de contrainte sur les corps et les subjectivités, réduisant la spontanéité et la diversité des rythmes vécus. Pour Lefebvre, il devient dès lors essentiel de réhabiliter un « bon » rythme : un

⁵⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁵¹ Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse*, *op. cit.*, p 45.

rythme qui ne soit pas subi, mais vécu en résonance avec les besoins du corps, les temporalités affectives, les relations intersubjectives. Retrouver une eurythmie, dans ce cadre, signifie engager une lutte existentielle et politique pour des formes de vie en accord avec la nature rythmique du corps humain et des collectifs. La rythmanalyse devient ainsi thérapeutique, dans la mesure où elle vise à réconcilier le sujet avec son environnement sensoriel et temporel, en restaurant des formes de vie plus sensibles, plus incarnées, plus justes⁵².

Cette conception prend tout son sens dans la scène du hammam, où les rythmes intérieurs des femmes — leurs émotions, leurs gestes, leurs voix — s'accordent avec les rythmes extérieurs de l'espace — la chaleur, l'écho des voix, les flux d'eau et de vapeur. Le hammam devient alors un lieu de synchronisation collective, où se tisse une expérience sensorielle et affective commune, une forme d'intelligence corporelle partagée. Un autre passage vient renforcer cette ambiance conviviale et rythmée, illustrant la manière dont l'espace du hammam devient un lieu d'émancipation par la réappropriation des rythmes du corps et du lien social.

Assoupie de chaleur, celle-ci se laissait faire, regardant autour d'elle. Une lucarne dans le plafond à l'ogive élargie : voûte ancienne qui aurait pu être celle d'une abbaye. Qui, la nuit, pourrait se cacher là, qui mêlerait ses pleurs de silence à l'eau suintante ?... Mystère de cet univers d'eau souterraine.

La baigneuse, qui chantait près de la dalle de marbre, continuait son thrène grave.

- Que chante-t-elle ? demanda Anne à mi-voix.
- Ce n'est qu'un mot répété... Un gémissement qu'elle module, remarqua Sonia après un moment. Elle improvise !
- Elle se console plutôt ! ajouta Baya. Nombre de femmes ne peuvent sortir que pour le bain...Nous la verrons tout à l'heure dans la salle froide. Nous lui parlerons !...
- L'inconnue, comme si elle avait deviné qu'on s'interrogeait sur son chant, l'interrompit net, puis demanda d'une voix éraillée un bidon à la porteuse d'eau.
- Bouillante !... Je veux l'eau bouillante !...

⁵² *Ibid.*, p. 54.

Baya traduit, en chuchotant, à Anne, les mains sur ses seins qu'elle ponçait et c'est alors que la Française ne demanda plus rien. Contempla fascinée les corps usés autour d'elle⁵³.

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Djébar illustre la notion d'eurythmie, un concept qui désigne une harmonie entre les rythmes individuels et leur environnement. À travers les scènes où les femmes interagissent, où leurs corps, leurs voix et leurs gestes se synchronisent avec l'espace qui les entoure, Djébar parvient à capturer cette harmonie fluide et naturelle. Les rythmes personnels des femmes s'adaptent à leurs espaces de vie, créant un équilibre entre leurs corps et le monde environnant. Cet équilibre expressif de ces femmes, représenté à travers leurs gestes, leurs silences et leurs paroles, est un reflet de la résistance silencieuse et du refus de la domination coloniale. La narration montre comment, malgré les bouleversements de la guerre et de l'exil, ces femmes parviennent à trouver une forme de cohésion, un espace de résonance entre leur mémoire individuelle et l'Histoire collective qu'elles portent. Cette citation permet de solidifier l'hypothèse que Djébar, à travers son écriture, crée une forme de « rythme synchrone » où les femmes et leur environnement se rencontrent et s'accordent dans un ensemble harmonieux. Leur interaction avec le monde environnant et entre elles-mêmes devient un moyen d'expression et de résistance, une harmonie dans la dissonance de leur vécu.

Lors d'une visite au bain public, un incident survient lorsque Fatma, la porteuse d'eau, trébuche sur une dalle, ce qui provoque une chute. Cet incident inattendu brise le rythme habituel de convivialité et de partage entre les femmes, introduisant une dissonance dans leur espace commun. Il illustre la manière dont des événements imprévus peuvent bouleverser l'équilibre social et personnel, reflétant les luttes à la fois intérieures et collectives des femmes algériennes face aux défis de leur époque. L'auteur décrit l'espace de l'ambulance de la masseuse, qui, le temps d'un instant, devient un espace de parole et de confession. Ce lieu transitoire vient rompre l'harmonie précédemment instaurée entre les voix féminines du bain maure. Ces passages, rédigés en italique dans le roman, témoignent, à commencer par celui qui succède à la description de la masseuse dans le fourgon la conduisant à l'hôpital.

⁵³ *Ibid.*, p. 43.

Pour un diwan de la porteuse d'eau

« Endormie, je suis l'endormie et l'on m'emporte, qui m'emporte... »

[...] Suintement des mots évaporés, miasme après miasme, sous ces mêmes pierres d'ombre, flottant dans des corridors d'eau. Mots libérés à la suite de mon corps de vieille sculpteuse, me faisait sillon dans l'ambulance qui fonce. Mots en accords électrisés de hululements du harem, mots transparents de vapeurs, d'échos⁵⁴... [...]

Et plus loin, l'écrivaine ajoute :

« Je suis – suis - je –, je suis la dévoilée... »

Au fond, géologie des mots perdus, mots-fœtus à jamais engloutis, s'échapperont-ils, élytres noirs, se réveilleront-ils pour m'écharder alors que je ne porte plus, plus jamais, de masque sur le visage dehors, de bidons sur la tête dedans, c'est fini, sont-ils noyés, la douleur des strates, voix seconde, sans tonalité ni vibration⁵⁵ :

« Je suis – suis-je –, je suis l'Exclue... »,

Et le *diwan* continue de plus belle :

« C'est moi — moi ? — c'est moi qu'ils ont exclue, moi sur laquelle ils ont lancé l'interdit
C'est moi — moi ? — moi qu'ils ont humiliée,
Moi qu'ils ont encagée

Moi qu'ils ont cherché à ployer, leurs poings sur ma tête, pour me faire couler droit, jusqu'à la strate du mal, face de singe, moi, dans les marbres du malheur sourd, moi, dans les rocs du silence, du voile blanc⁵⁶... »

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, la formule « *Pour un diwan de la porteuse d'eau* » constitue bien plus qu'un simple titre : elle cristallise une poétique de la mémoire et une politique de la voix. Le *diwan*, traditionnellement compris comme un recueil poétique dans la tradition

⁵⁴ Assia Djebar, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 54.

arabo-persane, devient sous la plume d'Assia Djebar un espace symbolique de remémoration, où les voix féminines longtemps marginalisées par l'Histoire coloniale et patriarcale accèdent à une visibilité et à une dignité narrative. Ce lieu poétique et mémoriel est un espace de parole reconfiguré, un contre-chant collectif aux récits officiels, instituant ce que Henri Lefebvre développe comme concept d'« espace différentiel » dans son ouvrage *La production de l'espace*. Il y décrit cet espace comme révélant, dans et par la différence, l'émergence d'un autre espace. Cette idée souligne la capacité de certains espaces à exprimer des différences sociales, culturelles ou politiques, et à engendrer de nouvelles formes spatiales en opposition aux espaces homogénéisés produits par les logiques dominantes⁵⁷. Par son surgissement, le *diwan* introduit une brèche dans la linéarité historique et rompt avec les rythmes imposés par les structures sociales et discursives dominantes. Il se présente comme une forme de dissonance rythmique, une « a-rythmie » au sens où l'entend Lefebvre, qui définit ce terme comme l'inégalité ou le conflit entre deux ou plusieurs rythmes qui entrent en interférence⁵⁸. Ce désordre rythmique, incarné par les voix tremblantes, fragmentées ou hallucinées du texte, remet en question l'homogénéité temporelle du discours patriarcal et ouvre un espace pour l'expression de strates mémorielles enfouies.

Dans une perspective deleuzienne, ce *diwan* opère également un processus de déterritorialisation : les voix féminines, libérées des structures œdipiennes classiques (la famille, la Loi du père, le silence imposé), se meuvent en flux, en échos, en murmures. Ce mouvement correspond à ce que Deleuze et Félix Guattari décrivent comme un « agencement collectif d'énonciation », où la subjectivité ne se constitue pas dans la fixité d'un moi stable, mais dans le devenir, le déplacement, la multiplicité⁵⁹. Dans ce sens, le *diwan* rompt avec la logique narrative centrée sur Œdipe, en ouvrant un espace collectif et polyphonique, en ouvrant une parole sans sujet fixe, une voix fracturée mais persistante, qui résiste à la clôture. La masseuse transportée en ambulance, dans un état liminaire entre vie et mort, conscience et inconscience, prononce des paroles qui flottent, qui

⁵⁷ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*. Paris, Éditions Anthropos, 1974. p. 52.

⁵⁸ *Id.*, p. 25.

⁵⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, « Un seul ou plusieurs loups ? », *Minuit*, no 5, 1976 ; et « Comment se faire un Corps sans organes ? », *Minuit*, no 10, 1977. Ces deux textes ont ensuite été repris dans *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980. https://www.psychanalyse.com/pdf/MILLE%20PLATEAUX%20GILLES%20DELEUZE%20FELIX%20GUATTARI%20%28%2015%20Pages%20-%20381%20Ko%29.pdf?utm_m.

fuient, qui « suintent » : « *Suintement des mots évaporés, miasme après miasme, sous ces mêmes pierres d'ombre, flottant dans des corridors d'eau*⁶⁰ ». Ce souffle fragmenté, rythmique mais chaotique, incarne l'émergence d'une mémoire corporelle et sensorielle, irréductible aux rythmes réguliers de l'Histoire.

Plus loin dans son écrit et plus précisément dans la nouvelle « Hier », Assia Djébar introduit « La femme qui pleure »⁶¹. Cette image ouvre un espace de douleur féminine où le corps et l'émotion deviennent langage. Juste après, dans « Il n'a pas d'exil », elle évoque la trajectoire d'une famille algérienne réfugiée à Tunis en 1959. Ce fragment, inséré comme un retour au passé, un *flash-back*, interrompt le fil narratif pour faire ressurgir le mal d'exil, avant de laisser place à un autre souvenir : celui de sa grand-mère, Lla Fatma Sahraoui, dans « Les Morts qui parlent » (1970–1978).

Dans la nouvelle « Hier » et plus précisément dans la partie intitulée « Il n'y a pas d'exil », Assia Djébar opère un retour vers le passé à travers l'espace d'un appartement de réfugiés exilés en Tunisie. La nostalgie et l'évocation de la guerre y constituent les leitmotifs de l'auteurice qui, par une construction rythmique soigneusement élaborée, ne manque aucune occasion d'introduire l'histoire de l'Algérie et le rôle fondamental des femmes dans cet espace intime que sont les appartements. Voici un passage particulièrement significatif pour mieux saisir cette philosophie :

– Rappelle-toi, dit-elle, le jour du retour dans notre patrie, nous rentrerons tous, tous, sans exception.

– Le jour du retour, s'exclama soudain Hafça dressée au milieu de la pièce, les yeux élargis de rêves. Le jour du retour dans notre pays ! répéta-t-elle. Que je voudrais alors m'en revenir à pied, pour mieux fouler la terre algérienne, pour mieux voir toutes nos femmes, les unes après les autres, toutes les veuves, et tous les orphelins, et tous les hommes enfin épuisés, peut-être tristes, mais libres — libres ! répéta-t-elle. Et je prendrai un peu de terre dans mes mains, oh ! une toute petite poignée de terre, et je leur dirai : « Voyez, mes frères, voyez ces gouttes de sang dans ces grains de terre, dans cette main, tant l'Algérie a saigné de tout son corps, de tout son immense corps, tant l'Algérie

⁶⁰ Assia Djébar, *op. cit.*, p. 34.

⁶¹ *Ibid.*, p. 35.

a payé de toute sa terre pour notre liberté et pour ce retour. Mais son martyr parle maintenant en termes de grâce. Voyez donc, mes frères »⁶²...

Ces séquences, marquées par des ruptures de ton et de temporalité, incarnent des moments de désynchronisation. Djébar y révèle les fissures dans les rythmes intimes et sociaux des femmes algériennes, prises entre héritage traditionnel et aspirations modernes. À travers ces voix entrelacées, elle met en scène les fractures de la mémoire, les silences de l'Histoire et les élans d'émancipation féminine dans un contexte postcolonial encore habité par les fantômes de la guerre et de l'exil. Ce que Djébar met en lumière à travers ces ruptures narratives, c'est précisément ce que Henri Lefebvre définit, dans *Éléments de rythmanalyse*, comme une a-rythmie : une perturbation des rythmes synchronisés, marquée par une perte de mesure, un désaccord et une désynchronisation⁶³.

Ces moments d'a-rythmie, de déséquilibre, dans l'œuvre de Djébar, traduisent une tension entre la mémoire collective blessée et l'expérience intime du corps féminin. L'exil, le deuil, les souvenirs fragmentés, tout cela crée un rythme disloqué, un temps brisé, que Djébar choisit de retranscrire littérairement par des interruptions, des retours en arrière, ou encore des récits enchâssés. En mobilisant cette dissonance rythmique, elle exprime non seulement la douleur de l'exil, mais aussi la complexité d'être femme, algérienne et porteuse de mémoire dans un monde postcolonial. La parole féminine, comme les lignes brisées du tableau de Picasso, devient mouvement, hésitation, reprise, mais jamais silence total. Ainsi, Djébar construit une polyphonie narrative où la mémoire fragmentée épouse une forme rythmique dissonante mais profondément vivante.

Ainsi, l'écriture de Djébar dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* peut être considérée comme une cartographie rythmique de la mémoire féminine algérienne. À travers la polyrythmie, l'eurythmie et l'a-rythmie, elle donne à voir les oscillations entre mémoire individuelle et mémoire collective, entre harmonie retrouvée et chaos provoqué par la violence historique. Mobiliser la notion de rythmanalyse permet ainsi de comprendre comment Djébar, en orchestrant ces rythmes

⁶² *Ibid.*, p. 87.

⁶³ Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse*, p. 27.

multiplés, crée un espace littéraire où les corps féminins s'inscrivent dans une dynamique de résistance et de réappropriation identitaire dans une symphonie musicale.

4. Le dialogue entre le corporel et le rythmique dans l'œuvre de Djébar

Un passage du livre illustre cette dynamique de mémoire et de réappropriation de l'espace : « *Le folklore, ainsi conservé en famille comme le seraient des confitures, nous rassure... intervient Sonia, en dénouant ses cheveux*⁶⁴ ». Cette citation évoque l'idée de préserver les traditions et les récits familiaux comme un moyen de maintenir une certaine continuité et de rassurer face à un monde instable. Ce processus de préservation est essentiel dans l'œuvre de Djébar, où le passé est non seulement un objet de mémoire mais aussi un espace de résistance et de réinvention. Les récits qui se succèdent dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* témoignent d'un processus de conservation et de réinvention de la mémoire, où les voix féminines s'inscrivent dans un espace-temps qui leur appartient (voir image 3).



Image 3—© Salima Kouaci, *La chorégraphie II de la Nuba des femmes, Alger*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 38.

Sarah, protagoniste du récit, travaille dans un institut de recherches musicales. Elle transcrit des chants de femmes, allant des *haoufis* de Tlemcen aux chants funèbres des femmes de Laghouat, en passant par des instants suspendus dans un espace sonore — un simple solo de flûte.

Assia Djebar, à travers le corps de Sarah — plus précisément son oreille musicale —, assigne à son personnage le rôle de chercheuse de musique ancestrale, gardienne des rythmes du terroir algérien. Sarah devient exploratrice des traces, des sons, des silences. L'écrivaine fait revivre le mouvement des femmes d'antan à travers le ruban magnétique, uniquement par l'écoute. Le *haoufi*, répertoire musical savant d'Algérie, offre ici une voie de transmission sensorielle et mémorielle.

Certains passages du texte rendent compte de ce processus :

Sarah par politesse, gardait les écouteurs sur les épaules. Elle profita du silence pour les mettre à ses oreilles. Elle s'excusa d'un geste du doigt et reprit l'étude des « haoufis » de Tlemcen, chants des femmes d'autrefois. Près de l'appareil, elle disposa deux feuilles de couleur différente. Sur papier rose, elle écrivit, nerveusement, ce qui l'habitait tous ces jours tandis qu'à pied ou en voiture, elle parcourait, l'air apparemment absent, les rues de la ville :

« Comment mettre en musique une ville entière »

projet de documentaire

De la même écriture large, sur papier blanc, elle ajouta :

« Documentaire sur les rues d'Alger »

temps : à déterminer, du haoufi⁶⁵.

La quête sonore se poursuit :

[...] Elle actionna l'appareil. Deux femmes fredonnaient, quasiment sans accompagnement, des paroles quelquefois incertaines, comme si leur mémoire, par instant, faiblissait. Sarah néanmoins reconnut l'air : dans son enfance, des tantes, des cousines se mettaient soudain à battre des mains

⁶⁵ *Ibid.*, p. 26.

dans une cour, au beau milieu de travaux ménagers. Elles entonnaient ces mêmes chants, insistaient puérilement pour que l'une, en se levant, dessinât d'un mouvement des hanches, le rythme lent et gracile... Sarah se mit à traduire, au fur et à mesure : Salut sur ma maison et sur la pièce du haut⁶⁶... [...]

Sarah continue de faire défiler le ruban magnétique, décodant les chants, les transcrivant strophe après strophe, un chronomètre à la main. Elle mesure le temps exact, analyse la matière sonore, dissèque la voix comme un chirurgien analyse un corps, avec précision et soin. L'écoute devient un geste de mémoire active. Dans cette dynamique, le silence imposé aux femmes ne se traduit pas par leur invisibilité, mais par leur surdité symbolique. L'écoute se révèle alors comme un outil politique : écouter les femmes, c'est les faire exister. Djebbar insiste sur cette puissance :

– Étrange ! On pourrait imaginer un monde où les femmes – j'allais dire « nos » femmes ? – au lieu d'être invisibles, seraient rendues sourdes. On déciderait d'un âge d'intronisation dans l'interdit, d'une cérémonie, de tout un rite : ce serait pour leur mettre, comme moi maintenant mais définitivement, des barrières énormes sur les oreilles... Elles n'écouteraient plus personne et ce serait un crime d'honneur au cas où un mâle, d'ailleurs ou d'ici même, tenterait de se faire entendre d'elles... Elles ne percevraient que leur gargouillis intérieur, cela jusqu'à ce qu'elles deviennent vieilles et n'enfantent plus⁶⁷.

Enfin, dans un espace de silence elle relance l'écoute : « *Elle rêva, remit en mouvement le ruban magnétique pour écouter, dans un espace sonore neuf, un solo de flûte*⁶⁸. »

Une autre scène, qui mêle musique et danse, illustre de manière saisissante cette dynamique du corporel et du rythmique.

Dans les vergers, près des quatre citronniers lourds de fruits, les filles du hazab dansaient. La voix du « Vieux » – on appelait ainsi le chanteur algérois le plus populaire, du moins parmi les adolescents du désarroi et les intellectuels déracinés – avait des sursauts comme des hoquets : chant andalou, chez les autres immuable, se chargeait chez lui d'un dérisoire mi-ironique, mi-désespéré.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 30.

Folklore cassé, son écho hantait les terrasses. Le luth soutenait d'abord sur un rythme lent et le chanteur : c'était le Vieux lui-même – irrégulier et fantasque dans ses ruptures – qui marquait à sa guise l'accélération. Un chœur de voix séniles le suivait avec peine. À la reprise de l'orchestre, un groupe de fillettes très jeunes qui évoluaient sous le citronnier se forma. Hanches rondes ou minces se dessinaient à travers le feuillage et ses fruits, malgré la pénombre, et l'on apportait un bougeoir qui fut posé sur la dalle. Final d'une partition. Rires entrecroisés des danseuses au fond⁶⁹.

Les témoignages d'Assia Djebar poursuivent le déploiement de la sonorité rythmique :

[...] – Le folklore, ainsi conservé en famille comme le seraient des confitures, nous rassure... intervient Sonia, en dénouant ses cheveux. Le « Vieux » reprit une nouvelle composition, après une ouverture de guitare et de luth. Le prélude avant semble éparpiller l'obscurité partout. Quelqu'un avait éteint les chambres du premier, sans doute un cousin venu épier les danseuses dans le noir.
– Ce sont eux qui se cachent alors !... suggéra une rieuse.
– L'effrontée ! protesta une autre. Nous sommes si tranquilles, loin des hommes⁷⁰ ! [...]

Cette scène, où la musique et la danse deviennent des lieux de résistance, souligne l'importance de la réappropriation de l'espace et du corps dans l'œuvre de Djebar. La musique et la danse s'affirment comme des gestes de résistance, des moyens par lesquels les femmes, en s'isolant des regards masculins, redéfinissent leur propre existence. Elles créent un espace de liberté, affranchi des impositions extérieures. Dans cette perspective, le corps féminin devient un espace de rébellion contre l'ordonnement patriarcal et colonial.

Cette exploration de l'espace, du corps et du rythme dans l'œuvre de Djebar résonne avec les théories d'Henri Lefebvre, pour qui l'espace est toujours produit socialement, traversé de rythmes et de forces contradictoires. Lefebvre conçoit le rythme comme toujours le mouvement, mais rythmé, c'est-à-dire répété dans le temps et l'espace : « Partout où il y a interaction d'un lieu, d'un temps et d'une dépense d'énergie, il y a rythme. Donc : a) répétition (de gestes, d'actes, de

⁶⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 37.

situations, de différences) b) interférences de processus linéaires et de processus cycliques c) naissance, croissance, apogée, puis déclin et fin⁷¹. »

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, le rythme ne se limite pas à un élément formel : il devient un outil pour exprimer les tensions entre passé et présent, entre individuel et collectif. Le corps des femmes, tout comme l'espace dans lequel elles évoluent, devient le théâtre de ces rythmes : entre cycles de mémoire et ruptures avec l'ordre colonial et patriarcal.

En entrelaçant récits, danses et musiques, l'œuvre de Djébar met en lumière une polyphonie de voix féminines et une réappropriation de l'espace comme acte de résistance. La structure même du recueil devient un espace rythmique, un lieu de croisements, d'échos et de retours, où les luttes identitaires et mémorielles se trament et se transmettent. Elle nous invite à écouter les rythmes de l'Histoire, du corps et de la résistance.

Djébar accorde une place centrale au corps et à la mémoire dans la construction du récit. Elle utilise les rythmes corporels pour exprimer la mémoire collective et individuelle des femmes algériennes. À travers le personnage de Sarah, elle traduit le tempo de l'écriture en pulsation corporelle, réaffirmant ainsi le lien entre l'expression artistique et la mémoire incarnée. Ce lien se manifeste aussi dans le personnage de Leïla, qui fait résonner la voix d'une ancienne chanteuse juive, Meriem Fekei, en écoutant sans relâche le même disque, comme pour maintenir vivante la mémoire d'une douleur partagée : « *Sur le lit, en écoutant sans relâche le même disque, Leïla se perd dans les images flottantes de son cauchemar : des femmes voilées de blanc ou de noir, mais au visage découvert, pleurant silencieusement, comme derrière une vitre*⁷² ». L'écoute répétée devient ici un écho sonore de la mémoire traumatique : le temps et l'espace se modèlent selon une cadence obsessionnelle, marquée par la récurrence des gestes et des souvenirs.

Ce dialogue entre le corps, l'espace et le rythme rejoint la réflexion de Lefebvre sur la manière dont les pratiques culturelles peuvent réinvestir un espace confisqué. Mais chez Djébar, ce sont les corps féminins eux-mêmes qui, par des gestes rituels et répétitifs, redéfinissent l'espace vécu. Ces gestes incarnent une mémoire collective et individuelle, défiant l'oubli et l'effacement historique.

⁷¹ Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 26.

⁷² Assia Djébar, *op. cit.*, p. 33.

Dans ses films comme *La Nouba des femmes du mont Chenoua* ou *La Zerda et les chants de l'oubli*, Djébar capte des chorégraphies collectives qui deviennent vecteurs de mémoire. Le mouvement corporel devient un acte de résistance contre l'immobilité imposée par le colonialisme. Les pratiques chorégraphiques et musicales de Djébar ne relèvent pas d'une simple survivance culturelle : elles s'affirment comme des actes politiques. La répétition du geste dans la danse et du chant dans le récit marque une reprise de possession de l'espace. Ces gestes font émerger une continuité, malgré les tentatives d'effacement. Les voix et les corps des femmes, par leur présence rythmée, redéfinissent la temporalité postcoloniale, affirmant leur droit à la parole et à la visibilité.

Les rythmes cycliques tissent un lien intime entre le quotidien des femmes, leurs gestes, leurs corps et leurs espaces. Les mouvements répétitifs – danses, chants, prières, rites – traduisent une temporalité circulaire, rituelle, où les actions se réitèrent, chargées de mémoire. Ces rythmes, qu'ils soient festifs, mélancoliques ou rituels, façonnent un monde où la répétition structure l'existence. Les gestes de danse, tels ceux des filles du *hazab* ou des protagonistes du récit, deviennent métaphores de résilience. Ces mouvements sont marqués par le rythme ancestral de la musique algérienne, traversant les espaces domestiques, urbains, festifs et rituels. Chaque retour dans un lieu ou un souvenir active un rythme renouvelé, une mémoire collective qui pulse à travers les gestes et les voix.

La rythmanalyse permet de penser les rythmes corporels et sociaux comme forces vivantes structurant l'espace et les relations. Appliquée à l'œuvre de Djébar, elle éclaire la manière dont les rythmes cycliques reconfigurent l'espace mémoriel et résistant. Chaque cycle devient une nouvelle temporalité, un nouveau regard sur l'Histoire, une inscription du corps féminin dans l'espace social. Djébar nous invite ainsi à une écoute attentive des rythmes corporels et narratifs. Ce tissage rythmique – entre danses, prières, pleurs et chants – structure le texte dans une dynamique entre passé et présent. Il ne s'agit pas d'une répétition figée, mais d'un retour organique : à chaque cycle, l'Histoire s'énonce de nouveau, elle existe autrement.

Par la rythmanalyse, le texte de Djébar relit temps et espace à travers le mouvement du corps et de la mémoire. La répétition y devient stratégie de reconquête et d'affirmation identitaire féminine et collective. C'est dans cette logique que Djébar place en clôture la nouvelle « Regard interdit, son coupé », perçue comme un rythme linéaire, à la manière de Delacroix ou de Picasso. Contrairement

aux nouvelles précédentes, dominées par une circularité rythmique, cette dernière introduit une tension nouvelle : un regard tourné vers l'après, le silence, l'Histoire non dite. Le rythme y devient discontinu, fragmenté – il symbolise le passage du temps, la rupture avec le cycle de la souffrance et de la lutte. Djébar s'inspire ici des dynamiques picturales de Delacroix et de Picasso : les corps sont décomposés, le mouvement figé, les expressions suspendues dans un espace de violence. D'ailleurs, ce passage est particulièrement significatif :

Il s'agit de se demander si les porteuses de bombes, en sortant du harem, ont choisi par pur hasard leur mode d'expression le plus direct : leurs corps exposés dehors et elles-mêmes s'attaquant aux autres corps ? En fait elles ont sorti ces bombes comme si elles sortaient leurs propres seins, et ces grenades ont éclaté contre elles, tout contre. Certaines d'entre elles se sont retrouvées sexes électrocutés, écorchés par la torture. Si le viol comme fait et « tradition » de guerre est en soi horriblement banal depuis que les guerres existent, il devint – lorsque nos héroïnes en furent les expiatoires victimes – motif à bouleversement douloureux, vécu comme traumatisme par l'ensemble de la collectivité algérienne. [...] Ce que les mots avaient dévoilé le temps d'une guerre, voilà que retombe sur lui la chape épaisse des sujets tabous, voilà que s'inverse le sens d'une révélation. Revient alors le lourd silence qui met fin au rétablissement momentané du son. Le son est de nouveau coupé. Comme si les pères, frères ou cousins disaient : « Nous avons bien assez payé pour ce dévoilement des mots ! » Oubliant sans doute que des femmes ont inscrit dans leur chair meurtrie ce dire qui est pourtant pénalisé d'un silence s'étendant alentour.

Le son de nouveau coupé, le regard de nouveau interdit reconstruisent les ancestrales barrières. « Un parfum de mauvais lieu » disait Baudelaire. Il n'y a plus de sérail. Mais la « structure du sérail » tente d'imposer, dans les nouveaux terrains vagues, ses lois : loi de l'invisibilité, loi du silence.

Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau. Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes⁷³.

Cette fracture narrative illustre ce que Henri Lefebvre désigne comme une rupture de continuité, moment où l'organisation spatiale ou temporelle antérieure se désagrège sous l'effet des forces

⁷³ *Ibid.*, p. 188-189.

historiques⁷⁴. En plaçant « Regard interdit, son coupé » à la fin, Djebbar marque un passage de l'organisation cyclique à la discontinuité. L'Histoire des femmes algériennes, jusque-là exprimée par des rythmes incarnés, devient ici une série de fragments, où le regard interdit incarne la violence du silence et la censure Historique. Cette dernière nouvelle fonctionne comme un coup de pinceau final, qui déconstruit le corps et son espace pour mieux interroger le passé.

Le rythme linéaire, qui émerge avec la guerre d'indépendance, rompt avec la répétition cyclique et introduit une temporalité nouvelle, marquée par le changement social. La guerre, en tant qu'événement historique majeur, perturbe le cycle quotidien. La libération nationale rompt avec l'immobilisme traditionnel, marquant un tournant dans la perception du temps pour les femmes. Cependant, cette rupture n'est pas totale. Djebbar montre qu'après l'indépendance, la temporalité intime des femmes demeure partiellement ancrée dans les habitudes ancestrales et la transmission intergénérationnelle, révélant ainsi une coexistence complexe entre le linéaire et le cyclique.

La juxtaposition des rythmes révèle la difficulté à s'affranchir des traditions patriarcales, malgré les bouleversements politiques. La mémoire de la guerre interfère avec les routines quotidiennes, créant un espace-temps hybride où temporalité historique et intime coexistent sans fusionner. Djebbar inscrit cette tension dans une écriture rythmique, alternant rupture et continuité, pour explorer les ambiguïtés de l'émancipation féminine. La coexistence du cyclique et du linéaire reflète à la fois la répétition des luttes et les résistances structurelles qui perdurent.

Ainsi, dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, l'écriture devient cartographie rythmique de la mémoire féminine. Polyrythmie, eurythmie et a-rythmie traduisent les résonances entre mémoire individuelle et collective, entre harmonie fragile et dissonance historique. Par cette orchestration, Djebbar compose un espace littéraire où les corps féminins incarnent résistance, transmission et réappropriation identitaire. L'œuvre donne ainsi forme à une symphonie où passé et présent s'entrelacent dans une dynamique transformatrice. Cette composition met en lumière la complexité de l'expérience post-indépendance : entre héritages patriarcaux persistants et désir d'émancipation. Les rythmes spatiaux et corporels dévoilent des rapports de pouvoir, mais aussi des résistances inscrites dans les gestes et les récits.

⁷⁴ Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 25.

4.1 De Djébar à Mokeddem : cartographier le rythme et les spatialités du corps féminin en lutte

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djébar met en œuvre une poétique du huis clos, où le corps féminin, pris dans des rythmes de silence et de mémoire, résiste à l'effacement par la réappropriation des espaces intimes. Cette exploration des rythmes internes et des temporalités collectives se prolonge dans l'œuvre de Malika Mokeddem, où le corps féminin quitte l'enfermement domestique pour inscrire sa trajectoire dans une géographie mouvante, marquée par l'exil, le nomadisme et la mer.

Chez Mokeddem, dont l'enfance s'enracine dans l'expérience du nomadisme au sein du ksar saharien, l'écriture développe une esthétique du déplacement. Dans *N'zid*, la mer se constitue en espace liminaire, à la fois seuil de l'exil et matrice de renaissance, traversée de flux mémoriels, de résonances corporelles et de désirs diasporiques. Le corps féminin, en mouvement perpétuel, s'impose dès lors comme vecteur de subjectivation, cartographie sensorielle et archive incarnée d'une mémoire refoulée par les récits dominants.

Décrire la trajectoire de Malika Mokeddem implique qu'on la relie à ses origines et en même temps, qu'on la transgresse. Fille du désert et de l'oralité, petite-fille d'une nomade bédouine, héritière du sang noir d'une ancêtre africaine, son identité s'est aussi nourrie de la culture occidentale transmise par les lectures et l'écriture. C'est précisément dans ce métissage, à la fois biologique et culturel, que réside toute la richesse de sa vie et de sa créativité⁷⁵.

⁷⁵ Yoland Helm, in Diane P. Epassa Boulou, *Lecture, Écriture de soi et engagement de l'écrivaine dans « Des rêves et des assassins »* de Malika Mokeddem, 2023, p. 6, <https://yorkspace.library.yorku.ca/server/api/core/bitstreams/f03d0a25-4e31-4230-aa0b-37558172c4c7/content>

Le dessin, la mer et la musique constituent les moteurs rythmiques de Nora. Les coups de fusain griffent le blanc de la toile, tandis que les mouvements de crayons et de pinceaux, associés aux sons des vagues et aux accords du luth, scandent les pulsations d'un corps féminin en mouvement, embarqué sur un bateau qui tangue et effleure le bassin méditerranéen. À la suite d'un choc mnésique, Nora court sur l'eau au rythme de ses voiles, portée par une quête identitaire intime et mouvante. Le dessin lui offre un exutoire, une forme de résistance face aux turbulences de cette traversée intérieure. À cet égard, un fragment du texte retient particulièrement l'attention :

Nora sait que personne ne peut lui voler sa tête. Sa tête vole toute seule, définitivement ensauvagée [...] Alors Nora se tait sur une passion nomade. Elle tait ses fusions et ses fuites, ses fulgurances et ses phases de divergence. Forcément. Le dessin, la mer et la musique sont des modes de célébration d'une liberté qui dépasse l'entendement de Zana. Ils découlent tous trois d'une même essence : la tentative d'appivoiser tous les sens de l'abandon. Ils sont tous trois des espaces livrés aux énergies de l'angoisse et du doute sur le canevas de la sensibilité. Ils sont le fil du funambule tendu au-dessus des abîmes par la seule obstination du désir⁷⁶.

L'image de la Méditerranée dans le roman de Mokeddem, à travers le voyage en bateau de Nora, fonctionne ainsi comme un lieu de transition, une surface d'interaction entre différents rythmes et temporalités. Tout comme l'eau dans le bain public est un espace où se mêlent les corps, les voix et les mémoires, la mer dans *N'zid* devient un lieu où les frontières de l'identité et du passé se dissolvent et où la quête d'un soi nouveau s'effectue par le déplacement, à la fois physique et symbolique. Dans cette perspective, la Méditerranée est plus qu'un simple décor géographique : elle devient un espace de transformation, de réconciliation avec Soi et de lutte pour la reconstruction identitaire. À l'image de la Méditerranée décrite par Henri Lefebvre, elle est le lieu où les rythmes multiples s'entrelacent, où les Histoires, les cultures et les mémoires se croisent et se métamorphosent⁷⁷. Ce passage particulièrement révélateur du texte en apporte la démonstration :

Ravie, elle se laisse aller aux vagues et au vent, met la mer entre elle et le monde, entre elle et elle. Ce continent liquide est le sien. La mer est son incantation. Elle est sa sensualité quand elle lèche

⁷⁶ Malika Mokeddem, *N'zid*, p.164.

⁷⁷ Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse*, p. 54.

les recoins les plus intimes des rivages, son sortilège quand elle *vole* les yeux des guetteurs. Elle est son impudeur quand elle chavire, sans retenue, dans ses orgies et ses fugues, sa colère quand elle explose et s'éclate contre les mémoires fossiles des terres, remplissant d'épouvante les rochers reculés et les cris des cormorans. Elle est sa complice quand elle roule, court et embrasse, dans une même étreinte, Grèce et Turquie, Israël, Palestine et Liban, France et Algérie. Elle est son rêve en dérive entre des bras de terre, à la traverse des détroits et qui va s'unir, dans un concert de vents, au grand océan. Sa Méditerranée est une déesse scabreuse et rebelle que ni les marchands de haine ni les sectaires n'ont réussi à fermer. Elle est le berceau où dorment, au chant de leurs sirènes, les naufragés esseulés, ceux des causes perdues, les fuyards de Gibraltar et bien des illusions de vivants⁷⁸.

Ce passage révèle avec force la singularité des villes méditerranéennes. Comme le souligne Henri Lefebvre, celles-ci « frappent, étonnent, surprennent par leur caractère spécifique⁷⁹ ». Contrairement à d'autres cités historiques, les villes méditerranéennes conservent, malgré le passage du temps, les traces profondes de leur héritage antique. Cette persistance se manifeste non seulement à travers les rythmes historiques, mais aussi dans les rythmes quotidiens, au plus près du vécu. Pour Lefebvre, ces rythmes ne sont jamais étrangers à l'espace : ils l'habitent, l'imprègnent, et façonnent la manière dont il est vécu⁸⁰.

Dans cette optique, la mer Méditerranée elle-même, telle qu'évoquée dans la citation précédente, devient bien plus qu'un simple décor géographique : elle est un espace rythmique, vivant, incarné. Mokeddem, à travers sa protagoniste Nora, transforme cette mer en personnage, en matrice sensorielle et émotive. Nora se laisse traverser par la Méditerranée, s'y abandonne, s'y fond. Elle perçoit cette mer comme un lieu d'incantation, de sensualité, de fureur et de mémoire — une mer qui lèche, qui explose, qui s'unit, qui rêve. Ce territoire liquide devient ainsi un espace rythmique total, une déesse rebelle que ni les marchands de haine ni les dogmes ne parviennent à clore.

En cela, Nora adopte l'attitude même du rythmanalyste selon Lefebvre : elle ne se contente pas d'observer, elle écoute. Plus sensible aux temps qu'aux espaces, aux ambiances qu'aux images, à l'atmosphère qu'aux spectacles, elle devient une figure transdisciplinaire, traversant les savoirs sans s'y enfermer. « Il n'est ni psychologue, ni sociologue, ni anthropologue, ni économiste à

⁷⁸ Malika Mokeddem, *N'zid*, p. 68-69.

⁷⁹ Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse*, p. 97.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 98.

strictement parler⁸¹ », écrit Lefebvre à propos du rythmanalyste, « mais il se rapproche tour à tour de ces domaines⁸² ». Nora, en s'abandonnant aux rythmes de la mer et des villes méditerranéennes, incarne cette posture : elle écoute une ville comme on écoute une symphonie, une mer comme on écoute une voix intime. La Méditerranée devient alors l'espace d'une écoute corporelle, émotive et politique, un territoire rythmique d'exil et de résistance. La citation suivante s'inscrit dans le prolongement de cette analyse :

En dehors du dessin, de la peinture, seule la mer l'arrache au vide, car, vide magnifié, elle comble tous ses riens. [...] Sa voix devient la mer. Elle dit : « Tu n'es pas de nulle part. Tu es de cette mer, et tu as trois terres d'ancrage. S'il prenait à l'une la manie de se mutiler, il t'en resterait encore deux. Tu es forte de ce trépied. Il t'équilibre, borde ta mer et te libère. Tu n'es pas de nulle part. Tu es un être de frontière. Le "nulle part", non-lieu, te condamne au non-être.

Une mort à petit rien [...] Fuir, gagner des ailleurs est alors une nécessité pour ne pas tout perdre. Ce que les autres appellent l'exil m'est une délivrance. » [...] Elle sait qu'en nomade des eaux, elle aime autant les départs que les arrivées, les fuites que les retours, quand la mer, ses vents et ses lumières ont bercé la peine, quand la Méditerranée tout entière devient un immense cœur qui bat entre les rives de sa sensibilité⁸³.

Dans *N'zid*, Nora effectue un périple maritime depuis Athènes jusqu'aux côtes de Tunisie, en passant par Cadaqués, Olbia, la Sardaigne, Syracuse, Ustica, les Iles Ioniennes. Cette traversée n'est pas une simple progression géographique, mais une expérience polyrythmique du corps et de l'esprit, qui lui permet de se réancrer dans l'espace méditerranéen tout en renouant avec sa mémoire. Chaque escale se charge d'un rythme sensoriel singulier : celui du vent, de la lumière, du chant des villes, mais aussi de la mémoire affective et historique. Nora s'accorde aux vibrations de ces lieux pluriels, porteurs d'Histoires, de légendes et d'exils. Le texte met en scène la manière dont son corps entre en résonance avec la mer et ses flux :

Elle décide de prendre une carte, le livre de bord et de s'installer dans le cockpit pour réfléchir. La vue de la mer l'apaise. Elle ne lui est pas seulement familière. Elle est un immense cœur au rythme

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ Malika Mokkedem, *N'zid*, p. 161-184.

duquel bat le sien. En la regardant, elle rêve encore d'elle. Elle fait partie d'elle. Patrie matrice. Flux des exils. Sang bleu du globe entre ses terres d'exode⁸⁴.

Cette citation illustre la manière dont l'eau, le vent et la houle deviennent une boussole corporelle et existentielle pour Nora. La mer agit ici comme un espace matriciel et enveloppant, à la fois géographique, mémoriel et sensoriel. Une seconde citation le confirme :

La joue posée contre le rebord du cockpit, elle se laisse envahir par les remous du sang se mêlant dans son oreille à ceux de l'eau contre la coque. Les deux bruissements fusionnent, l'habitent, l'enveloppent. Leurs flux et reflux la remplissent, distendent les limites de sa peau, la vident. Leurs tourbillons l'étourdissent. Elle fait corps avec le bateau, éprouve avec réconfort la dureté de sa coque contre le cartilage de son oreille, contre les os de sa mâchoire, de son épaule et de sa hanche. Elle perçoit la tension des voiles, les vibrations des haubans comme des prolongements d'elle-même, se pelotonne dans cette sensation. Où a-t-elle entendu l'absurde analogie entre ce sentiment et celui de l'embryon dans son liquide amniotique ⁸⁵?

À travers cette double expérience — visuelle et tactile, sonore et intime —, le texte met en lumière un processus de synchronisation entre les rythmes du monde et ceux du corps. Dans une perspective rythmanalytique, cette immersion dans l'élément marin révèle une eurythmie profonde : un accord provisoire mais intense entre le mouvement intérieur du sujet et les vibrations de l'environnement méditerranéen.

Henri Lefebvre, dans *Éléments de rythmanalyse*, décrit précisément cette coïncidence sensible entre le corps et son milieu : « Toute situation d'eurythmie donne au corps des sensations de plaisir : un bien-être, une aisance, un sentiment de zone heureuse⁸⁶ ». Cette eurythmie, au sens lefebvrien, se manifeste tout au long du récit de Mokeddem lorsque Nora mobilise l'ensemble de ses sens — la vue, l'odorat, l'ouïe — pour décrire les villes méditerranéennes qu'elle traverse, mue par les soubresauts rocambolesques de sa quête. À la manière d'une exploratrice ivre de parcourir une mer agitée de souvenirs, elle sillonne cet espace liquide, tantôt en proie au tumulte, tantôt calme, propice à la méditation. Cette idée est particulièrement visible dans l'un des passages du récit :

⁸⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁶ Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse*, p. 46.

[...] Elle voit le saphir des îles grecques dans l'écrin des eaux. Elle voit les anses fermées où dansent trois ou quatre barques de pêche. Elle voit les couleurs vives des barques. Elle voit les hameaux et villages haut perchés, suspendus entre ciel et mer. Des odeurs s'en mêlent. Celles du genêt, de la sauge, du myrte et du romarin enivrent les sentiers, des rochers léchés par la mer aux pitons où corne le vent. Elle sent celles, un peu acres, des géraniums, du lait de figuier, braisées par la chaleur des pierres des terrasses. Elle sent celles des aubergines et des poivrons aux fenêtres des cuisines. [...] Elle entend leurs grésillements. Cette rétrospective tisse en elle une touffeur animale. Elle éprouve le plus grand mal à s'en ébrouer pour reprendre son investigation à l'intérieur du voilier⁸⁷.

Cette expérience rejoint de manière saisissante la philosophie d'Henri Lefebvre dans sa rythmanalyse, qui souligne l'importance de l'éveil des sens, en appelant à faire place à l'*aesthesis*. Ce sentiment d'aisance n'est toutefois jamais figé : il est continuellement traversé par des tensions, des flux, des divergences. Le corps de Nora, tout en s'accordant aux rythmes extérieurs, demeure habité par des souvenirs, des déséquilibres et des désirs, dessinant ainsi une polyrythmie existentielle, à la fois organique et symbolique.

4.2 Les temporalités du voyage de Nora : la Méditerranée comme espace polyrythmique

Le parcours méditerranéen de Nora dans *N'zid* s'inscrit dans une logique profondément rythmanalytique. Chaque escale est marquée par la récurrence de motifs familiers — marchés, ports, rites — que la narration reconfigure à travers des inflexions locales, des variations affectives, des dissonances perceptives. Mokeddem compose ainsi une géographie mouvante, où la répétition n'est jamais reproduction mais réélaboration, générant une cartographie fragmentée et ouverte.

Henri Lefebvre, dans *Éléments de rythmanalyse*, distingue les rythmes cycliques, liés aux phénomènes naturels (alternance jour/nuit, marées, saisons), et les rythmes linéaires, issus du progrès, des flux historiques et des régimes d'organisation socio-urbaine. La Méditerranée, telle qu'il la conçoit, ne synthétise pas ces régimes rythmiques, mais les fait coexister dans une tension productive, sans résolution. Ainsi, comme il l'écrit, « ce qui se répète n'est jamais le même », et la répétition elle-même devient le lieu d'une différence signifiante.

⁸⁷ Malika Mokeddem, *N'zid*, p. 20.

Dans cette perspective, la traversée de Nora devient un révélateur de cette polyrythmie méditerranéenne : dans chaque ville, elle entre en contact avec des structures spatio-temporelles hétérogènes, où se rejouent des figures de reconnaissance (l'écho des formes, des gestes, des sons) sans jamais que celles-ci ne se figent dans l'identique. Le mouvement du corps, la plasticité de la mémoire et la circulation des affects dessinent un espace qui refuse l'unité cartographique et privilégie la disjonction rythmique, le passage, la modulation. Ce faisant, Mokeddem donne à voir un espace-temps instable, traversé de discontinuités rythmiques, où la subjectivité en exil se forme à même les variations du sensible. Le voyage de Nora ne répond pas à une logique de linéarité narrative ou de conquête identitaire, mais à une logique d'ajustement perpétuel — une manière d'habiter l'entre-deux, dans un rapport mobile au territoire, à l'Histoire et à Soi.

Dans cette perspective, l'espace méditerranéen, tel qu'il est pensé par Lefebvre, se constitue comme une conjonction de rythmes cycliques (solaires, saisonniers, rituels) et de rythmes linéaires (historiques, politiques, économiques), produisant une hétérogénéité rythmique qui fait de la ville un lieu à la fois stable et mouvant. Ces cités portuaires, tout en consolidant des formes de centralité politique et d'organisation sociale, demeurent fondamentalement exposées à la porosité, à l'intrusion, au conflit.

L'espace méditerranéen tel qu'il se déploie dans l'ouverture du roman apparaît comme un lieu de tensions latentes : derrière l'harmonie apparente du paysage marin — « À perte de vue, la mer et le ciel, une même peau lisse sans indice » — se cache une profondeur marquée par le trauma et l'oubli. Le contraste entre la quiétude de l'horizon et le visage meurtri de la jeune femme amnésique révèle la fragilité sous-jacente des structures de pouvoir incarnées par la ville. Ces cités portuaires, carrefours de circulation et de contrôle, sont traversées par une dialectique instable entre ancrage territorial et mobilité des flux — qu'ils soient humains, marchands ou mémoriels. L'espace y fonctionne comme un palimpseste sensoriel, où chaque surface visible dissimule des strates de violence et de mémoire. Le corps devient alors le révélateur de cette géographie fracturée, oscillant entre l'effacement et le surgissement, entre l'Histoire officielle et les récits latents.

La mer, décrite comme une surface lisse et sans repère, devient le miroir de l'amnésie de Nora : un espace où passé et identité se dissolvent. Cette image incarne les thèmes récurrents chez Mokeddem — exil, perte et reconstruction de Soi — tout en évoquant une tension entre ancrage et mouvement, au cœur des dynamiques méditerranéennes.

En voici un témoignage :

Elle reporte ses yeux vers le large. Des larmes mouillent ses pupilles, brouillent la mer. C'est comme si les vagues entraient en elle par les yeux. Goutte à goutte, la mer finit par la remplir et l'apaiser. La mer écarte les terres, englobe le ciel, continue l'errance avec l'indolence de l'insomnie⁸⁸.

La Méditerranée, chez Mokeddem, n'est pas un simple décor, mais un espace vivant et pulsatile — un « immense cœur » dont les rythmes se synchronisent avec ceux de Nora. Elle structure le récit comme lieu de mémoire, de passage et de subjectivation. Chaque escale devient un foyer rythmique singulier, chargé d'histoire et d'affects, où le corps féminin agit comme vecteur d'une traversée sensorielle et politique. Le dessin, intégré à la narration, fonctionne comme outil de traduction et de recomposition de Soi.

Le voyage de Nora s'apparente ainsi à une pratique rythmique du monde, où la subjectivité diasporique s'ajuste aux temporalités multiples sans s'y dissoudre. La mer devient un espace de négociation identitaire, de mémoire en mouvement et de possible réparation symbolique.

Elle pense à l'ambiguïté avec laquelle se débrouillent tous ceux qui portent en eux plusieurs terres écartelées. Tous ceux qui vivent entre revendications et ruptures. Avec un petit rire de dérision, elle se dit :

« *Ils n'ont qu'à aller à la mer, comme toi, comme toutes les épaves. La mer est douce pour les épaves*⁸⁹. »

Se réclamant d'une communauté des « épaves », êtres jetés hors de toute appartenance stable par les flux de l'Histoire et les ruptures identitaires, Nora inscrit sa trajectoire dans une forme de dérive

⁸⁸*Ibid.*, p. 135.

⁸⁹*Ibid.*, p. 22.

choisie. La mer, loin d'être hostile, offre un accueil sans condition. Elle racle, elle polit, elle efface. Elle soustrait les corps à la mémoire douloureuse, à la nostalgie paralysante. Dans cette perspective, la dérive n'est plus seulement perte, mais processus de désidentification fertile — un passage possible vers une subjectivité réinventée, au seuil du langage, du corps et du monde.

Dans *N'zid*, la mer Méditerranée constitue un espace liminaire central, à la fois point de départ et d'aboutissement du récit. Elle encadre la narration tout en opérant comme un seuil symbolique : ni origine ni destination, mais zone de passage, interface mouvante entre le passé et le présent, entre les identités multiples de l'héroïne. Ce rôle médiateur de la mer s'inscrit dans une dynamique rythmique, où s'articulent mémoire individuelle et mémoire collective.

Dans N'zid, deux régimes temporels se trouvent mis en tension : d'un côté, la mer — élément organique, omniprésent — incarne la répétition cyclique des rythmes naturels ; de l'autre, le parcours de Nora s'inscrit dans une ligne de fuite linéaire, orientée par la mémoire coloniale et portée par un désir d'émancipation. La symétrie spatiale de la mer renvoie à la notion d'eurythmie chez Lefebvre : un moment d'équilibre entre rythmes hétérogènes.

La traversée devient dès lors une expérience corporelle de recomposition, permettant à Nora de résister à l'arythmie du déracinement et de retrouver une forme de souffle. Tandis qu'Assia Djébar fait appel au rythme musical et polyphonique pour restituer les voix féminines opprimées, Malika Mokeddem mobilise l'espace méditerranéen comme lieu polyrythmique traversé par les flux de l'Histoire, de la mémoire et de l'identité.

Cette divergence d'approche entre Djébar et Mokeddem peut être éclairée par la rythmanalyse d'Henri Lefebvre. Chez Djébar, le temps cyclique domine : les chants ancestraux, les récits oraux et les figures féminines enfermées dans l'Histoire et dans les murs de la casbah inscrivent la narration dans une temporalité de la répétition, de la mémoire et du retour. À l'inverse, Mokeddem compose une polyrythmie où le temps linéaire du déplacement — incarné par le trajet méditerranéen de Nora — s'entrelace au temps cyclique des ports, des marées et des résonances identitaires.

Cette traversée géographique devient ainsi une traversée temporelle et existentielle, dans laquelle les rythmes du Soi croisent ceux de l'Autre. Comme l'écrit Lefebvre, « la polyrythmie est l'état normal de la réalité ; c'est l'harmonie ou le conflit des temps et des espaces qui font le monde⁹⁰ ». C'est précisément cette dynamique que Mokeddem fait vivre à son personnage : une expérience sensible de la confrontation, de l'hybridation et de la cohabitation des temporalités multiples qui caractérisent l'espace méditerranéen, et plus largement, la condition postcoloniale.

4.2.1 Le dessin de la mer et de la BD « Voie d'eau » : rythme, mémoire et réconciliation dans N'zid

Dans *N'zid*, le dessin de la Méduse de Nora prend une dimension complexe et symbolique dans le processus de réappropriation de son passé et de son identité. Le dessin devient un moyen pour elle de capter la fluidité de ses souvenirs tout en affrontant la lutte intérieure qui se joue entre son passé traumatique et son désir de se reconstruire. L'image de la Méduse – dont la chevelure de serpents, souvent confondue à tort avec des tentacules, constitue un motif mythologique ambivalent – incarne avec acuité un rythme disjonctif : à la fois immobilité pétrifiante et mouvement sinueux, elle figure une tension entre fixité mémorielle et dynamique de transformation.

Dans la tension entre mémoire et émancipation, la figure de la Méduse fonctionne comme une métaphore du corps féminin traversé par le trauma et le désir de liberté. Par l'entremise du dessin, Mokeddem inscrit l'expérience de Nora dans un espace conflictuel, où l'expression créative devient à la fois acte de résistance et tentative de recomposition de Soi. Cet espace, marqué par des temporalités dissonantes, mêle héritage, mouvements internes et ouverture vers l'ailleurs. Il ne s'agit pas d'un simple lieu géographique, mais d'un territoire rythmé, traversé par des forces contradictoires : mémoire, désir, déplacement, reconstruction. Ainsi, la Méditerranée devient le cadre vivant d'un sujet en devenir, en tension constante entre enracinement et transformation.

Le dessin de la Méduse dans *N'zid* trouve un écho dans cette idée de la Méditerranée comme un espace vivant, régi par des flux incessants et des rythmes opposés. Par l'iconographie de la Méduse, Mokeddem traduit cette pluralité rythmique qui habite Nora, une oscillation entre le passé et le futur, l'immobile et le mouvant. Le dessin devient ainsi un miroir des tensions internes de

⁹⁰ Henri Lefebvre, *op. cit.*, p.14.

l'héroïne, capturant son état émotionnel et sa quête d'un nouvel horizon. Comme la Méditerranée, le corps de Nora se trouve pris dans des rythmes contradictoires : d'un côté, le calme, l'immobilité symbolisée par la mémoire et les souvenirs, et de l'autre, un mouvement vers la reconstruction identitaire.

Lorsque Nora dessine une forme de BD qui représente la mer, le rivage, le poulpe et le soleil, ces éléments naturels pourraient être des symboles puissants de son exil, de la quête de sens et de la recherche de stabilité dans une vie marquée par des ruptures et des déplacements. Voici une citation qui en témoigne :

Elle dessine la mer, son relief à l'envers derrière l'étain de son miroir. Ses abîmes pour naufrages, fantômes et mystères. Ses dentelles de corail. Ses parures d'écailles. Ses chevelures d'algues, ses sexes d'anémones. En trois coups de crayon, elle la dresse en lames à la démente du vent. Des déferlantes à assourdir, hypnotiser les plus forts hurlants qu'elle s'en va coucher dans le feuillage des eucalyptus et des pins. Dans les touffes de genêts de quelque récif. Elle l'esquisse quand elle nargue la folie des hommes, lisse de silence étincelant. Elle réinvente ses rivages, calices du monde, où boivent à l'unisson les soifs de toute terre. Sans jamais s'étancher. Elle creuse son oubli profond où même le ciel se noie. La mer, quand elle sombre dans la nuit pour faire naviguer les bateaux parmi les étoiles. L'ensemble forme une bande dessinée orchestrée par le poulpe Soleil. Trônant à l'angle de chaque planche, il donne toutes les lumières de l'aube au couchant, par tous les temps, d'un seul mouvement de paupière. Le soufflet de ses joues, l'anneau de sa bouche commandent aux vents. Les humeurs et les farces du poulpe Soleil pour unique légende. Combien de temps a-t-elle été happée par la fièvre de ses doigts et de son imagination ? La chair de poule électrise sa peau jusque sous les cheveux. Des larmes de joie remplissent ses yeux. Elle sait qu'elle vient de retrouver là le meilleur d'elle-même. L'obscurité la contraint à s'arrêter. Après un moment d'hésitation, elle intitule l'ensemble : « Voie d'eau ». Elle n'a plus peur maintenant⁹¹.

Dans ce passage lyrique, la mer est appréhendée comme un espace sensoriel, cosmique et onirique, traversé par une poétique du mouvement et de la lumière. Loin d'être un simple décor, elle devient

⁹¹*Ibid.*, p. 32.

ici un corps vivant, animé par des rythmes naturels qui en font un sujet à part entière. La narratrice en dessine les contours avec une intensité qui relève autant de l'acte plastique que de l'expérience corporelle. Grâce à ce geste graphique, elle façonne un monde mouvant, sensuel et intime, où les flux marins résonnent avec les pulsations du corps. Son dessin fait émerger un espace-temps dominé par les cycles naturels — lumière, marées, vents, vagues — qui s'opposent à la linéarité abstraite des rythmes modernes, inscrivant ainsi le vécu dans une temporalité organique et incarnée.

La figure du « poulpe Soleil », entité mythologique récurrente dans la BD, cristallise une forme de temporalité organique et cosmique qui entre en résonance avec ce que Henri Lefebvre nomme le rythme solaire. Ce rythme, fondé sur l'alternance régulière de lumière et d'ombre, structure non seulement le déroulement de la journée, mais également les pratiques corporelles, les comportements sociaux et les états de conscience. Ainsi, le mouvement des paupières qui se ferment et s'ouvrent, les joues qui respirent et pulsent au fil des pages, le poulpe devient une sorte de métronome vivant, réglant les gestes et les silences selon le souffle profond d'un cosmos méditerranéen.

Cette figure allégorique réactive une vision du monde où le temps n'est pas linéaire mais inscrit dans une respiration cosmique, rythmée par les phases du jour et les exigences du corps : l'éveil et le retrait, les heures de travail et de sieste, les ombres portées sur les murs, la contemplation du crépuscule. Lefebvre souligne que dans le Sud méditerranéen, « l'obscurité contraint [l'activité] à s'arrêter ». Dans *La production de l'espace*, il décrit comment la vision, la clarté et le ciel l'emportent durablement, dissipant les éléments nocturnes à l'aube — ce qui implique symboliquement un arrêt des activités liées à la nuit et confère à la création artistique elle-même une dépendance organique au rythme solaire⁹².

En ce sens, le « poulpe Soleil » ne relève pas seulement du registre poétique ou fantastique : il fonctionne comme une figure cosmomorphe qui articule une temporalité sacrée. Ce glissement du rythme naturel vers une dimension symbolique évoque, en filigrane, les travaux de Mircea Eliade sur la répétition rituelle et le sacré. Pour Eliade, les mythes cosmogoniques et les figures hybrides

⁹² *Ibid.*, 335.

réinscrivent les sociétés humaines dans un temps cyclique, régénérateur, opposé au temps profane et historique. Ainsi, la présence mythologique du poulpe introduit dans la narration une rythmique sacrée, où chaque respiration, chaque fermeture des yeux, marque une réactivation du lien entre le corps, le récit et les forces cosmiques⁹³.

Le rythme devient ici un cadre perceptif et existentiel : il structure non seulement l'espace représenté, mais aussi le temps du geste artistique. Il impose une contrainte naturelle, une limite extérieure, tout en ouvrant un espace d'expression. Ainsi, le titre donné à l'œuvre, « Voie d'eau », cristallise cette dialectique lefebvrine entre flux et forme, mouvement et structure. La « voie » est autant une trajectoire qu'une faille, une ouverture dans une paroi — comme un passage entre le visible et l'invisible, le dicible et le tu, la mémoire et l'oubli.

Dans cette perspective, le dessin de la mer devient un acte rythmique de réappropriation du monde. Il traduit la synchronisation du corps et de l'imaginaire avec les grandes pulsations de l'univers, selon une sensibilité proprement lefebvrine. Ce que la narratrice retrouve dans cet acte — « le meilleur d'elle-même » — s'inscrit dans ce que Lefebvre appelle une poétique du quotidien, une capacité à retrouver du sens et du rythme dans les gestes simples, en dialogue avec les temporalités naturelles. Le rythme de la mer devient ici le rythme de la mémoire, de l'émotion et de la reconstruction de Soi.

Le motif graphique de la Méduse dans *N'zid* peut être lu comme une allégorie visuelle de l'état de vulnérabilité et de souffrance, mais également comme une figure ambivalente de résistance. Mokeddem explicite cette tension dans une phrase où le souffle vital l'emporte sur l'angoisse : « Une pulsation, une nécessité de la respiration plus forte que les tenailles de l'angoisse et du désarroi l'emporte⁹⁴. » Elle prolonge ce mouvement par une mise en abyme de l'acte créatif :

⁹³ On peut mettre en relation Mircea Eliade et Henri Lefebvre autour de la notion de temporalité rythmique, bien que leurs cadres théoriques diffèrent : Lefebvre développe une approche fondée sur les rythmes matériels, sociaux et corporels — ceux du quotidien, de la ville, des gestes et des corps (cf. *Éléments de rythmanalyse*, Paris, Syllepse, 1992) —, tandis qu'Eliade articule une pensée du rythme symbolique et sacré, fondée sur la répétition rituelle, le mythe cosmogonique et le retour du même dans : Beate Collet <https://doi.org/10.4000/temporalites.7146>. Dans *N'zid*, la Méditerranée se fait à la fois matrice de rythmes physiologiques et sociaux (Lefebvre), et espace d'un imaginaire cyclique lié au sacré (Eliade). Le personnage de Nora incarne cette tension : elle se déploie dans un temps double — d'un côté, un temps mythico-cyclique nourri par le souvenir, les symboles et le traumatisme colonial ; de l'autre, un temps linéaire structuré par la fuite, la mémoire active et la quête d'émancipation.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 34

« Puis, elle abandonne ses doigts à la transe des couleurs et peint l'Histoire d'une Méduse amoureuse d'un oursin⁹⁵. » Cette figure tentaculaire, à la fois diaphane et potentiellement létale, condense une dialectique entre mémoire traumatique et puissance de survie. Flottant dans un univers liquide, la Méduse incarne un corps liminaire, pris entre douceur et menace, intériorité sensible et agressions extérieures — à l'image de Nora, elle aussi en suspension entre divers registres émotionnels, géographiques et identitaires.

Par cette mise en miroir symbolique, Mokeddem confère au dessin un rôle cathartique, où l'image devient à la fois symptôme et remède, inscription de la douleur et geste de recomposition. C'est un corps flottant dans un environnement liquide, qui reflète les tensions entre la douceur de l'existence et la dureté du monde extérieur, un peu comme Nora navigue entre ses différents espaces émotionnels et identitaires.

Ces deux dessins peuvent être vus comme des moments de catharsis pour Nora, où le dessin devient une extension de son propre corps et de sa mémoire, capturant des émotions et des expériences complexes qui échappent aux mots. La mer, avec ses mouvements réguliers et incessants, fonctionne ici comme une métaphore de la mémoire : elle évoque un temps non linéaire, fait de retours, de résonances, de couches successives. Le geste graphique de Nora ne se réduit pas à une représentation du paysage ; il inscrit une rythmique émotionnelle, un va-et-vient entre passé et présent, entre douleur et réparation.

Chaque courbe, chaque flux dessiné traduit une circulation affective, un cycle intérieur, une mémoire qui ne cesse de revenir pour mieux se transformer. Ce processus de mise en forme visuelle devient ainsi un espace de recomposition de Soi, où l'intime rejoint l'Histoire. Le dessin s'affirme comme un outil de résistance silencieuse, un moyen de revendiquer un récit personnel en dehors des cadres imposés, en donnant au corps et à la mémoire un langage propre.

Ce processus est essentiel, car il montre comment le dessin devient un moyen cathartique de ressusciter, de revendiquer et de transcender les récits du passé, faisant du geste artistique une

⁹⁵ *Id.*

forme de résistance et de libération. La Méduse, figure flottante sans ancrage fixe, incarne une vulnérabilité radicale mais aussi une étonnante capacité de survie dans un environnement instable. Dans l'univers du roman, ce dessin se lit comme une projection symbolique de l'expérience de Nora, écartelée entre son passé algérien et son présent en exil.

Avec sa forme souple, ses tentacules mouvants et son apparente fragilité, la Méduse devient une métaphore ambivalente : elle représente à la fois l'exposition à la blessure et une force de régénération silencieuse. Elle incarne un corps polymorphe, à la fois submergé et résistant, porteur d'une a-rythmie fondamentale — celle d'un sujet en tension entre ses temporalités internes et les injonctions sociales ou politiques qui cherchent à les normer. Ce corps flottant, ni tout à fait ici, ni tout à fait ailleurs, matérialise l'état d'intranquillité de Nora, mais aussi sa puissance de réinvention dans les marges de la représentation.

Cela soulève la question de la survie dans un monde qui, souvent, ne laisse pas place à l'épanouissement des identités marginalisées, mais qui peut aussi contenir un potentiel de transformation et de renouveau. La figure de la Méduse peut être appréhendée à l'intersection de la rythmanalyse d'Henri Lefebvre et de la sociologie durkheimienne. En tant que corps informe, sans ossature fixe, la Méduse incarne une subjectivité vulnérable, mouvante, soumise à des forces extérieures tout en conservant un potentiel de résistance. Elle figure ainsi un état d'a-rythmie, au sens où Lefebvre l'entend : une disjonction entre les rythmes organiques du corps et ceux qui sont imposés par les structures sociales, politiques ou historiques.

Nora, à l'instar de la Méduse, évolue dans un espace fluide et instable où ses pulsations intimes — émotions, souvenirs, élans créateurs — se heurtent aux contraintes dissonantes de son environnement. Cette tension rythmique s'inscrit également dans une lecture durkheimienne, notamment à travers le concept d'anomie. Dans *Le suicide*, Durkheim décrit l'anomie comme un état de dérèglement social dans lequel les normes collectives s'effondrent, entraînant une désorientation individuelle : « L'anomie est un état où les normes sociales qui régulent les comportements des individus sont affaiblies ou absentes, conduisant à une désorientation et une insatisfaction⁹⁶. »

⁹⁶ Émile Durkheim, dans: Khosro Maleki, *Durkheim et le mécontentement social*, <https://doi.org/10.4000/sds.2559>, pp. 219-232

Cette perturbation normative peut être lue comme une a-rythmie sociale, où le tissu régulateur des temporalités collectives se décompose. Dans *N'zid*, cette dissonance affecte profondément l'héroïne, qui doit composer avec l'absence de repères stables, à la fois dans son parcours d'exil et dans ses tentatives de reconstruction subjective. La Méduse devient dès lors une allégorie de cette condition liminaire : oscillant entre apesanteur et suffocation, entre dissolution identitaire et régénération symbolique. De même, dans *Les règles de la méthode sociologique*, Durkheim souligne l'importance des faits sociaux comme forces extérieures qui s'imposent aux individus, régulant leurs comportements et assurant la cohésion sociale. Lorsqu'il y a un décalage entre les rythmes individuels et ceux qui sont imposés par la société, cela peut engendrer des tensions similaires à celles que Lefebvre décrit dans sa rythmanalyse.

4.2.2 Temporalités conflictuelles et rythmes du corps : entre le « poulpe Soleil », « la Méduse » et les figures théoriques de Lefebvre, Eliade et Durkheim

Dans *N'zid* et les œuvres qui l'entourent, les figures du « poulpe Soleil » et de la Méduse incarnent des temporalités complexes où s'entrelacent rythmes naturels, symboliques et sociaux. Le poulpe Soleil, avec ses paupières qui s'ouvrent et se ferment, impose un rythme solaire cyclique — celui que décrit Henri Lefebvre — qui ordonne la vie quotidienne, les corps et les pratiques sociales selon une temporalité régulée par la lumière et l'obscurité. Cette régulation naturelle structure les espaces méditerranéens et influence profondément la création artistique et la mémoire corporelle. À l'inverse, la Méduse, créature fluide, fragile mais aussi dangereuse, figure une subjectivité marquée par l'a-rythmie. Elle illustre une dissonance entre les rythmes personnels, souvent marqués par la douleur et la souffrance, et les rythmes sociaux et politiques qui s'imposent de l'extérieur, rejoignant ainsi la notion d'a-rythmie de Lefebvre.

Cette double dynamique — entre rythme solaire régulateur et arythmie conflictuelle — trouve un écho théorique chez Mircea Eliade et Émile Durkheim. Eliade, en conceptualisant la temporalité sacrée comme un retour cyclique qui régénère le Sujet et renouvelle son lien au cosmos, éclaire le rôle symbolique du poulpe Soleil comme métaphore d'un temps mythique et régénérateur.

Durkheim, pour sa part, en analysant l'anomie comme un état de rupture des normes sociales, souligne l'impact de la désynchronisation des rythmes collectifs sur l'individu, créant un vide normatif qui fragilise la cohésion sociale et l'équilibre personnel, tel que symbolisé par la Méduse flottante dans un espace instable.

La figure du poulpe Soleil, métaphore d'un rythme naturel et harmonieux, s'oppose à celle de la Méduse, emblème d'une subjectivité en a-rythmie, et soulève une problématique fondamentale : dans un contexte marqué par l'exil, la mémoire traumatique et la fracture sociale, comment le rythme organique et cosmique peut-il coexister — ou entrer en tension — avec les rythmes symboliques et sociaux fracturés ? Cette question pousse à concevoir la temporalité non plus comme une simple succession linéaire, mais comme un entrelacement mouvant de rythmes conflictuels, où la réappropriation des corps et des espaces devient un acte de résistance et de régénération.

Cette dialectique se manifeste concrètement dans un passage du récit où Nora tente désespérément de rejoindre Jamil, son amant resté en Algérie. Ce moment traduit une dissonance entre le rythme solaire, ordonné et apaisant, que le poulpe Soleil incarne, et le rythme chaotique et fragmenté de l'exil et de la séparation. L'angoisse de Nora, son impatience face à la distance et au silence, viennent perturber la cadence naturelle qu'évoque la figure solaire. Parallèlement, le récit que Zana, sa mère adoptive, lui fait de sa propre mère, Aïcha — avec toute l'Histoire douloureuse de l'exil et de la souffrance qu'elle porte —, engendre un tumulte intérieur, un remue-méninge qui embrouille Nora, comme si ses propres rythmes corporels et affectifs se heurtaient aux strates d'un passé collectif difficile à pacifier.

Ainsi, la tentative de contact avec Jamil cristallise le décalage entre un rythme cyclique et régénérateur, celui du poulpe Soleil, et une temporalité fragmentée, rythmée par l'attente, la nostalgie et le traumatisme. Ce passage illustre l'expérience paradoxale d'une subjectivité oscillante entre un horizon cosmique et naturel, et la discontinuité des rythmes sociaux et psychiques imposés par l'exil et la mémoire.

Elle aurait aimé rejoindre Jamil, raconter à Loïc les pans retrouvés de sa mémoire, ses craintes. Pour échapper à l'inquiétude, Nora s'attelle de nouveau à l'aquarelle, s'essaie aux traits de Jamil, de Jean,

de Loïc. [...]

Réconfortée, elle continue, se remet aux amours de sa méduse. La mer est un luth, les vagues, des cordes tendues entre les rives, le corps de Méduse, une note de musique qui s'allume à leurs mouvements. Elle plonge dans les graves profonds, remonte la stridence des sons, implore les yeux de tous les êtres d'écailles, ceux tournant des phares esseulés, la cécité des rochers sous les bandeaux de l'écume, les pins, les eucalyptus dressés au ras de précipices, comme des mages psalmodiant au vent leurs prières autistes... Personne ne sait lui dire où trouver son nomade, ni le bord du désert.

– Zid ! Zid ! Zid ! Continue ! Continue ! Continue ! supplie Nora.

– Méduse boit la mer en cherchant, manque d'exploser de trop-plein d'eau. À bout de souffle, elle s'écrase en surface, siphonnée, regarde tout ce bleu de malheur qui monte, tombe et l'étrangle.

– Agacées, les vagues se mettent à gronder : « Toi, la goutte, tes coups de cœur pour les piqués, pour tous les exotiques sont pure folie, pire, un suicide. Tu manques trop de conscience pour te frotter à ceux-là [...] Il y a, paraît-il, un poisson-lune, venu des eaux froides, qui est passé maître en la matière⁹⁷. »

Le corps de Nora devient ainsi le lieu sensible d'une crise plus large : celle d'une identité féminine et postcoloniale, prise dans un monde qui ne laisse pas aisément place à l'épanouissement des subjectivités marginalisées. Mais cette instabilité, ce flottement des formes et des rythmes recèle également un potentiel de renouvellement. Car si la méduse subit, elle se meut aussi : dans sa fragilité réside une dynamique de transformation, une possibilité de recomposer autrement le lien entre corps, mémoire et histoire. Ce que Lefebvre appelle *a-rythmie* — dissonance entre les rythmes corporels et ceux du monde social — ne signifie pas nécessairement inertie ou perte ; elle peut devenir le foyer d'un rythme à réinventer.

4.3 Mémoire brisée et silence postcolonial : la figure d'Aïcha, entre enfermement et résistance dans N'zid

Dans le roman *N'zid*, le motif graphique de la Méduse accompagne Nora dans sa quête identitaire, car le personnage est pris entre deux filiations fragmentées : un père irlandais, lointain et évanescent, et une mère algérienne, militante farouche, mais effondrée dans la folie. La trajectoire d'Aïcha, sa mère, constitue une figure matricielle du traumatisme postcolonial : héroïne incomplète, suspendue entre exaltation révolutionnaire et désintégration intime. Sa chute psychique, déclenchée par l'interdit idéologique de son union avec un étranger, révèle les

⁹⁷ *Ibid.*, p. 180.

contradictions d'une guerre de libération incapable de penser la complexité des subjectivités féminines. Mokeddem note : « union interdite par les idéaux de la guerre⁹⁸. »

La participation d'Aïcha à la manifestation du 17 octobre 1961 à Paris inscrit son corps et sa voix dans une Histoire collective de lutte, de répression, de mémoire enfouie. Revenue en Algérie après l'indépendance, elle devient pourtant une femme exilée de sa propre existence, recluse et orpheline dans un pays qu'elle a contribué à libérer, mais qui la renvoie à l'enfermement patriarcal. Mokeddem écrit qu'elle est enfermée dans les « bagnes de la tribu et de la communauté. C'est là qu'est le pire des exils. Celui de soi⁹⁹ » — une expression puissante qui résonne comme un verdict sans appel contre les structures sociales et culturelles postindépendance.

Les parents d'Aïcha, garants d'une autorité ancestrale, l'enferment d'abord dans une maison, puis la marient de force à un homme. Dès lors, elle cesse littéralement d'exister en tant que Sujet : « Aïcha reste dès lors immobile, figée comme une pierre, sans prononcer un mot pendant trente-cinq ans¹⁰⁰. » Ce mutisme est moins une disparition qu'un mode radical de résistance passive, un refus d'adhérer à un ordre qui nie son intégrité. Toutefois, ce potentiel de réinvention n'est pas également distribué. Certaines figures, prises plus violemment encore dans les injonctions contradictoires de l'Histoire coloniale et patriarcale, sombrent dans une a-rythmie extrême, une désynchronisation radicale où le temps, le langage et le mouvement s'effondrent.

C'est le cas d'Aïcha, la mère de Nora, dont le destin tragique introduit une autre modalité de l'a-rythmie : non plus fluide et métamorphique, comme chez Nora à travers le motif graphique de la Méduse, mais une a-rythmie minéralisée, pétrifiée, littéralement figée dans un silence de trente-cinq ans. Le passage suivant, d'une intensité brute, donne à lire le drame existentiel d'Aïcha dans sa chair, son corps, son désespoir :

Aïcha. Tempérament de guerrière. Fragilité et fureur de ceux qui n'ont pas les moyens de leurs aspirations. Fuite de l'Algérie, de la tyrannie des parents, plus terrible encore que leur dénuement. En 52, les femmes ne pouvaient pas se sauver. Pas à cette époque-là. Pas dans cette condition. Bagne de la tradition. Chaînes de la tribu. Et le plus grand de tous les dépouillements, le manque d'instruction. Paris, c'est d'abord la misère d'une extrême solitude. C'est le temps libre à la

⁹⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁹⁹ *Id.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 143.

culpabilité qui ligote un sentiment de délivrance mort-né... [...] Puis un printemps en enfer, la rencontre avec Samuel Carson. La passion. La naissance non désirée de Nora. Ensuite Aïcha découvre le militantisme. Une conviction, une épine dorsale pour rassembler une vie morcelée¹⁰¹.

Le deuxième extrait complète et radicalise cette lecture, en donnant à entendre la parole d'un témoin, Samuel Carson — père de Nora —, qui observe la lente désintégration psychique d'Aïcha :

La voix du ténor Samuel Carson surplombe les autres et tonne :
– Elle est belle, Aïcha, très belle. Déchirée et digne malgré les insultes. Ils lui en veulent tous, ces rustres, de vivre avec un étranger. C'était interdit par « la révolution ». La manifestation du 17 octobre. Aïcha y était. Elle voit les horreurs à Paris. Les massacres. Les gens précipités dans la Seine, leur disparition dans les eaux sales. Les zoufris ne savaient pas nager. Évidemment. Les nerfs d'Aïcha craquent. Crise sur crise. Fureur minée de toutes parts. [...] – Nora ! Aïcha, ses parents l'ont fermée — pour dire « enfermée » — dans une maison. Avec des frères comme des chiens devant. Ensuite, ils l'ont donnée à un homme. Un homme juste avec une grosse couille à la place du cerveau. Tu comprends ça ?! Et cet homme la couille, il l'a fermée encore plus. [...]
– Meskina Aïcha. Après cinq ou six ans de cette vie, elle est tombée folle — elle dit foule. Foule et miette. L'homme, la grosse couille, il l'a rapportée chez ses parents à elle. Y z'avaient même plus besoin de la firmer. Elle bougeait plus. Elle parlait plus. C'est pour ça que tu l'as plus revue. C'est pour ça que ton père et moi, on n'a rien dit. Elle est restée trente-cinq ans posée comme une pierre sans dire un mot. Un seul. Est-ce que tu sais ce que ça veut dire, trente-cinq ans de silence¹⁰² ?

Ce pouvoir ne s'exerce pas seulement par l'interdiction ou la violence visible : il s'inscrit dans les rythmes mêmes de la vie quotidienne, dans le temps et l'espace du colonisé. Le monde colonial est non seulement compartimenté, comme le dit Fanon, mais rythmiquement dissymétrique : les corps indigènes sont soumis à des tempos extérieurs, hachés, disloqués. Dans une lecture lefebvrienne, cette a-rythmie — cette disjonction entre les rythmes corporels et les rythmes sociaux imposés — devient un marqueur sensible de la domination.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 139.

¹⁰² *Ibid.*, p. 140-141-143.

Dans *N'zid*, la violence postcoloniale infligée à Aïcha se lit à travers cette a-rythmie : la fragmentation de ses gestes, son mutisme imposé, l'immobilité à laquelle elle est contrainte, témoignent d'une inscription corporelle de la nécropolitique. Cette dernière, selon Achille Mbembe, ne s'exerce plus uniquement de manière spectaculaire ou militaire, mais s'infiltré dans les plis de l'intime, dans le tempo du quotidien, dans le silence et l'attente¹⁰³.

Le corps féminin postcolonial se présente ici comme un espace de tension rythmique. Celui d'Aïcha, figé dans l'immobilité et le silence, manifeste une rupture radicale dans le flux narratif : une a-rythmie corporelle qui matérialise l'effet du trauma, de la dépossession et de la violence subie. Pourtant, cette dissonance n'est pas pure négation. Elle ouvre la possibilité d'un autre rythme, fragile et disjoint, mais porteur d'un geste de survie. Par l'entremise de cette fracture, le récit esquisse une tentative de recomposition — un mouvement ténu de résistance inscrite dans le corps même. Le contraste avec la trajectoire de Nora souligne cette évolution : à l'immobilité contrainte d'Aïcha répond la mobilité fluide de Nora, dont le corps, en interaction avec les rythmes marins et les temporalités de l'exil, retrouve une forme d'eurythmie. Ainsi, les deux figures féminines dessinent une cartographie contrastée du rythme, entre suspension et relance, effondrement et recomposition.

Ce silence de trente-cinq ans, loin d'être un simple mutisme, incarne un temps mort, une suspension rythmique, où l'individu cesse de coïncider avec ses propres rythmes vitaux. Le corps, la parole, le désir, la mémoire — tout est mis en arrêt. Aïcha devient ainsi une figure a-rythmique par excellence : « *une foule et des miettes*¹⁰⁴ », comme elle le dit elle-même, fragmentée, disloquée, éteinte. Cette a-rythmie s'inscrit dans le roman comme une faille temporelle et politique, opposée à la quête rythmique que mènera plus tard Nora.

En effet, Nora, sa fille, incarne à l'inverse une tentative de reconquête rythmique du corps et de l'espace, à travers la mer, le dessin et l'exil. Sa navigation méditerranéenne, son geste artistique, son rapport fluide au monde — tout cela participe d'un mouvement de ré-harmonisation, ce que Lefebvre appellerait l'eurythmie, c'est-à-dire « la conjonction harmonieuse de rythmes différents

¹⁰³ Achille Mbembe, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, n° 21, 2006, pp. 29-60.
< <https://doi.org/10.3917/raip.021.0029>>.

¹⁰⁴ *Id.*

mais compatibles¹⁰⁵ ». Le contraste entre la mère et la fille devient ainsi une opposition rythmique structurante dans le récit : Aïcha cristallise l'a-rythmie postcoloniale, tandis que Nora esquisse une polyrythmie possible, réparatrice, traversée par le souvenir, mais tendue vers la vie.

5. Témoignage graphique et mémoire rythmique : du corps au dessin comme acte de résistance

Cette démarche rejoint la théorie de l'écriture féminine d'Hélène Cixous dans *Le rire de la Méduse*. Pour Cixous, écrire, c'est « revenir à son corps », retrouver une parole confisquée. Le corps féminin, dépossédé dans l'espace colonial et patriarcal, devient le support d'une écriture singulière, rythmée, irriguée par les affects et les souvenirs. Le dessin de Nora matérialise un retour incisif au corps, à travers l'incarnation d'une figure ambivalente et fluide : celle de la méduse — entité mouvante, insaisissable, perpétuellement en devenir. Elle confie : « *Le seul corps que je puisse fixer* » — ce qui signifie précisément fixer sans figer, inscrire sans cloisonner.

Cette dynamique corporelle d'inscription renvoie directement à la pensée d'Henri Lefebvre pour qui le rythme s'enracine d'abord dans le corps et le social, s'appuyant sur les pulsations du souffle, la cadence de la marche, la répétition du geste. Dans *N'zid*, c'est la mer Méditerranée qui symbolise ce rythme primordial — un espace en perpétuel mouvement, à la fois lieu de passage et foyer de tensions. Elle constitue simultanément une frontière et une matrice, un espace de résonance où s'entrelacent les rythmes intimes de Nora — empreints de souvenirs, de douleurs et d'exil — et les rythmes collectifs, historiques, façonnés par la migration, la colonisation et la mémoire partagée. Le corps de Nora devient un espace rythmique : traversé par le silence, les récits, les chants — autant de strates mémorielles que Mokeddem transforme en une géographie du sensible.

Dans cette perspective, Émile Durkheim peut éclairer le rôle des rituels dans *N'zid*. Le dessin, comme le conte « Hadjitek Majitek¹⁰⁶ », agit tel un rituel collectif — un mode de cohésion

¹⁰⁵ Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 92.

¹⁰⁶ *Hadjitek Majitek* est une expression populaire algérienne en arabe dialectal, qui peut être traduite approximativement par « je t'ai apporté ceci, je t'ai apporté cela ». Elle est souvent employée de manière ironique ou moqueuse pour désigner un récit exagéré ou invraisemblable, généralement dans un contexte oral. L'expression renvoie à une forme de narration où la réalité est embellie ou déformée, comme pour se jouer des attentes de l'auditeur.

symbolique entre passé et présent, entre individus dispersés par l'exil. Le conte, transmis lors de veillées, condense les temporalités : il constitue un moment d'ancrage collectif, où la répétition devient signifiante. Plus qu'un simple récit, il mobilise le corps, le langage et la mémoire, en tant que pratiques vivantes. Il incarne ainsi un « fait social total¹⁰⁷ », selon la formule de Marcel Mauss, c'est-à-dire un phénomène qui engage simultanément les dimensions sociales, symboliques, affectives et culturelles de la communauté. « Ces phénomènes sociaux sont des faits sociaux *totaux*: ils mettent en branle à la fois toutes sortes d'institutions, l'économie, le droit, la morale, la religion, la politique, etc¹⁰⁸. »

Mais Mokeddem ne se limite pas à cette mémoire cyclique. Elle la met en tension avec une temporalité linéaire, celle du départ, de l'exil, de l'irréversibilité. Chez Lefebvre, cette dialectique entre rythme cyclique (rituel, naturel, corporel) et linéaire (travail, histoire, modernité) est constitutive de l'expérience urbaine et moderne. *N'zid* épouse cette tension : l'exil linéaire ne parvient jamais à éradiquer les rythmes cycliques de la mémoire. Le bateau, en traversant la mer, devient un espace-limite, à la fois passage et suspension — un lieu de superposition rythmique où le corps se recompose.

Lire *N'zid* par le biais de Lefebvre, Cixous et Durkheim, c'est découvrir comment Mokeddem fait du corps féminin un espace de réécriture et de résistance. Par le dessin, par la mer, par le conte et la mémoire, elle met en place une poétique rythmique du témoignage. Ce rythme, en tant qu'alternance entre rupture et répétition, entre silence et cri, devient le lieu même de la subjectivation postcoloniale.

5.1 Chromopolitique du témoignage dans « Un trop long silence » : couleur, rythme et corps

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, l'image picturale innerve la mémoire, le silence et la parole des femmes ; dans *N'zid*, le dessin intime, inscrit dans le flux du récit et du déplacement,

Utilisée fréquemment dans des échanges informels, elle joue sur la distance entre le réel et la fiction et incarne une forme de mise en scène de l'histoire, parfois critiquant les discours officiels ou normatifs.

¹⁰⁷ Marcel Mauss, *Le sacré, le rapport groupe/individu et le modèle de l'« âme »*. Première interrogation sur l'« esprit » dans le don Chapitre 1. Le « fait social total » pp. 29-43, https://books.openedition.org/pacific/370?lang=en&utm_

¹⁰⁸ Marcel Mauss, *Le sacré, le rapport groupe/individu et le modèle de l'« âme »*. Première interrogation sur l'« esprit » dans le don Chapitre 1. Le « fait social total » pp. 29-43, https://books.openedition.org/pacific/370?lang=en&utm_

donne forme aux exils sensoriels du corps féminin ; dans « Un trop long silence », la BD se fait dispositif graphique de témoignage, où la couleur, le trait et la mise en page traduisent les violences de l'Histoire et la résistance du Sujet. De la peinture à l'esquisse, du trait à l'aplat, une continuité plastique et rythmique se déploie à travers ces trois œuvres, plaçant le geste visuel au cœur d'une poétique mémorielle et politique.

Loin de se réduire à des choix esthétiques, ces pratiques de l'image relèvent d'une véritable rythmanalyse du sensible, au sens où l'entend Henri Lefebvre, où le corps, le temps et l'espace se rencontrent dans des modulations affectives marquées par le silence, la dissonance, le flux ou la rupture. Si Louissette Ighilahriz ne s'inscrit pas explicitement dans la lignée de Djébar ou de Mokeddem, l'analyse met néanmoins en lumière une constellation souterraine de résistances rythmiques et chromopolitiques, révélant des formes d'archivage visuel du trauma, de subjectivation féminine et de réappropriation du récit historique. Cette dernière partie propose ainsi une lecture d'« Un trop long silence » à partir de ces tensions formelles, mémorielles et corporelles, en tant que prolongement critique des dynamiques esthétiques et politiques à l'œuvre dans les créations précédemment analysées.

Dans « Un trop long silence », Florence Beaugé met en récit le témoignage de Louissette Ighilahriz par une narration graphique où la mémoire traumatique se déploie à travers un agencement sensible du rythme, de la couleur, du corps et de l'architecture. La chromatique y joue un rôle central : les couleurs, notamment le vert, scandent le récit, produisent des intensités affectives, des ruptures, des appels à la mémoire. Ce rythme de la couleur agit comme un langage autonome — il module les émotions, souligne les tensions, trace des seuils entre douleur, silence et résistance. À elle seule, la couleur guide le lecteur par le biais d'une cartographie affective, le conduisant, par les affects qu'elle mobilise, vers ce qui a longtemps été tenu sous silence ou enfoui – une mémoire verrouillée que le graphisme contribue à déverrouiller.

Le corps dessiné est lui aussi traversé par ces rythmes : il se plie, se tend, se redresse, exposant la marque du trauma tout en affirmant une force de résistance. L'architecture, carcérale ou urbaine, encadre ce corps : murs, cellules, couloirs, rues vides et interstices deviennent des structures rythmiques elles-mêmes, des espaces de confinement mais aussi de résonance mémorielle. C'est

à partir de cette articulation entre rythme visuel, chromatique et spatial que l'analyse qui suit portera son attention : en observant comment couleur, geste corporel et structures architecturales se combinent pour produire une mémoire dessinée, incarnée et résistante.

5.1.1 Le rythme chromatique du traumatisme dans « Un trop long silence »

Dans « Un trop long silence », la couleur ne joue pas un rôle purement illustratif ou décoratif : elle constitue une véritable syntaxe visuelle, un rythme affectif et corporel au cœur du récit. Par son usage nuancé des tonalités, la BD met en scène une mémoire traumatique qui se déploie non par la seule narration verbale, mais par une pulsation chromatique qui structure l'expérience de lecture. La couleur devient ici un langage à part entière, un seuil perceptif et un battement de l'Histoire traumatique. Dès l'ouverture de la BD, les tonalités sépia, brunes et charbonnées qui imprègnent les pages consacrées aux scènes de torture et d'enfermement — en particulier entre les pages 113 et 119 — instaurent une atmosphère de claustrophobie visuelle, traduisant à la fois l'opacité de la mémoire traumatique et l'asphyxie spatiale du lieu représenté. Ces teintes sombres, allant du noir au gris foncé, parfois interrompues par des aplats de blanc, créent une impression d'étouffement, renforçant la sensation d'une temporalité figée (fig. 1-2-3).



Figure 1, Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 116.



Figure 2, Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 116.



Figure 3, Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 118.

Le récit semble suspendu dans une boucle mémorielle douloureuse : la souffrance y devient répétitive, cyclique, imprimée dans les corps et les murs. Le blanc, parfois utilisé en contrepoint, n'offre pas un répit mais accentue l'écho d'un passé lointain — celui de la guerre d'Algérie, en 1957, l'année où le commandant Richaud sauve Louissette Ighilahriz de la mort. La page représentant l'interrogatoire par un militaire français jusqu'à la visite du commandant à la *moudjahida*¹⁰⁹ (fig. 4) maintient cette gamme chromatique sombre, mais avec des contrastes plus légers, introduisant une légère modulation dans le rythme visuel.

Ce choix chromatique, proche du monochrome, n'a pas pour fonction d'illustrer ; il opère comme une matière sensorielle dense qui « pèse » sur la page. La couleur, dans ces pages, agit comme une substance lente et grave, qui suspend l'écoulement du récit, fige l'espace et imprime au lecteur une stase traumatique. Elle ralentit la lecture, transforme la narration en expérience corporelle. L'angoisse n'est pas seulement racontée, elle est incarnée dans les teintes, qui deviennent vecteurs d'un rythme viscéral.



Figure 4, Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 116.

¹⁰⁹ Moudjahida est le nom donné aux combattantes de la guerre d'Algérie pendant la période 1954-1962.

Le rythme peut être envisagé comme une interface entre le corps, l'espace et les temporalités multiples — naturelles, sociales, intimes. Lorsqu'un déséquilibre s'installe entre ces dimensions, c'est une a-rythmie qui surgit, marquant une disjonction entre le vécu corporel et le monde environnant. Dans les scènes de torture, les teintes sombres traduisent cette dissonance : elles figent le temps, suspendent l'action, ralentissent le flux sensoriel. La couleur, loin d'être purement esthétique, devient vecteur d'un rythme affectif — elle donne forme à une mémoire blessée, à un corps colonisé, à une douleur qui persiste. Mais dans cette modulation chromatique se loge aussi une force de résistance muette, un tempo souterrain par lequel le Sujet tente de reprendre possession de lui-même.

Gilles Deleuze, dans *L'image-temps*, aborde cette rupture perceptive à travers le concept de l'image purement affective. Selon lui, dans le cinéma moderne, certaines images ne renvoient plus à l'action mais à la suspension, au temps devenu visible, cristallisé. « L'image optique et sonore pure », dit-il, « est une image où la situation ne débouche plus sur l'action, mais sur une vision ou une audition intérieure¹¹⁰ ». Dans « Un trop long silence », les séquences sombres relèvent précisément de cette logique : la couleur devient image-temps, condensé perceptif d'un silence traumatique. Elle ne montre pas, elle fait sentir. Elle exprime l'indicible par sa seule présence saturée.

Ce traitement chromatique atteint un point de bascule — ce que Jacques Samson qualifie de « moment de bascule chromatique¹¹¹ » — lorsque la couleur verte sature l'espace graphique à partir de la dernière case de la page 120 et dans les pages suivantes (121-122; fig. 5-6). Cette irruption brutale de vert — décliné en vert pistache, vert clair, kaki, et même jusque dans les chevelures des personnages — marque un tournant esthétique, symbolique et existentiel. Ce vert, couleur du drapeau algérien et de l'Islam, ne constitue pas ici un simple symbole national; il devient rythme de reconquête.

¹¹⁰ Gilles Deleuze, *L'image temps*, p. 19.

¹¹¹ Jacques Samson, dans : *La transposition de la littérature à la bande dessinée*, Jean Baetens, <<https://journals.openedition.org/narratologie/974?>>



Figure 5, Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 120.



Figure 6 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 121.

Le portrait pleine page de la militante, inondé de vert, ne se contente pas d'illustrer la libération; il la performe visuellement. La verdure évoque un *locus amoenus*, un espace de régénérescence, de reconnaissance et de renaissance corporelle. Le vert vibre comme une pulsation : il réinscrit le corps dans l'Histoire, il agit comme un bloc d'intensité au sens deleuzien — un événement perceptif autonome, un seuil entre le trauma et la résilience. Le rythme visuel change : il s'accélère, il respire. Là où les scènes précédentes enfermaient, cette dimension chromatique expansive ouvre un espace d'apaisement, un souffle de réappropriation identitaire.



Figure 7 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 122.

Cette modulation rythmique atteint son apogée lorsque Louissette Ighilahriz rencontre la journaliste Florence Beaugé. Les pages 121 et 122 d'« Un trop long silence » sont entièrement baignées dans une tonalité de vert omniprésente : rideaux, meubles, vêtements, murs, visages et chevelures — tout semble infusé dans cette couleur qui désormais module le rythme narratif. Loin d'être un simple effet de style, ce vert agit comme une force active (fig. 6).

Ce corps, brisé par la torture mais jamais détruit, devient le lieu d'une reconquête, d'une reconstitution subjective, et même d'une élévation symbolique et rythmique au sens où l'entend Henri Lefebvre. Le choix chromatique du vert dans « Un trop long silence » ne relève pas d'un simple effet esthétique : il construit une polysémie visuelle et symbolique d'une grande densité. Cette couleur évoque, d'une part, un espace de repos — celui de la nature, des jardins ou des paysages végétalisés — que l'on peut interpréter comme un espace matriciel, originel et protecteur, ancré dans une mémoire à la fois affective et sensorielle. D'autre part, le vert active une imagerie populaire contemporaine propre à la BD, dans laquelle cette teinte tend à être associée à des forces troubles ou ambivalentes. Contrairement aux couleurs primaires souvent attribuées aux figures héroïques, les couleurs secondaires — notamment le vert et le violet — marquent fréquemment des figures antagonistes, évoquant la toxicité, la monstruosité ou la marginalité.

5.1.2 Le vert : un corps transfiguré en résistance rythme

Dans cette perspective, on peut formuler l'hypothèse que le dessinateur Aurélien Froment mobilise cette teinte pour charger le corps de Louissette Ighilahriz d'une intensité ambivalente, entre altérité et puissance latente. Loin de suggérer une force destructrice ou incontrôlée, le vert, tel qu'il apparaît dans certaines cases, inscrit le corps de la militante dans une dynamique de résistance intériorisée, transmuée en énergie silencieuse mais persistante.

Le traitement graphique du corps, notamment lorsqu'il est teinté de vert, inscrit la figure de la survivante dans une esthétique de la transfiguration. Ce corps, marqué par la torture mais demeurant irréductible à la souffrance, devient un espace de réappropriation subjective et de

réélaboration symbolique. Loin de se réduire à un corps vulnérable, il acquiert une dimension active, presque rituelle, dans laquelle s'élabore un nouveau rapport au temps et à la mémoire. À travers cette mise en scène, le corps se détache de la temporalité imposée par la violence pour instaurer un autre rythme, intérieur, fragmenté mais porteur de résistance.

Comme l'écrit Gilles Deleuze, « la couleur n'est pas qualité d'une chose, elle est événement, elle est l'événement d'un corps¹¹² ». Dans cette optique, le vert devient ici l'événement visuel et symbolique d'un devenir-corps en lutte, une force affective qui déborde la figuration pour insérer la mémoire traumatique dans un champ d'intensités perceptives.

Ce traitement chromatique intensifie la Figure¹¹³ de Louise Ighilahriz, que l'on peut lire, dans la perspective de Deleuze, comme Figure de la sensation. Elle ne cherche pas à représenter un corps, mais à faire sentir les forces invisibles — mémoire, douleur, résistance — qui traversent et déforment la chair. Dans cette logique, le vert participe pleinement à la dynamique des forces : il incarne un passage entre saturation traumatique et reconquête de Soi. La case opère ainsi un basculement rythmique. On assiste à un déplacement d'un régime a-rythmique — rythme contraint, oppressif, imposé par la torture et la dépossession — vers un rythme eurythmique, c'est-à-dire un équilibre retrouvé entre les pulsations du corps et la mémoire du lieu.

Le lecteur lui-même est immergé dans cette atmosphère visuelle apaisée, où affleure une sensation de réparation, voire d'assurance retrouvée. Cette harmonie visuelle accompagne un moment décisif : pour la première fois depuis l'âge de 22 ans, Louise Ighilahriz parvient à formuler ce qui a longtemps relevé de l'indicible. La parole du trauma devient possible parce qu'un rythme pacifié émerge — un rythme où le corps, l'espace et la mémoire peuvent enfin se réaccorder.

¹¹² Gilles Deleuze, Francis Bacon, *Logique de la sensation*, 1981, p. 124.

¹¹³ Dans la terminologie deleuzienne, il convient de distinguer la *figure* avec un *f* minuscule, qui renvoie à la représentation mimétique d'un corps ou d'un objet identifiable dans l'espace pictural (au sens classique de la figuration), et la Figure avec un *F* majuscule, qui désigne ce que Deleuze appelle un « bloc de sensations » : une configuration de forces, d'affects et de rythmes, irrésolue dans une forme fixe, et qui ne représente pas mais fait sentir, déforme, traverse. Cette Figure constitue chez Bacon une manifestation pure de sensation, échappant à la narration ou à l'anecdote, pour atteindre une intensité pré-langagière. Voir Maxime Girard, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (Skira, 2016), p. 40–42.

5.1.3 La rythmanalyse chromatique : du silence traumatique à la résilience

Le lecteur est ainsi enveloppé dans une ambiance visuelle chaleureuse, presque sereine, qui contraste avec la violence des cases précédentes. Cette saturation verte crée une sensation de bien-être, de confiance retrouvée et de présence affirmée, où le corps, autrefois déformé ou contracté, retrouve sa verticalité et sa densité. Le rythme s’harmonise, la mémoire s’incarne. Pour appuyer cette lecture, on peut établir une analogie avec une réflexion de Gilles Deleuze sur la peinture de Francis Bacon : « C’est une peinture qui ne représente plus quelque chose, mais qui produit une sensation. Elle fait voir les forces invisibles qui traversent un corps¹¹⁴. »

En somme, la couleur dans « Un trop long silence » n’est pas un simple choix esthétique : elle constitue une véritable rythmanalyse du corps colonisé, un tempo de la mémoire traumatique. Entre la noirceur saturée du silence et la lumière verte de la reconquête, le récit bascule d’une arhythmie traumatique vers une pulsation de résilience. Le vert devient souffle, rythme et récit à part entière. La scène du jardin, représentée dans des tons verts luxuriants, offre un moment de suspension rythmique au sein du récit. Elle manifeste un retour à une forme d’équilibre sensoriel et corporel, où la protagoniste semble respirer au rythme du monde naturel.

Le corps de Louisette Ighilahriz, en lien direct avec la terre, les arbres et la lumière, s’accorde à un rythme organique et cyclique – celui des plantes, des saisons, du jour et de la nuit (fig. 6). Cet espace végétal, pensé comme un *locus amoenus*, incarne une rythmie originelle, non aliénée, où coexistent de multiples rythmes naturels en harmonie : c’est un moment de relâchement, de reconstitution silencieuse du corps après la déchirure traumatique.

5.1.4 Rupture eurythmique : l’a-rythmie du trauma entre récit intime et discours médiatique

¹¹⁴ Maxime, Girard, « Forces et sensations dans la peinture de Francis Bacon. Logique de la sensation ». Bienne : Skira, *Philosophique*, n° 19, 2016, p. 40–42.

Mais cette eurythmie est brutalement interrompue. Une page du journal *Le Monde*, insérée dans la BD, fait irruption dans cette continuité apaisée. Elle impose une logique événementielle, factuelle, linéaire, qui contraste violemment avec le rythme sensible, fragmentaire et intime du témoignage graphique. Ce changement de régime rythmique provoque une rupture a-rythmique profonde : le tempo narratif devient abrupt, désincarné, imposé par l'objectivité apparente du discours médiatique. Cette discontinuité temporelle et sensorielle reflète l'irruption soudaine d'un trauma jusqu'alors tu. Dans un moment de bascule, Louissette Ighilahriz dévoile pour la première fois le viol qu'elle a subi :



Figure 8 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 123

Cette déclaration, tardive et déchirante, crée une fracture dans la linéarité du récit : le corps, arraché à sa propre temporalité, entre dans une zone de flottement, de dissociation. L'a-rythmie n'est plus seulement visuelle ou narrative; elle devient physiologique, traduisant une perte d'ancrage, un effondrement du rythme corporel de la survivante.

Visuellement, cette tension est renforcée par une gamme chromatique froide, allant du gris souris au gris ombré — couleurs de l'encre des aveux écrits sous la contrainte —, ce qui crée une impression d'écrasement. Cette saturation visuelle et cognitive ne soulage pas le traumatisme ; elle

le redouble, le rend oppressant, l'enferme dans un cadre rigide. Le lecteur est alors ramené à la matérialité brutale d'une vérité rendue publique, imposée, qui menace d'étouffer la vérité subjective, incarnée, douloureusement livrée par la survivante. Deux régimes temporels distincts s'affrontent ici : d'un côté, les rythmes organiques et sensoriels, enracinés dans le corps et la vie quotidienne ; de l'autre, des rythmes extérieurs, normatifs, structurés par les logiques institutionnelles, médiatiques ou productives. L'opposition entre ces temporalités devient perceptible dans le glissement visuel du vert – couleur du vivant, du corps encore habité – vers les teintes grises de la mise en scène journalistique. Cette transition marque un désajustement profond : le corps, avec ses affects et sa temporalité propre, se trouve désynchronisé du récit médiatisé, standardisé et désincarné.

À l'avant-dernière page de la BD¹¹⁵, une atmosphère de quiétude se déploie à travers une large dominante de bleu ciel, apaisante et enveloppante (fig. 9). Cette planche représente d'un côté le port de Marseille, baigné d'une mer calme, et, en surimpression, le Monument aux Martyrs, appelé aussi Maqam Echahid, surplombant la baie d'Alger, également bordée par une mer bleue qui s'étend à perte de vue. Le bleu ici ne se contente pas de figurer un espace géographique réel : il devient une matière rythmique, un souffle visuel qui relie deux rives, deux mémoires. Il agit comme une couleur de transition douce, une respiration entre l'épreuve du témoignage et la clôture symbolique du récit.

¹¹⁵ Florence Beaugé, p. 134.



Figure 9 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 134.

5.1.5 Bleu et vert : rythmes chromatiques et eurythmie de la mémoire dans « Un trop long silence »

À l’instar du vert, le bleu calme qui traverse certaines pages instaure une forme d’équilibre visuel et affectif. Il relie subtilement le corps, le regard et l’espace dans un mouvement de résonance partagée, où la tension narrative se relâche sans disparaître, et où l’intime entre en dialogue avec une mémoire collective. Cette tonalité agit comme un souffle de répit dans la trame graphique, marquant une transition vers l’apaisement. Elle devient le signe d’un possible accord entre les strates temporelles du récit : le passé traumatique, le présent de la remémoration et l’émergence d’une parole libérée. Déjà esquissée dans la première case, cette teinte accompagne progressivement la reconstruction d’un espace sensible habitable, où mémoire et corps peuvent enfin coexister sans violence.

Dans la dernière page de la BD, le vert reprend le dessus et rythme à nouveau la BD : une scène verdoyante vient clore le récit (voir les figures 10, 11 et 12). La militante, tenant un drapeau algérien, est représentée dans une dominante verte, alors même que le drapeau contient également du blanc et du rouge. Ce choix chromatique n’est pas anodin : seule la partie verte est visuellement représentée, effaçant temporairement les autres couleurs pour saturer l’image de vert. Ce vert déborde alors sur les corps — les manifestants, femmes et hommes confondus, sont peints entièrement en vert : visages, vêtements, gestes. Cet espace de repos évoque un rythme cyclique en symbiose avec les rythmes physiologiques et psychologiques, instaurant une pulsation visuelle coordonnée, presque musicale, où chaque personnage semble s’inscrire dans une cadence collective. Un sentiment d’apaisement s’en dégage : un souffle rythmique traverse la scène, en résonance avec les corps. Cette séquence finale fait émerger une eurythmie réparatrice, marquant une harmonie retrouvée après les dissonances traumatiques de la détention et de la torture. L’espace redevient habitable, le temps respirable — comme si le corps, enfin relâché, retrouvait son propre tempo. Le vert devient ainsi un vecteur de régénération rythmique, un signe d’espérance mais aussi de vitalité politique.



Figure 10 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 135.

Ce lieu de renaissance opère, dans cette scène, comme un rythme vital : il ne s'agit pas d'un simple code national ni d'un ornement chromatique, mais d'un événement perceptif qui marque le passage de la douleur à la résilience, du silence à la reprise d'un souffle collectif. Cette approche rejoint l'analyse de Benoît Peeters qui souligne que la couleur ne se contente pas d'accompagner le récit : elle le structure, le dramatise, en intensifie les effets¹¹⁶. La couleur, en ce sens, devient un vecteur incarné de mémoire, de rythme et d'émotion.

Dans « Un trop long silence », ce lien devient manifeste : la couleur rythme le corps, spatialise le souvenir, politise la mémoire. Ainsi, la BD devient un espace rythmique total, où le corps de la survivante, les modulations chromatiques et les agencements graphiques composent une cartographie du trauma et de la résistance. Le rythme y opère comme une écriture seconde, une langue du sensible, une mémoire en acte.

¹¹⁶ Peeters, Benoît, *Lire la bande dessinée*, op. cit., p. 78.

En attendant, Louissette milite pour survivre à son traumatisme.
Elle soutient les manifestants qui réclament la démocratie en Algérie.



Figure 11 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 135.

6. Francis Bacon et Louissette Ighilahriz : violence partagée, images croisées

Un autre constat s'impose : le point culminant est atteint dans la dernière page d'« Un trop long silence », où la composition graphique déploie une intensité maximale, tant sur le plan sensoriel que rythmique, en mettant en scène une manifestation dans laquelle les corps se densifient et les visages s'éprouvent comme surfaces de cri (fig. 11). L'ensemble de la page est structuré par une dominante de vert — couleur omniprésente dans les vêtements, les drapeaux, les éléments de fond — qui, loin d'être décorative, opère comme une pulsation chromatique marquant le rythme de la résistance postcoloniale. Mais c'est surtout la représentation des visages — striés de lignes noires — qui évoque avec acuité la logique de la sensation deleuzienne telle qu'élaborée dans l'analyse des toiles de Francis Bacon. On pense notamment au *Pope with Yellow Background* (1953), où la

figure papale est transfigurée par un cri muet, la bouche béante, le visage raviné de stries jaunes et or, traversé par des forces plus que représenté comme identité¹¹⁷.

Chez Deleuze, ces stries ne figurent pas une personne mais manifestent la chair comme champ d'intensité ; elles dessinent le passage de la douleur, la tension du cri et l'irreprésentable de la violence. Dans l'avant-dernière case de la dernière planche de la BD (fig. 12), cette esthétique de la striation trouve un écho direct : tous les visages des manifestants sont entaillés de stries noires, comme ravagés par la mémoire et la protestation, sauf celui de la combattante, comme pour préserver le noyau testimonial de sa parole. À côté d'elle, une figure féminine est représentée avec un visage démesurément agrandi, la bouche grande ouverte — geste visuel qui capte le regard du lecteur et recompose une rythmique polyphonique.



Figure 12 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 135.

¹¹⁷ Martin Hammer, chercheur spécialiste des œuvres de Bacon, dans son livre *Francis Bacon*, Éd, Phaidon Focus, 2013, New York, p. 57-58, analyse l'influence de Nietzsche sur l'œuvre de Bacon, notamment à travers la figure papale, emblématique de la violence et de la tension entre sexualité et pouvoir. Hammer souligne que la représentation du pape chez Bacon ne relève pas d'une simple figuration mais d'une incarnation de la chair comme champ d'intensité, où les stries — ces marques graphiques déchirant les visages — traduisent la douleur, la violence et l'irreprésentable de la souffrance. Ces stries ne dessinent pas un contour, mais manifestent plutôt le passage d'une force vitale, une énergie brute, selon une esthétique de la déchirure et du cri muet, en écho à la pensée nietzschéenne du chaos et de la transgression des formes. Ce déchirement visuel articule une sexualité violente, une tension pulsionnelle qui traverse la figure, reliant ainsi violence et érotisme dans un même mouvement d'excès et de résistance. Cette lecture trouve un écho dans la bande dessinée « Un trop long silence », où les stries noires qui entaillent les visages des manifestants font vibrer cette mémoire douloureuse et ce cri de protestation. À l'instar des toiles de Bacon, ces stries traduisent la tension entre présence et absence, identité et défiguration, et participent à la construction d'une polyphonie visuelle qui souligne la force vitale et rythmique de la résistance féminine. (Traduction, adaptation et soulignement réalisés par nous).

Cette tension entre uniformité et singularité, entre la striation collective des visages et l'exception visuelle de Louissette Ighilahriz, produit une polyrythmie visuelle qui tend néanmoins vers une eurythmie politique : un cri collectif incarné par la répétition graphique, mais porté par une subjectivité stable, témoin. Ainsi, la page fonctionne comme un palimpseste de rythmes — rythmes colorés, rythmes faciaux, rythmes de la sensation — où la mémoire coloniale et la résistance féminine s'inscrivent dans une logique postcoloniale du visible, à la fois corporelle, urbaine et sensorielle. Le rythme y devient une structure à la fois vécue, pensée et incarnée, « forme sensible du temps » dont « le corps est la mesure¹¹⁸ ». Ce contraste visuel fonctionne comme une polyrythmie (Lefebvre), tandis que les lignes sur les visages sont interprétées, selon Deleuze et Maxime Girard, comme des forces diagrammatiques : des traits qui ne délimitent pas une forme, mais expriment un affect¹¹⁹.

Selon cette analyse, le rythme agit ici comme une force plastique qui structure l'expérience du lecteur autant que celle du personnage. Il façonne l'espace de la page, distribue les pleins et les vides, les accélérations et les pauses, tout en affectant la manière dont le corps représenté — et celui du lecteur — se situe dans cet espace graphique. La couleur, dans ce processus, devient un vecteur de rythme affectif : elle ne se contente pas d'illustrer, elle oriente la perception, module la tension narrative, intensifie ou apaise les émotions. Le vert, par exemple, ne représente pas simplement l'Algérie ou l'espoir ; il incarne une sensation immédiate, une densité de présence qui affecte le lecteur au niveau sensoriel. Il agit comme un bloc-sensation qui fait ressentir l'ancrage territorial et corporel du personnage. Le bleu, quant à lui, ouvre un espace de respiration, de distance intérieure, de silence — une forme d'arythmie apaisée, propice au recul. Ainsi, chaque

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁹ Dans la dernière case d'« Un trop long silence », la Figure de Louissette Ighilahriz, et plus largement les autres Figures, peuvent être pensées comme des Figures de la sensation, au sens que Deleuze donne à partir de son analyse de Francis Bacon: il ne s'agit plus de représenter un corps, mais de rendre visibles les forces invisibles qui le traversent — forces de mémoire, de douleur et de résistance. À l'image des corps chez Bacon, ceux des personnages, femmes et hommes, sont intensifiés, tendus, porteurs de vécu. Le rythme visuel, structuré par la posture redressée, et la couleur verte, qui agit ici comme une force à la fois affective et politique (espoir, résilience, mémoire algérienne), produisent une figuration non discursive, une présence sensible qui fait sentir plus qu'elle ne dit. La dernière case devient ainsi un espace de résistance rythmique et chromatique, où la mémoire prend corps.

teinte fonctionne comme une modulation rythmique, un souffle chromatique qui oriente l'expérience sensorielle de la lecture.

Cette articulation entre couleur et rythme rejoint les pensées de Gilles Deleuze et d'Henri Lefebvre. Deleuze, dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, affirme que « la couleur est le domaine de la sensation pure » : elle ne représente pas, elle affecte. Elle traverse le système nerveux, elle s'adresse directement au corps, sans passer par la médiation du sens ou du symbole. La couleur, envisagée dans cette perspective, devient un rythme sensible, un agent de spatialisation affective qui inscrit la mémoire – individuelle et collective – dans la chair du corps et dans les strates de l'espace vécu. Lefebvre précise d'ailleurs : « Il y a rythme quand il y a interaction entre un lieu, un temps et un dépens d'énergie¹²⁰. » Le corps de Louissette Ighilahriz constitue ce lieu. La mémoire, le temps du trauma, cet événement fragmenté et répété, fournit la temporalité. Et l'énergie, c'est celle du trait, de la couleur, du souffle visuel. Thierry Groensteen va dans le même sens lorsqu'il souligne que la couleur articule le texte, le fragmente ou le relie, elle scande la lecture comme une ponctuation affective, mettant ainsi en évidence son rôle structurant et émotionnel dans la narration graphique.

Cette ponctuation affective structure la lecture dans « Un trop long silence » : elle crée des syncopes, des accélérations, des suspensions. Loin d'être un habillage esthétique, la couleur devient un opérateur de rythme sensoriel. Dans la BD, ce lien devient manifeste : la couleur rythme le corps, spatialise le souvenir, politise la mémoire. Ainsi, la BD devient un espace rythmique total, où le corps de la militante, les modulations chromatiques et les agencements graphiques composent une cartographie du trauma et de la résistance. Le rythme y opère comme une écriture seconde, une langue du sensible, une mémoire en acte.

6.1 Cartographier la mémoire : rythmes de l'espace urbain et représentation graphique du témoignage de Louissette Ighilahriz

Après avoir examiné le rôle fondamental de la couleur dans la construction rythmique de la BD « Un trop long silence », il convient désormais de déplacer le regard vers un autre registre spatial et sensoriel fondamental : celui de l'architecture et des lieux urbains qui structurent la narration

¹²⁰*Ibid.*

visuelle et symbolique de l'œuvre. L'architecture, entendue ici non seulement comme la matérialité des espaces bâtis, mais aussi comme l'incarnation sensible de mémoires collectives et de dynamiques socio-historiques, s'inscrit dans une tension rythmique profonde, entre présence et rupture, continuité et disjonction. Cette exploration des espaces d'Alger, par la mise en scène architecturale et urbaine dans l'adaptation du témoignage de Louissette Ighilahriz en BD, prolonge ainsi la rythmanalyse chromatique en l'ancrant dans un tissu spatial chargé d'Histoire, de violence et de résistance.

Dans cet horizon, « Un trop long silence » déploie une véritable architecture du souvenir, où les lieux — la mer, le cimetière, la Villa Sesini — fonctionnent comme des marqueurs rythmiques et symboliques majeurs : ils témoignent d'une mémoire historique traumatique tout en participant à la dynamique sociale contemporaine. Ce prisme analytique permet de mettre au jour les disjonctions rythmiques — ou a-rythmiques — qui traversent le récit et incarnent, de manière sensible, l'expérience du trauma et de la dépossession.

6.1.1 Rythmes dissonants : mer, mémoire et a-rythmie traumatique dans l'ouverture d'« Un trop long silence »

La BD « Un trop long silence » s'ouvre sur un rythme visuel apaisé : une vue panoramique sur la mer instaure un temps suspendu, presque méditatif (fig. 13). Ce rythme initial cède rapidement la place à un autre espace, celui du cimetière, qui se constitue en lieu de mémoire, de remémoration, de secrets et de non-dits. La didascalie de la page 112 explicite cette transition : « c'est là que disparaissent les secrets » (fig. 14). Cette séquence est suivie de la photographie d'une femme surnommée Ghoula (l'Ogresse), figure énigmatique qui choisit de vivre parmi les morts, « parce qu'ils lui faisaient moins de mal que les vivants ».

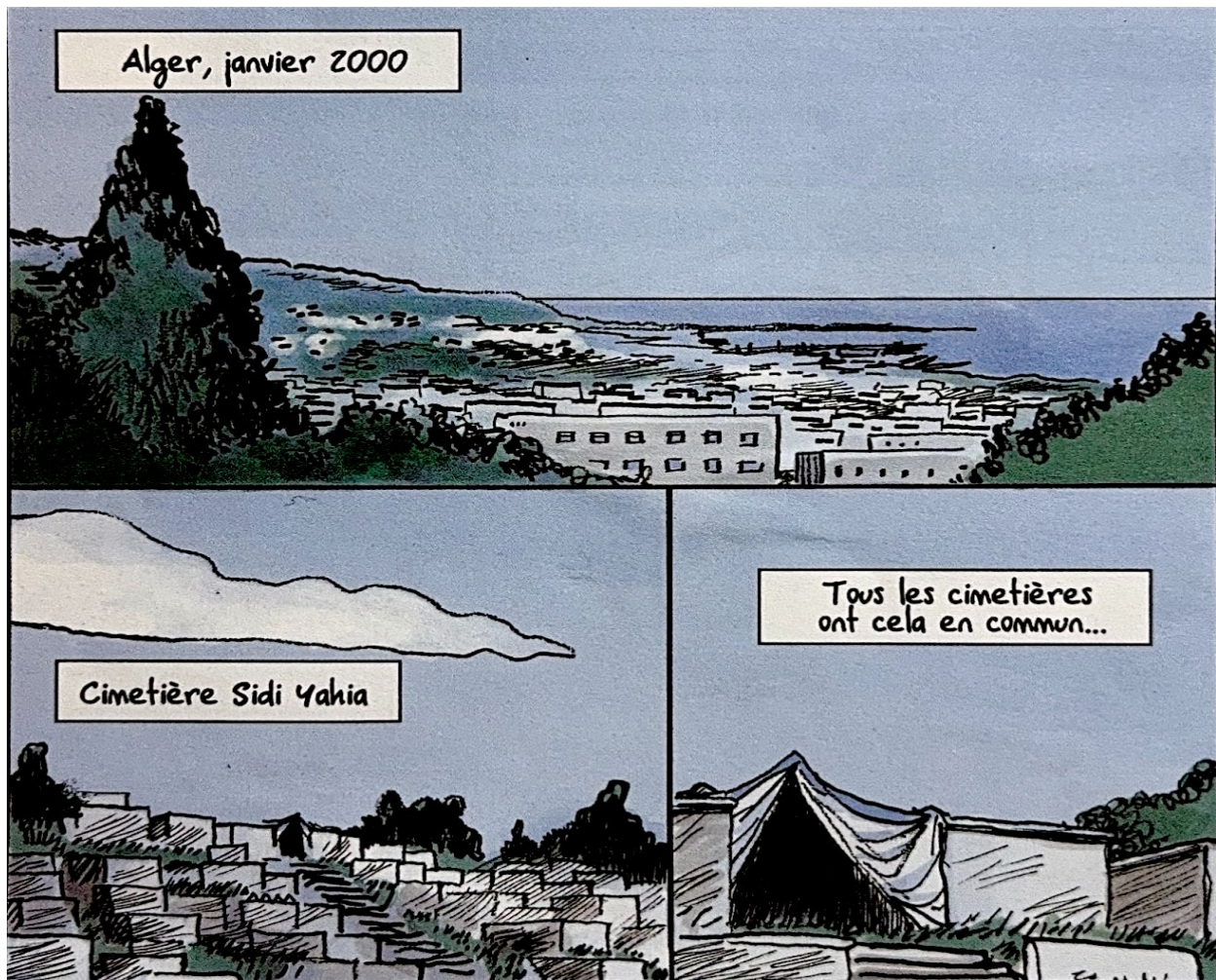


Figure 13 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 111.

À travers cette séquence, « Un trop long silence » met en œuvre, dans sa composition visuelle et narrative, une série de ruptures de cadence incarnées par la mer, le cimetière et la figure de la Ghoula. Ces discontinuités rythmiques traduisent une altération profonde de la continuité existentielle, symptôme d'une mémoire traumatique. Le récit suggère ainsi que les corps et les espaces ne sont plus accordés selon une temporalité partagée, mais résonnent selon des modulations dissonantes. Cette lecture permet d'interpréter la représentation du trauma non comme une simple narration linéaire, mais comme une perception éclatée du temps et de l'espace, où les repères sensoriels et symboliques sont désarticulés.



Figure 14 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 112.

6.1.2 La Villa Sesini : espace d'a-rythmie absolue

La page suivante représente le siège de la 10^e division parachutiste, également connu sous le nom de Villa Sesini ou château d'Hydra, situé sur les hauteurs d'Alger à Hydra. Ce lieu emblématique de la torture coloniale provoque un changement brutal de rythme. Le mouvement de la BD oscille alors entre les pulsations de terreur liées à la torture subie par Louissette Ighilahriz et les rares moments de répit. Cette alternance crée un effet de *brisure rythmique*, où, selon Lefebvre, « la cadence du corps se rompt¹²¹ », et la polyrythmie du récit cède à une a-rythmie violente. La Villa Sesini se présente comme une arythmie majeure, un lieu de rupture symbolique radicale, qui refuse toute forme de réconciliation. Cette discontinuité s'exprime à travers une présence animiste investissant l'espace, matérialisant ainsi la persistance d'une mémoire traumatique vivante, qui résiste au silence imposé et à l'effacement *historique*¹²².

¹²¹ Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 92.

¹²² La Villa Sesini, située à Hydra (Alger), est demeurée entre les mains de l'ancienne puissance coloniale jusqu'à aujourd'hui, puisqu'elle abrite actuellement l'Ambassade de France en Algérie. Ce maintien peut être interprété comme une manière d'effacer ou de neutraliser les traces de l'Histoire de la guerre d'indépendance, en occultant la mémoire des violences qui s'y sont déroulées. La question se pose dès lors : pourquoi ne pas transformer ce lieu en musée consacré à la guerre d'Algérie, afin que les générations présentes et futures puissent connaître leur Histoire et en revendiquer la légitimité ?

Dans cette perspective, il convient de rappeler que l'accès à son Histoire constitue un droit inaliénable des peuples. La Villa Sesini doit ainsi être reconnue non seulement comme un patrimoine, au sens de bien matériel et immatériel,

La reconversion de ce lieu en ambassade de France cristallise une tension latente entre les strates d'une mémoire coloniale douloureuse et les fonctions diplomatiques contemporaines qui cherchent à en effacer la charge conflictuelle. Cette superposition de temporalités contradictoires révèle un désajustement profond entre l'Histoire traumatique du lieu et les usages actuels, qui prétendent en neutraliser la portée. Le trouble spatial et symbolique qui en découle manifeste une dissonance persistante : un écart non résorbé entre les mémoires du passé et les récits institutionnels du présent, témoignant de la difficulté à instaurer une réconciliation véritablement signifiante.

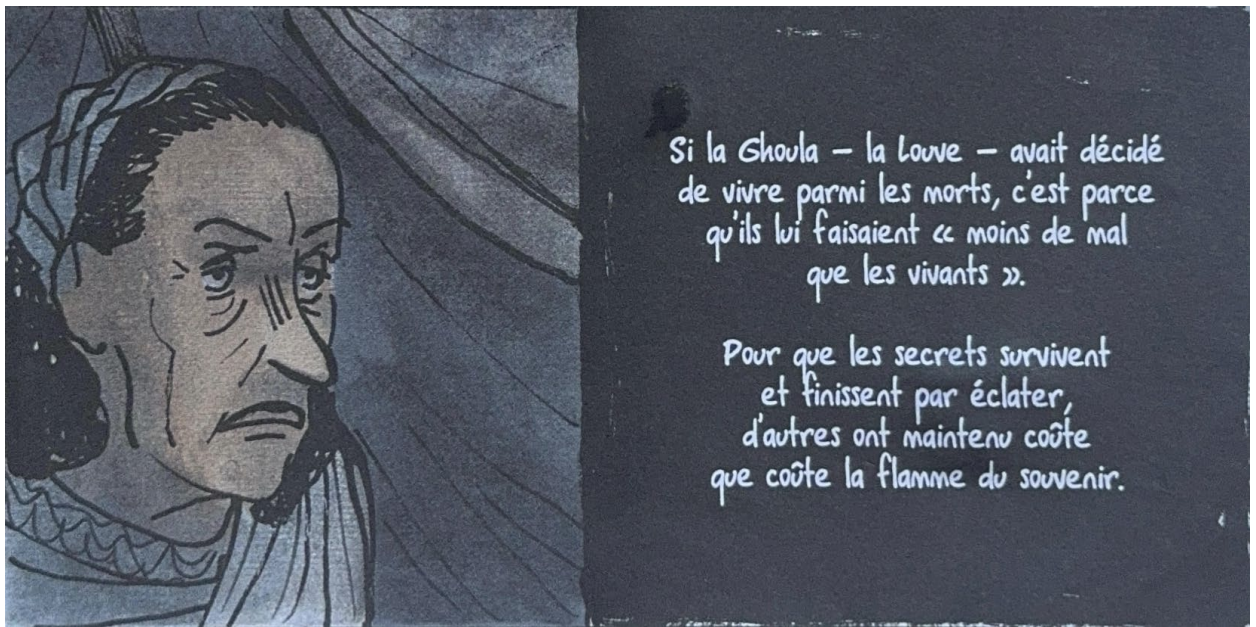


Figure 15 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 112.

6.1.3 Des rythmes blessés : de l'a-rythmie hospitalière à la polyrythmie du témoignage

Lorsque la militante est transférée à l'hôpital Maillot (fig. 16) sous l'ordre du commandant Richaud, le lieu, en principe protecteur, devient un espace d'insécurité. L'hôpital, censé offrir un rythme de soin et de repos, est désynchronisé par la présence constante de menaces, d'interrogatoires, et la possibilité d'être de nouveau exposée à la torture. Cette tension transforme

mais également comme un matricioine, dépositaire de la mémoire des souffrances et des résistances, en particulier celles portées par les femmes.

l'hôpital en un espace d'a-rythmie. Une synchronisation partielle se rétablit lorsque Louissette Ighilahriz accueille la journaliste dans sa maison pour raconter son Histoire. L'espace domestique permet un retour à une forme de polyrythmie stable. Cependant, cette harmonie est de nouveau rompue lors de la confrontation avec le public, notamment à travers l'espace du journal *Le Monde* et la fête de l'Humanité. Ces lieux publics deviennent des scènes de tension : la militante y confronte la mémoire collective française et internationale en révélant pour la première fois les sévices sexuels infligés pendant la guerre d'Algérie.

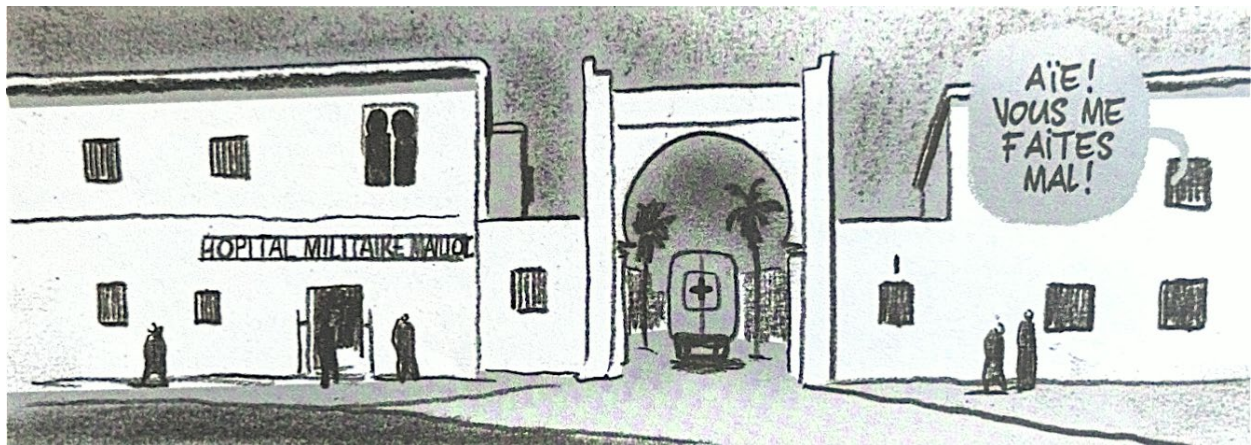


Figure 16 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 118.

6.1.4 Du silence d'Alger au rythme de Paris : une confession déplacée

Le journal *Le Monde*, à la fois en tant qu'institution médiatique et espace urbain localisé en France, à Paris plus exactement, opère comme une structure architecturale du discours, imposant à Louissette Ighilahriz un rythme exogène au cœur de son témoignage. Le lieu même de la confession – hors d'Algérie, dans les locaux d'un grand quotidien parisien – est porteur d'une puissance rythmique étrangère, qui interfère avec les temporalités de la mémoire algérienne.

Le témoignage de Louissette Ighilahriz devient ainsi pris dans un enchevêtrement conflictuel de temporalités urbaines et politiques, où l'espace du récit est partiellement arraché à son ancrage algérien pour être redirigé vers une scène française de visibilité institutionnelle. Entre l'intérieur et l'extérieur, il y a le rythme intime, lent, douloureux du trauma personnel algérien, qui entre en choc avec le rythme médiatique linéaire du journal français — immédiat, spectaculaire, tourné vers l'événement.

Le lieu du témoignage n'est pas neutre : c'est Paris, le siège du pouvoir médiatique et colonial. Il produit une délocalisation du récit, qui crée un décalage spatial et temporel, et donc une a-rythmie. Entre parole intime et médiatisation, le récit individuel, fragmenté et souvent silencieux, est forcé de se couler dans un cadre journalistique rythmé, ce qui introduit une tension entre authenticité et formatage discursif. Ces moments d'a-rythmie ouvrent sur un autre espace : celui du cimetière, où une femme, réfugiée avec son fils né d'un viol collectif pendant la guerre, incarne la continuité du traumatisme. Par l'entremise de ces récits, la BD crée un rythme discontinu, syncopé, qui reflète les cicatrices du passé colonial.

6.1.5 Ports, architectures et rythmes urbains : la Méditerranée comme espace polyrythmique dans « Un trop long silence »

Entre les pages 130 et 133, bien que la figure 17 illustre seulement une vignette, le bureau de l'avocate Gisèle Halimi se déploie comme un espace d'eurythmie où résonnent les voix des femmes algériennes victimes de violences. Cette scène symbolise donc une convergence harmonieuse des récits individuels dans un espace commun de mémoire et de résistance. Ce moment d'harmonie se manifeste brièvement dans « Un trop long silence » lorsque les voix, les gestes et les fragments de souvenirs s'articulent dans un flux narratif fluide. Ce flux de paroles rétablit momentanément une polyrythmie narrative, même si, à la page 132, une didascalie vient brutalement rappeler que l'ancienne école Sarouy servait autrefois d'espace de torture — réinjectant une tension, une dissonance dans le récit. La mémoire traumatique fracture alors la continuité rythmique, réintroduisant une forme d'a-rythmie.



Figure 17 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 130.

Cette tension se prolonge et se transforme à la page 134, où l'on assiste à un déplacement spatial vers le port de Marseille, marqué par la présence du Maqam Echahid (fig. 9). La séquence ouvre un nouveau registre visuel et rythmique. La représentation croisée des ports d'Alger et de Marseille dans la BD vient précisément incarner ce tissage complexe de temporalités hétérogènes. D'un côté, Alger : ville blessée, saturée de mémoire postcoloniale, espace de l'oppression et de la lutte. De l'autre, Marseille : ville de passage et d'exil, lieu de recomposition identitaire, mais aussi d'ambivalence et de transition. Ces deux villes-ports s'imposent comme des foyers dynamiques de polyrythmie méditerranéenne, où se croisent les rythmes de la mémoire, des migrations, de la douleur et de la survie.

Dans cette configuration à la fois affective et politique, l'espace apparaît comme une entité stratifiée, marquée par l'entrelacement de mémoires, de tensions historiques et de projections

collectives. Il ne s'agit pas d'un simple support neutre, mais d'un palimpseste en constante reconfiguration, où se superposent les traces persistantes du passé et les tentatives d'effacement ou de réinvention. Cette lecture spatiale ne procède pas d'un déchiffrement théorique détaché, mais se donne à percevoir dans les pratiques quotidiennes du lieu : par les gestes, les marches, les rituels parfois imperceptibles qui rejouent, à travers le corps, les temporalités enfouies. L'espace, ainsi investi, se lit dans l'épaisseur du temps vécu, tout comme le temps s'inscrit dans les formes sensibles et symboliques de l'espace.

Dans cet éclairage, les ports — espaces de transit, de seuil et d'ambivalence — cristallisent la tension entre ouverture et clôture, entre errance et ancrage. Ils deviennent, dans une approche deleuzienne, des lieux-limites traversés par des forces plutôt que définis par des formes, où le rythme du monde s'actualise dans les corps, les voix et les silences de ceux qui passent, fuient ou se souviennent. La spatialité y est ainsi rythmique, sensible, politique : elle engage le corps et la mémoire dans une coprésence du passé et du devenir. Dans cette géographie affective et politique, l'espace se donne comme une stratification de traces, de conflits anciens et de projections possibles. Il fonctionne comme un palimpseste : accumulation de marques, d'effacements et de réinscriptions. Suivant Henri Lefebvre, cette matérialité spatiale n'est jamais neutre : elle est le produit d'une histoire incarnée, traversée de tensions, de rythmes et de luttes. Le décodage de cet espace, précise-t-il, ne s'opère pas selon une lecture désincarnée, mais dans l'acte même de l'usage, à travers un cérémonial implicite, fait de gestes, de rituels, de déplacements corporels.

Ainsi, « le décodage de l'espace par le temps associé se fait en acte, dans un cérémonial : les processions, les théories grecques. Rituel, gestuel inconscient donc mais réel, le décodage entre dans l'usage d'un tel espace et son image¹²³ ». À l'instar du Grec gravissant les marches du Parthénon, il ne s'agit pas d'un simple regardeur extérieur, mais d'un Sujet engagé, dont le corps s'inscrit dans un espace-temps déjà codé par l'Histoire et la mémoire.

À cet égard, les villes méditerranéennes ne sont pas figées dans leur structure urbaine; elles deviennent des palimpsestes rythmiques, où chaque architecture, chaque déplacement, chaque rythme corporel inscrit dans le dessin témoigne d'une mémoire en mouvement. La perception de

¹²³ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, op. cit., p. 26-27.

l'espace n'est jamais neutre : chaque façade, chaque rue, chaque itinéraire porte en lui l'empreinte d'usages passés et de temporalités superposées. Loin d'un déroulement linéaire, le temps s'y manifeste sous des formes hétérogènes et entremêlées : les rythmes cycliques liés aux rituels de mémoire cohabitent avec les trajectoires linéaires de l'exil et du soin, tandis que les discontinuités nées de violences enfouies génèrent des a-rythmies profondes.

Cette conception rejoint l'idée que les lieux ne sauraient être réduits à de simples arrière-plans : ils constituent des matrices complexes, façonnées par l'Histoire, les rapports de pouvoir et les dynamiques de résistance. Dans « Un trop long silence », la Méditerranée se déploie précisément comme un espace rythmique, traversé par des affects, des conflits et des circulations. Elle devient un territoire de mémoire en mouvement, où l'urbanité se fait archive sensible, et où les recompositions identitaires algériennes s'inscrivent dans les interstices du récit graphique — entre lignes, gestes et flux transnationaux.

6.1.6 Rythmes urbains à Alger : la Grande Poste et le Maqam Echahid, lieux de mémoire et de résistance »

Le Maqam Echahid, ou Monument aux Martyrs, incarne de manière exemplaire la superposition des rythmes historiques et politiques. Lieu de mémoire dédié à la lutte pour l'indépendance, il résonne avec les souvenirs collectifs du passé tout en s'inscrivant dans un présent traversé par de nouvelles revendications politiques. Dans cette perspective, l'approche rythmanalytique développée par Henri Lefebvre permet de lire le témoignage en bande dessinée de Louissette Ighilahriz comme une cartographie sensible : celle du corps féminin traumatisé, d'un tissu urbain marqué par les violences de la guerre et du rythme fragmenté de la mémoire postcoloniale.

Enfin, dans la dernière page, l'architecture monumentale de la Grande Poste d'Alger dialogue étroitement avec l'engagement militant de la *moudjahida*, comme l'indique la didascalie de la page 13 : « En attendant, Louissette milite pour survivre à son traumatisme. Elle soutient les manifestations qui réclament la démocratie en Algérie » (fig. 11). L'espace urbain de la Grande Poste s'inscrit alors dans une eurythmie symbolique où la puissance architecturale impose un ordre visuel, un rythme régulier et structuré, destiné à préserver vivante la mémoire des luttes passées.

Ce monument se présente comme un point de repère temporel et spatial au sein d'Alger, un lieu où s'articulent et se synchronisent l'Histoire collective et les dynamiques urbaines dans un continuum rythmé. Par son architecture hispano-mauresque, la Grande Poste devient ainsi un foyer d'eurythmie urbaine, incarnant la convergence des rythmes sociaux, politiques et architecturaux qui traversent la ville.

L'espace ainsi investi devient un lieu de convergence, où les mémoires entremêlées de la colonisation et de l'indépendance s'inscrivent dans une dynamique active de réappropriation. Dans ce contexte, Louissette Ighilahriz ne se contente pas de livrer un témoignage : par sa parole publique et sa visibilité médiatique, elle fait advenir un espace de légitimation pour une mémoire longtemps refoulée, tout en reconfigurant les représentations genrées de la résistance. Elle ne se présente pas seulement comme une survivante, mais comme une Femme¹²⁴ — au sens deleuzien du terme — c'est-à-dire une force de devenir, une voix singulière qui trace une voie pour toutes celles qui, jusqu'alors, n'avaient pu ou su prendre la parole. En incarnant cette puissance expressive, elle ouvre un espace-temps du dicible, où se rejouent les enjeux de mémoire collective, de reconnaissance politique et de subjectivation postcoloniale.

Dans cette BD, l'espace urbain d'Alger se déploie comme un manuscrit stratifié, où les temporalités se superposent et s'entremêlent à travers des lieux emblématiques tels que la Villa Sesini, l'hôpital Maillot, le Maqam Echahid, la Grande Poste ou encore le cimetière. Ces espaces incarnent des rythmes différenciés : le rythme douloureux du traumatisme postcolonial, le rythme vibrant de la résistance et de la mémoire collective, ainsi que celui, plus linéaire, de la reconstruction sociale et politique. Cette coexistence polyrythmique révèle les tensions intrinsèques à l'espace postcolonial, tiraillé entre un héritage colonial pesant et la volonté d'une réappropriation active de la mémoire et de l'espace national.

¹²⁴ Le terme *Femme*, ici écrit avec une majuscule, renvoie à la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*. Il ne s'agit pas de désigner une identité stable ou une essence féminine, mais un processus de subjectivation dynamique : un devenir-Femme qui traverse les corps, les discours et les institutions, en déstabilisant les catégories fixes du genre, du pouvoir et de l'Histoire. Ce devenir ne se réduit pas à une appartenance biologique ou sociale, mais fonctionne comme une ligne de fuite, une force de déterritorialisation des normes établies. Ainsi, dans ce contexte, Louissette Ighilahriz incarne une puissance de transformation, en ce qu'elle rend visible et dicible une mémoire longtemps marginalisée, en ouvrant un espace pour les voix tu(es).

La transformation même de ces sites, à l'image de la Villa Sesini devenue ambassade française, de l'école Souray ou de la Grande Poste, illustre la complexité de la dynamique urbaine postcoloniale, où l'Histoire s'inscrit en strates multiples. Devenus de véritables palimpsestes architecturaux, ces édifices rendent visibles les strates mouvantes d'une mémoire collective en constante reconfiguration. Ils matérialisent les interférences temporelles caractéristiques de l'espace urbain, où se croisent et se superposent différents régimes de temporalité. Dans ce cadre, les rythmes cycliques se déploient notamment à travers les pratiques commémoratives — comme celles qui sont observées dans les cimetières — qui réactivent la mémoire selon des répétitions ritualisées structurant le temps social. Ces retours, loin de figer le passé, participent à une dynamique vivante de la mémoire, inscrite dans une temporalité non linéaire qui innerve le tissu urbain.

Parallèlement, les rythmes linéaires s'imposent dans les espaces dédiés à la guérison et à la reconstruction, tels les hôpitaux, symboles d'un progrès chronologique vers la résilience postcoloniale. Toutefois, cette linéarité s'accompagne souvent de dissonances, visibles dans la réécriture parfois conflictuelle de l'Histoire à travers la mutation des bâtiments autrefois colonisateurs. Des espaces tels que l'école Souray ou la Grande Poste cristallisent une tension persistante entre les strates mémorielles du passé et les fonctions actuelles qui leur sont assignées. Ces lieux portent en eux une charge historique qui entre en friction avec leur usage contemporain, révélant un écart non résorbé entre héritage traumatique et normalisation institutionnelle.

En somme, la rythmanalyse appliquée à l'architecture urbaine dans cette œuvre révèle comment les lieux d'Alger se configurent comme des espaces vivants, polyrythmiques et dynamiques, où la mémoire, le politique et le social se nouent pour écrire, à travers le temps et l'espace, la complexité d'une Histoire postcoloniale toujours en construction. Dans l'ensemble, l'analyse rythmique des œuvres fondatrices d'Assia Djebar, de Malika Mokeddem et de l'adaptation graphique du témoignage de Louïsette Ighilahriz par Florence Beaugé révèle une cartographie complexe des temporalités et des spatialités féminines dans le contexte postcolonial algérien. Ces trois voix, à travers des modalités narratives et esthétiques distinctes, déploient des régimes rythmiques singuliers qui restituent la dialectique entre mémoire, corps et espace — offrant ainsi une lecture enrichie de la construction et de la contestation des identités féminines.

Chez Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement* inscrit la rythmanalyse dans une dynamique essentiellement cyclique, où l'espace domestique — appartement, hammam, lieu clos et protecteur — se transforme en un théâtre de la mémoire et de la résistance. Le rythme y est construit sur la répétition rituelle des gestes, des chants et des paroles, produisant une polyrythmie où l'oralité féminine se fait vecteur d'une mémoire vivante et d'une résistance silencieuse. Cette temporalité non linéaire, fondée sur les boucles répétitives du rituel, manifeste la persistance d'une mémoire collective dans un espace marqué par l'exclusion coloniale. L'appartement devient alors un microcosme spatial et rythmique, où la voix féminine, bien que souvent subreptice, s'affirme comme un lieu de subversion et d'émancipation.

En revanche, la rythmanalyse chez Malika Mokeddem, dans *N'zid*, s'articule autour d'une temporalité linéaire et mouvante, qui épouse l'instabilité du voyage et de l'exil. Le bateau, emblème de la traversée méditerranéenne, est le vecteur d'un rythme discontinu oscillant entre calme et turbulence, reflétant la condition errante du corps féminin en quête identitaire. Cette temporalité fluide, marquée par des ruptures et des reprises, illustre le passage d'un espace immobile à un espace en mouvement, où la mémoire douloureuse se confronte au désir d'émancipation et de réconciliation avec Soi. La mer, loin d'être un simple décor, devient un espace rythmique fondamental où s'entrelacent corps, mémoire et temporalités fluctuantes, traduisant la complexité de l'expérience postcoloniale au prisme du féminin.

Enfin, la rythmanalyse chez Louissette Ighilahriz, dans « Un trop long silence », déploie une articulation complexe entre rythme chromatique, narratif et urbain. La BD utilise le rythme visuel, marqué par une palette chromatique spécifique et une spatialité urbaine — la Grande Poste, le Maqam Echahid, entre autres — pour construire une polyrythmie où se croisent mémoire traumatique, violence coloniale et processus de résistance. Le corps féminin y est exposé dans sa vulnérabilité mais aussi dans sa puissance, devenant un espace public de contestation et de réappropriation. Les rythmes fragmentés, tant visuels que spatiaux, participent d'une dynamique d'expression politique où le temps de la guerre et de la torture se réinvente dans le temps de la narration et de la mémoire collective. Cette polyrythmie traduit l'interférence des temporalités

individuelles et collectives ainsi que l'insertion du corps féminin dans un espace urbain chargé d'Histoire et de tensions postcoloniales.

Au regard de ces analyses, ces trois œuvres révèlent la richesse d'une géographie rythmique du corps et de l'espace féminin, où les temporalités cycliques, linéaires et polyrythmiques s'entremêlent pour déconstruire les dispositifs de domination et réaffirmer la subjectivité féminine. En conclusion, l'analyse des œuvres d'Assia Djebar, de Malika Mokeddem et de l'adaptation graphique du témoignage de Louïsette Ighilahriz par Florence Beaugé met en évidence une pluralité de rythmes — sociaux, politiques, sensoriels — qui structurent les espaces urbains, domestiques et maritimes traversés par le corps féminin algérien. Ces rythmes ne sont ni linéaires ni homogènes : ils se manifestent dans la répétition des gestes et des paroles, dans l'oscillation mouvante de la mer ou encore dans la fragmentation chromatique et narrative des images. Cette diversité rythmique traduit la complexité d'une mémoire postcoloniale toujours en tension entre héritage et réappropriation, entre silence et parole, entre oppression et résistance. Le corps féminin, à travers ces espaces rythmés, devient alors dépositaire d'une Histoire conflictuelle et d'une subjectivité en pleine reconfiguration, inscrite dans un temps dynamique, subversif et profondément créatif.

CHAPITRE II : LE NON-DIT ET LE TRAUMA COLONIAL DANS LES ŒUVRES ÉTUDIÉES

1. Discours orientaliste, archives historiques et femmes invisibilisées

L'effacement des voix féminines dans les œuvres *Femmes d'Alger dans leur appartement*, d'Assia Djebar, *N'zid*, de Malika Mokeddem, et « Un trop long silence », adaptation graphique du témoignage de Louissette Ighilahriz, constitue une conséquence directe de la domination coloniale et patriarcale. Ce silence imposé s'inscrit au cœur du trauma colonial, révélant une zone d'exclusion mémorielle où les femmes algériennes sont doublement marginalisées : par les violences physiques et psychologiques, mais aussi par leur effacement des archives officielles et des récits dominants. Comme le souligne Paul Ricœur, « l'oubli n'est pas seulement une défaillance de la mémoire, il est aussi un acte – une opération active de suppression ou d'occultation¹²⁵ », rappelant ainsi que l'invisibilisation des voix féminines dans l'Histoire coloniale participe d'une stratégie de domination inscrite dans les mécanismes mêmes de la transmission mémorielle.

Dans « Un trop long silence », cette dynamique se matérialise à travers la représentation du corps torturé, marqué par un silence contraint. Toutefois, le témoignage graphique opère comme un acte de réappropriation, redonnant au corps féminin sa fonction d'archive vivante et résistante. Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, le silence féminin prend une forme plus introspective, ancrée dans l'espace domestique. Ce repli dans l'intime, loin de signaler une absence, configure une mémoire souterraine portée par des gestes, des regards et des murmures.

Par ce retrait s'esquisse une résistance passive au discours colonial qui a toujours entravé l'émergence d'une parole féminine légitime. Les espaces clos deviennent ainsi des territoires de mémoire silencieuse, chargés d'une densité affective et politique. Selon l'optique foucauldienne, ces silences ne sont nullement neutres ; ils participent activement aux logiques du pouvoir et de la normativité. Michel Foucault montre ainsi que « Le silence, c'est une tactique du pouvoir. Le pouvoir n'est pas seulement ce qui interdit, mais ce qui produit. Il produit du savoir, du discours,

¹²⁵ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 576.

du silence¹²⁶ ». Le silence, dès lors, ne constitue pas un simple vide discursif, mais bien un effet structurant des dispositifs de surveillance, de contrôle et d'exclusion. Bien que Foucault n'aborde pas explicitement la condition des femmes colonisées, ses analyses des mécanismes de pouvoir, de la spatialisation disciplinaire et du façonnement des subjectivités ont profondément nourri les approches postcoloniales et féministes critiques.

Edward Said, s'inscrivant dans la continuité critique de Foucault, mobilise la notion de discours pour analyser les représentations orientalistes produites par l'Occident. Dans *L'Orientalisme*, l'Orient est défini non comme une réalité autonome, mais comme une construction discursive façonnée par les savoirs et les institutions occidentales¹²⁷. Cette construction s'accompagne d'un imaginaire visuel et littéraire qui enferme les femmes orientales – et en particulier algériennes – dans des figures stéréotypées : l'odalisque silencieuse, la captive passive, la femme inaccessible du harem.

L'application de la théorie de l'orientalisme à l'analyse des trois œuvres mentionnées permet de mettre en lumière les dynamiques de résistance à ces représentations figées. Grâce à l'écriture, le dessin et la mémoire corporelle, ces artistes et autrices déconstruisent les images orientalistes en proposant une contre-narration des rapports coloniaux. Loin d'être de simples témoignages, ces œuvres constituent des formes esthétiques et politiques de subversion, reconfigurant les rapports de pouvoir au sein des espaces coloniaux et postcoloniaux.

Enfin, les notions de non-dit et de blanc mémoriel traversent ces récits comme des lieux symboliques de la mémoire effacée. Ces zones d'oubli, souvent liées à la guerre d'indépendance et aux violences subies par les femmes, deviennent dans les œuvres des espaces de réécriture. La mémoire féminine s'y élabore comme une mémoire contre-historique, apte à contester les discours dominants tout en affirmant une forme de résistance culturelle et politique face à l'oppression postcoloniale.

2. Les femmes algériennes dans le récit national

¹²⁶ Michel Foucault, *Surveiller et punir* : Naissance de la prison, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 30.

¹²⁷ Edward Said, *op. cit.*, p. 47-58.

L'Histoire des femmes en Algérie reste encore largement inexplorée. Comme le souligne Fouad Soufi, il n'existe aucune étude sérieuse, aucune somme historique. Victimes d'une Historiographie tournée quasi exclusivement vers la politique et les événements marquants, les femmes demeurent absentes du récit national¹²⁸. La femme algérienne, engagée sur tous les fronts de la lutte multidimensionnelle, joue un rôle exemplaire et déterminant durant la guerre de libération. Il en est de même pour les femmes d'origine européenne nées en Algérie, qui sont également pleinement algériennes. Toutefois, malgré leurs sacrifices et leur engagement, la reconnaissance de la visibilité de la femme algérienne demeure encore en suspens. Peu de jeunes mesurent l'importance de ces figures emblématiques qui ont façonné l'Algérie d'aujourd'hui, après avoir traversé d'innombrables épreuves¹²⁹.

Dans le cadre du processus de décolonisation et de résistance à l'entreprise coloniale française, la femme algérienne a joué un rôle central dans la préservation et la transmission de l'identité nationale. Depuis l'invasion de l'Algérie en 1830, la domination coloniale s'est accompagnée de multiples formes de violence politique, culturelle et physique, inscrites dans la durée et dans les structures mêmes de l'administration impériale. Ce conflit asymétrique, qui s'est prolongé pendant 132 ans, constitue un enchaînement systémique de pratiques de ségrégation et de violences institutionnalisées.

Dans de nombreux travaux issus des champs de l'Histoire, de la sociologie et des études postcoloniales, la femme algérienne apparaît non seulement comme une figure exposée à la brutalité coloniale, mais aussi comme un enjeu symbolique dans la lutte de domination. Le pouvoir colonial a souvent eu recours à des stratégies d'humiliation genrée, incluant les sévices sexuels, dans le but de briser à la fois les individus et le tissu social algérien. Comme le souligne l'historienne Claire Mauss-Copeaux, « les tortures sexuelles commises en Algérie n'ont pas été de simples bavures, mais le produit de la volonté politique des gouvernements qui se sont succédé afin d'écraser l'adversaire et de l'humilier¹³⁰ ».

¹²⁸ Fouad Soufi dans : Chams Eddine Chitour, *Les Résilientes : La Femme algérienne dans le roman National*, p. 30.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹³⁰ Claire Mauss-Copeaux dans Florence Beaugé, *La Revue dessinée*, p.110.

Le témoignage de Louissette Ighilahriz – connue sous le nom de guerre « Lila » – incarne avec force cette violence genrée exercée durant la guerre. Âgée de 20 ans lors de son arrestation par les parachutistes du 3^e R.E.P., le 28 septembre 1957, dans la région de Chebli, elle est gravement blessée puis soumise à des actes de torture prolongés avant d’être emprisonnée. Son parcours, loin d’être isolé, fait écho à celui de nombreuses femmes militantes et résistantes, dont les noms – Malika Gaïd, Hassiba Ben Bouali, Djamila Boupacha, Meriem Bouattoura, entre autres – témoignent d’un engagement profond, mais encore trop souvent invisibilisé dans les récits dominants.

Il est donc nécessaire d’inscrire ces expériences dans une analyse critique rigoureuse qui, sans verser dans l’indignation morale, interroge les logiques de pouvoir, les modalités de répression et les formes de résistance qui ont marqué l’Histoire coloniale franco-algérienne. Une telle démarche vise non seulement à restituer une mémoire occultée, mais aussi à reconnaître la place singulière des femmes dans les processus historiques de libération et de reconfiguration identitaire.

3. Les femmes comme Sujets et non comme objets de l'orientalisme

L’œuvre d’Assia Djebar s’ouvre sur un geste de rupture : écrire pour faire entendre ce qui, jusqu’alors, a été maintenu sous silence. Dans *Femmes d’Alger dans leur appartement*, la parole féminine devient non seulement un acte de remémoration, mais également un acte de résistance. Dès les premières lignes du recueil, Djebar formule en italique ce qui s’impose comme un véritable manifeste postcolonial : « donner voix/voie à la femme arabe », restée trop longtemps « prisonnière du corps et de la parole », mais dont l’« âme [reste] à jamais mouvante¹³¹ ».

Ce prologue, à la fois poétique et politique, condense les tensions qui traversent l’ensemble de l’œuvre. Dès l’ouverture de son recueil de nouvelles, Djebar écrit en italique, un procédé stylistique qui confère au texte une intensité profonde et significative :

Depuis dix ans au moins – par suite sans doute de mon propre silence, par à-coups, de femme arabe – , je ressens combien parler sur ce terrain devient (sauf pour les porte-parole et les « spécialistes ») d’une façon ou d’une autre une transgression.

¹³¹ Assia Djebar, *Femmes d’Alger dans leur appartement*, op.cit., p. 8.

Ne pas prétendre « parler pour », ou pire « parler sur », à peine parler près de, et si possible tout contre : première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit. Et ne pas oublier que celles qu'on incarcère, de tous âges, de toutes conditions, ont des corps prisonniers, mais des âmes plus que jamais mouvantes.

Femmes d'Alger nouvelles, qui depuis ces dernières années, circulent, qui pour franchir le seuil s'aveuglent une seconde de soleil, se délivrent-elles – nous délivrons-nous – tout à fait du rapport d'ombre entretenu des siècles durant avec leur corps ?

Parlent-elles vraiment, en dansant et sans s'imaginer devoir toujours chuchoter, à cause de l'œil espion¹³² ?

Ce passage, dense et fragmenté, donne à voir une écriture du seuil, qui hésite, qui résiste, et qui interroge la possibilité même d'une parole féminine en contexte postcolonial. La tension entre l'enfermement corporel et la mouvance de l'âme inscrit l'œuvre dans une dynamique de libération intérieure, face aux systèmes oppressifs du patriarcat et du colonialisme. Loin d'un simple témoignage, Djébar propose une poétique de la décloison, dans laquelle la voix des femmes franchit les murs du silence et redessine les contours d'un sujet postcolonial féminin.

Cette dynamique rejoint la critique formulée par Edward Saïd dans *L'Orientalisme*, qui décrit la manière dont l'Occident construit un Orient figé, essentialisé et silencieux. Selon lui, l'orientalisme ne se limite pas à un discours de représentation : il constitue une pratique de domination, qui produit son objet en le réduisant à une image sans voix. C'est précisément contre cette logique que s'élève la parole de Djébar : elle refuse l'assignation à une identité statique et fait de l'écriture un espace de réappropriation où la femme arabe cesse d'être objet de discours pour devenir Sujet de son propre récit.

Cette reconquête de la parole, cependant, ne se fait pas sans résistance ni conscience aiguë des entraves héritées de l'Histoire. Dans le passage cité précédemment, Djébar formule une critique radicale du discours sur la femme arabe, qu'elle inscrit dans une généalogie longue de

¹³² *Id.*

dépossession : être parlée par d'autres, être regardée à travers le prisme d'un regard étranger, être enfermée dans des corps figés par le silence ou la surveillance.

Le refus de « parler pour » ou « parler sur » révèle une conscience aiguë des rapports de pouvoir inscrits dans les formes mêmes de l'énonciation. Elle propose une autre posture : parler « près de », et si possible « tout contre », dans une solidarité corporelle et affective avec celles dont la parole reste entravée. C'est une manière de se situer en dehors de l'épistémologie dominante, de récuser la position du sujet-savant, pour retrouver une voix fragile mais incarnée.

Le texte esquisse ainsi une généalogie féminine du silence et de la survie, dans laquelle la parole n'est jamais acquise, toujours à reconquérir, au prix d'un corps qui s'expose, d'un regard qui s'inverse. Contre le fantasme orientaliste de la femme voilée, passive et silencieuse, Djébar montre des femmes qui dansent, chuchotent, hésitent, mais vivent – dans un mouvement qui déjoue la fixité du stéréotype et décolonise le regard. Comme Djébar le mentionne dans son livre :

Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons !... [...] Enfin les héroïnes [...] y sont totalement nues, comme si Picasso retrouvait la vérité du langage usuel qui, en arabe, désigne les « dévoilées » comme des « dénudées ». Comme s'il faisait aussi de cette dénudation non pas seulement le signe d'une émancipation, mais plutôt celui d'une renaissance de ces femmes à leurs corps¹³³.

Djébar réinterprète et transcende les espaces façonnés par l'imaginaire occidental, notamment à travers *Femmes d'Alger dans leur appartement*, où elle déconstruit les représentations figées héritées de l'orientalisme. En réactivant la célèbre toile de Delacroix, Djébar interroge l'image de la femme orientale, longtemps façonnée comme un objet de désir exotique, silencieux et immobile. Dans son recueil, les femmes représentées ne sont plus ces figures figées et érotisées par le regard colonial, mais des Sujets à part entière, dotées de voix, de mémoire et d'Histoire. Ainsi, dans l'espace clos et intimiste du récit, elles reprennent leur place : elles ne sont plus les objets d'un

¹³³ *Ibid.*, pp. 68-187.

regard dominant, mais deviennent les actrices de leur propre représentation. En filigrane, Djébar opère une remise en question radicale de l’imaginaire orientaliste, qui fige la femme orientale dans une posture de passivité et de mutisme face au regard masculin occidental. En la déplaçant au cœur du récit, elle lui restitue son rôle d’actrice de sa propre Histoire, individuelle et collective.

Dans *Femmes d’Alger dans leur appartement*, Assia Djébar interroge la célèbre visite d’Eugène Delacroix dans un harem d’Alger en 1832, laquelle aboutit à la réalisation de l’un des tableaux les plus emblématiques de la peinture orientaliste. L’écrivaine déconstruit la scène picturale en révélant la violence symbolique du regard qu’elle cristallise. Le tableau naît d’un moment d’intrusion, d’un « regard volé¹³⁴ », qui capte, sans leur consentement, des femmes recluses dans leur intimité. Le peintre, figure du témoin silencieux, devient également un voyeur, un espion, un colon¹³⁵. Djébar écrit : « Là, dans cette visite de quelques heures à des femmes recluses, quel choc, ou tout au moins quel vague trouble a saisi le peintre ? Ce cœur de harem entrouvert, est-il vraiment tel qu’il le voit¹³⁶ ? » La formulation introduit un doute fondamental : ce que donne à voir la peinture ne correspond pas nécessairement à la réalité vécue par les femmes représentées.

En mettant en scène les figures féminines — « les Baya, Zora, Mouni, et Khadoudja¹³⁷ » —, l’écrivaine invoque une mémoire occultée par l’image. Ces femmes que Delacroix – peut-être malgré lui – a su regarder comme personne ne l’avait fait avant lui, ne cessent de nous dire quelque chose d’insoutenable et d’actuellement présent¹³⁸. La scène picturale, perçue dans le texte comme un moment de dévoilement illégitime, incarne une tension entre représentation esthétique et spoliation de l’intimité. Djébar souligne :

Car précisément nous regardons. Dans la réalité, ce regard-là nous est interdit. Si le tableau de Delacroix inconsciemment fascine, ce n’est pas en fait pour cet Orient superficiel qu’il propose, dans une pénombre de luxe et de silence, mais parce que, nous mettant devant ces femmes en position de regard, il nous rappelle qu’ordinairement nous n’en avons pas le droit. Ce tableau est un regard volé¹³⁹.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 169.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 169.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 171.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 172.

Le regard du spectateur devient alors complice d'un système visuel hérité du colonialisme, où la femme orientale est saisie dans un moment de passivité et d'exposition.

Enfin, l'autrice précise :

Entre elles et nous, spectateurs, il y a eu la seconde du dévoilement, le pas qui a franchi le vestibule de l'intimité, le frôlement surpris du voleur, de l'espion, du voyeur. Deux ans auparavant seulement, le peintre français y avait risqué sa vie... Flotte donc entre ces femmes d'Alger et nous, l'interdit. Neutre, anonyme, omniprésent¹⁴⁰.

Le tableau ne constitue donc pas seulement un artefact esthétique, mais un symptôme d'un rapport de domination traversé par le genre, la colonisation et l'Histoire du regard. La pensée de Djébar entre en résonance profonde avec la critique de l'orientalisme élaborée par Edward Said. Dans *L'Orientalisme*, Said démontre que la représentation de l'Orient par l'Occident ne relève pas d'un désir de compréhension objective, mais constitue une construction idéologique au service d'une domination symbolique. L'Orient y est figé en un objet fantasmatique, manipulé par les récits impérialistes pour affirmer la supériorité occidentale. Le tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Eugène Delacroix illustre parfaitement cette logique : il transforme l'espace intime en scène offerte au regard voyeur, convertit l'altérité féminine en spectacle exotique, et réduit le silence des femmes à une simple matière esthétique. Face à cette esthétisation coloniale du silence, Djébar oppose une écriture de la réappropriation, où les femmes voilées par la peinture coloniale recouvrent peu à peu parole, souffle et mémoire.

L'image orientale de la femme, telle que véhiculée par l'art du XIX^e siècle, participe à l'élaboration d'une mythologie de l'Orient comme lieu d'exotisme, de sensualité passive, de réclusion. Cette image, selon Said, relève d'un « discours » qui nie la complexité historique et politique des Sujets représentés. Djébar déplace cette critique en y ajoutant une lecture féministe et postcoloniale : le

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 173.

regard occidental ne constitue pas seulement un regard de l'extérieur, mais également un regard de genre, qui impose à la femme arabe une place de silence, de fixité et d'invisibilité.

Le geste critique de Djébar trouve un puissant écho dans les théories de Homi K. Bhabha, en particulier dans sa conception de l'« espace tiers » (*third space*). Selon Bhabha, les représentations coloniales ne peuvent être comprises que dans leur caractère ambivalent : elles sont à la fois imposées et traversées par des résistances, par des réécritures imprévues. Le tableau de Delacroix, s'il opère une capture coloniale du corps féminin, est aussi récupéré, reconfiguré, resignifié par Djébar comme espace de contre-récit¹⁴¹.

Ce « troisième espace » que Bhabha théorise est précisément celui qu'ouvre le texte de Djébar : un entre-deux où la représentation picturale figée est déconstruite par une écriture mouvante, rythmée, polyphonique. Le tableau devient alors l'objet d'un « regard retourné » : ce n'est plus le peintre qui fixe les femmes, mais l'autrice qui interroge le regard de l'artiste, qui le déplace, qui l'expose dans sa dimension de pouvoir. La tension entre visibilité et invisibilité, regard et retrait, se lit chez Bhabha comme une dynamique de « mimétisme subversif » : les figures féminines, dans leur apparente soumission au regard colonial, laissent entrevoir une force d'insoumission silencieuse¹⁴². Djébar en capte la trace, non pour rétablir une vérité historique pure, mais pour construire une zone instable de mémoire et d'interprétation, où les corps reclus deviennent Sujets d'un espace réapproprié.

Ce constat rejoint la pensée de Lila Abu-Lughod, dans *Do Muslim Women Need Saving ?* où elle analyse la construction de stéréotypes sur les femmes arabes dans l'imaginaire occidental. Ses travaux mettent en lumière la manière dont ces femmes ont été représentées comme des figures passives et silencieuses, tout en soulignant l'importance de reconnaître leur rôle actif dans l'Histoire et la société. L'étude d'Abu-Lughod critique la manière dont les femmes musulmanes sont souvent perçues comme des victimes passives dans le discours occidental, notamment après les attentats du 11 septembre 2001. Elle remet en question l'idée selon laquelle ces femmes auraient

¹⁴¹ Homi K. Bhabha, *The location of culture*, <https://ia801402.us.archive.org/11/items/TheLocationOfCultureBHABHA/the%20location%20of%20culture%20BHABHA.pdf>.

¹⁴² *Ibid.*, p. 123.

besoin d'être « sauvées » par l'Occident, soulignant que cette vision simpliste ignore leur *agency* et leur diversité d'expériences¹⁴³.

Depuis des siècles, les regards occidentaux ont cristallisé une image fantasmée de la femme arabe, en la réduisant à une allégorie silencieuse d'un Orient supposément mystérieux, érotisé et figé. Cette construction discursive, héritée de l'imaginaire orientaliste, a contribué à effacer la pluralité des subjectivités féminines arabes au profit d'un archétype exotisant. Il est dès lors crucial de se défaire de cette grille de lecture réductrice afin de réinscrire l'Histoire des *femmes d'ici* — entendues comme les femmes arabes, et plus particulièrement algériennes, situées dans un contexte postcolonial — dans une généalogie de lutte, d'action et de prise de parole. Loin d'être de simples figures passives ou annexes du récit historique, elles apparaissent comme des actrices à part entière de leur devenir collectif, porteuses d'une mémoire vivante et d'une parole politique longtemps étouffée¹⁴⁴.

Assia Djebar met en lumière un point essentiel souvent méconnu ou sous-estimé : avant son bref passage à Alger, Eugène Delacroix avait séjourné pendant un mois au Maroc. Comme elle l'explique avec précision dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Delacroix débarque à Alger le 25 juin 1832 pour une courte escale de trois jours, après avoir été profondément immergé dans l'univers marocain, riche d'une intensité visuelle inédite : splendeur des costumes, furia des fantasias, fastes de la cour royale, pittoresque des noces juives et des musiciens ambulants, noblesse majestueuse des fauves royaux — lions et tigres¹⁴⁵.

Cet Orient, contemporain et pourtant radicalement neuf pour l'artiste, se présente comme une révélation esthétique : un Orient purifié de toute idée de déchéance, à l'opposé des représentations plus tragiques que Delacroix avait esquissées dans *La mort de Sardanapale*. Le Maroc lui offre, pour la première fois, un espace qui échappe à l'autorité ottomane, honnie depuis *Les scènes des massacres de Scio*. Il devient ainsi un lieu de convergence entre le rêve esthétique et la rencontre

¹⁴³ Lila Abu-Lughod, *Do Muslim Women Need Saving ?* <https://www.jstor.org/stable/j.ctt6wpmnc>.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 10-30.

¹⁴⁵ Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 167.

du réel, suscitant chez Delacroix ce bouleversement qu'il formule lui-même : « Les hommes et les choses m'apparaissent sous un jour nouveau depuis mon voyage¹⁴⁶. »

Cependant, comme le souligne Djébar, cette immersion reste partielle : au Maroc, Delacroix demeure extérieur, captif d'un regard d'observateur. Ce n'est qu'à Alger qu'il obtient, de manière exceptionnelle, l'accès à un espace jusqu'alors interdit aux regards étrangers : l'univers clos des femmes algériennes. Cet accès, aussi bref qu'exceptionnel, nourrit l'élaboration de son tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement*, œuvre fondatrice mais aussi ambiguë, marquée par l'ambivalence entre fascination esthétique et méconnaissance profonde.

À travers sa relecture critique de l'imaginaire occidental, Djébar met en lumière le caractère réducteur et problématique du regard orientaliste. Ce dernier se limite à une saisie superficielle, capturant uniquement l'apparence des choses sans jamais pénétrer leur épaisseur culturelle ni appréhender la subjectivité intérieure des femmes représentées. Cette analyse souligne ainsi la violence d'une représentation qui réduit l'Autre dans une identité immuable, inaccessible et déshumanisée.

Cette lecture trouve un écho éclairant dans la conceptualisation que propose Edward Saïd dans *L'Orientalisme*. Pour Saïd, l'orientalisme ne relève pas d'une simple démarche esthétique ou scientifique ; il constitue un « style de pensée » structuré par une distinction ontologique et épistémologique entre « l'Orient » et, le plus souvent, « l'Occident ». Ce qui est désigné comme Orient dans ces représentations, notamment dans les œuvres de Delacroix, n'est pas l'Orient concret, mais un Orient construit, façonné par des projections et des fantasmes européens. Ce processus de fabrication produit un Orient fantasmé, justifiant et consolidant une domination symbolique qui s'inscrit dans des rapports impérialistes de pouvoir.

À travers son œuvre, Djébar montre comment le regard occidental fige l'Orient et la femme orientale dans des représentations dominatrices, éclairant ainsi les analyses théoriques d'Edward Saïd. Ainsi, Delacroix, en peignant les femmes d'Alger, ne restitue pas une expérience authentique de l'espace féminin algérien : il en propose une mise en scène conforme aux attentes de l'imaginaire orientaliste occidental, participant à ce que Saïd nomme « la textualisation de l'Orient

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 168.

» — un processus par lequel l'Orient devient moins une réalité vécue qu'un objet narratif à usage européen¹⁴⁷. Et Edward Said attire l'attention sur le fait que l'Orient est une construction européenne :

L'Orient n'est pas seulement adjacent à l'Europe ; il en fait aussi partie intégrante. L'Orient est l'un des éléments constitutifs de l'identité de l'Europe [...]. L'Orient a aidé à définir l'Europe (ou l'Occident) comme son image, son idée, sa personnalité, son expérience opposée¹⁴⁸.

L'écriture de Djébar illustre ces mécanismes de l'orientalisme colonial et propose une représentation décolonisée de la femme arabe. La réflexion théorique d'Edward Said permet ainsi de mettre en perspective les enjeux de domination symbolique que ses récits mettent en évidence.

L'ambivalence de Delacroix – qui observe et représente sans vraiment saisir la réalité des femmes algériennes – s'inscrit parfaitement dans ce que Bhabha décrit comme le mimétisme. Delacroix tente de reproduire l'image de l'Autre tout en maintenant une distance, incapable d'atteindre une véritable compréhension, et ce décalage entre la représentation et la réalité produit un effet d'aliénation qui, selon Bhabha, est central dans la dynamique coloniale. Il y a une tension entre la projection de l'Orientalisme et la reconnaissance de l'altérité, une reconnaissance qui reste toujours distordue et partielle¹⁴⁹.

Ces passages illustrent comment Djébar répond aux stéréotypes orientalisants en déconstruisant l'image de la femme algérienne, lui redonnant ainsi une voix et une agence. L'auteure ancre son action dans un cadre intimiste : l'appartement, un lieu traditionnellement perçu par l'Occident comme clos et oppressif. Toutefois, cet espace privé devient, dans son œuvre, un lieu d'échange, de réflexion et de résistance. Par exemple, dans cette citation :

- Dans un village socialiste, intervient l'inconnue (et elle cite ses références : un quotidien en langue nationale que lui lit chaque jour son garçonnet de dix ans), des femmes, des paysannes, ont cassé des robinets, pour pouvoir aller chaque jour à la fontaine !... L'ignorance !

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 70.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁹ Homi K. Bahba, *The location of culture*,

<https://ia801402.us.archive.org/11/items/TheLocationOfCultureBHABHA/the%20location%20of%20culture%20BHABHA.pdf>.

- La liberté ! réplique Baya qui sort de la chambre chaude... Comment leur a-t-on construit les nouvelles maisons ? Fermée, chacune, sur elle-même... Est-ce ainsi dans le douar ?
« Que casser en moi, ou à défaut en dehors de moi, pour retrouver les autres ? Retrouver l'eau qui court, qui chante, qui se perd, elle qui libère mais peu à peu, chez nous toutes. » Sarah s'absente¹⁵⁰.

Dans l'intimité de leur espace, les femmes se retrouvent pour échanger, parler de leur vie et de leurs luttes, déjouant ainsi les regards extérieurs qui voudraient les cantonner à des rôles passifs et soumis. C'est à travers cette solidarité secrète qu'elles trouvent leur force. Djébar dépeint des scènes où des femmes discutent librement de leur passé et de leurs combats, illustrant une sororité vivante qui échappe à la vision réductrice de la femme orientale comme silencieuse et soumise. La scène de la fête de la circoncision du fils du *hazab* devient un moment d'intense présence féminine, où se côtoient femmes de toutes origines et générations : « Baya, venue directement de l'hôpital¹⁵¹ », Anne, son amie d'enfance française, « la mère, grasse et joviale, un fin tatouage entre les yeux¹⁵² », ainsi que les fillettes du quartier, se réunissent dans une atmosphère de fête et de complicité.

L'espace s'anime comme un orchestre polyphonique féminin : « À la reprise de l'orchestre, un groupe de fillettes très jeunes qui évoluaient sous le citronnier se forma¹⁵³ », tandis que « les rires entrecroisés des danseuses¹⁵⁴ » se font entendre en arrière-plan. Anne, la Française, est intégrée dans cette communauté d'intimité : « Anne est assise sur le seuil des chambres basses, près de la mère de Sonia¹⁵⁵ ». Une fillette interrompt la scène en courant, insérant dans ce chœur vivant un élan d'innocence. Dans cette scène, c'est toute une cartographie féminine que dessine Djébar, entre corps en mouvement, transmission et hospitalité, comme lorsque « la mère [...] demanda [à Baya] de transmettre à la Française son plaisir d'hôtesse de la recevoir et d'expliquer¹⁵⁶ ».

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 46.

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djébar explore la construction identitaire des femmes algériennes à travers une écriture qui conjugue mémoire individuelle et mémoire collective. Cette démarche s'inscrit sous l'angle de la pensée de Charles Taylor, selon qui l'identité se définit par les engagements et les affiliations morales permettant à l'individu de se situer dans le monde. Taylor témoigne ainsi :

L'identité est définie par les engagements et les repères qui donnent un sens à notre existence. Ces repères sont d'ordre moral : ils nous permettent de nous situer dans l'espace des questions fondamentales sur ce qui est bon ou important¹⁵⁷.

Djébar met en lumière la manière dont les femmes algériennes, en se réappropriant leur histoire et leur mémoire, redéfinissent leur rôle dans la société. Elle souligne le fait que les femmes d'Alger, cloîtrées, silencieuses, ont été les gardiennes de la mémoire collective, transmettant par leurs chants et leurs récits les douleurs et les espoirs d'un peuple. Et l'autrice ajoute dans un passage pertinent :

De 1900 à 1954, en Algérie, on assiste à la fermeture progressive d'une société indigène de plus en plus dépossédée, tant dans son espace vital que dans ses structures tribales. Le regard orientaliste — d'abord véhiculé par les interprètes militaires, puis par les photographes et les cinéastes — gravite autour de cette société recluse, en accentuant son prétendu « mystère féminin », afin de masquer l'hostilité croissante d'une communauté algérienne en danger¹⁵⁸.

Cette transmission orale, souvent reléguée à la sphère privée, devient un acte de résistance face à l'effacement imposé par les discours dominants. Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djébar attribue à ses protagonistes des rôles bien définis, inscrivant leurs trajectoires dans des espaces à la fois quotidiens et symboliques. Sarah, chercheuse à l'Institut de recherche sur la musique, transcrit les vers des chants *haoufis* de Tlemcen, en passant par les lamentations funèbres des habitants de l'oasis de Laghouat. Elle étudie les voix des femmes algériennes, leur mémoire

¹⁵⁷ Charles Taylor, *Les sources du moi, op. cit.*, p. 56.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 183.

chantée, et devient ainsi une sorte de porte-parole de leur histoire enfouie. À travers elle, Djébar cartographie une archive orale féminine, longtemps ignorée ou dévalorisée par les récits officiels.

Baya, quant à elle, travaille comme laborantine au service de cytologie. Elle observe les cellules, diagnostique, soigne et contribue à réparer les corps — comme Sarah, elle travaille à une forme de reconstruction du corps ou de la mémoire, mais sur un autre plan. L'une se concentre sur les voix, l'autre sur les tissus vivants. Sarah, en parallèle, réalise un documentaire sur les images et les sons de la ville d'Alger, un projet qui reflète le travail de Djébar elle-même : filmer, écouter, archiver. Voici un passage révélateur :

Près de l'appareil, elle disposa deux feuilles de couleur différente. Sur papier rose, elle écrivit, nerveusement, ce qui l'habitait tous ces jours tandis qu'à pied ou en voiture, elle parcourait, l'air apparemment absent, les rues de la ville :

« Comment mettre en musique une ville entière »

projet de documentaire

De la même écriture large, sur papier blanc, elle ajouta :

« Documentaire sur les rues d'Alger »

temps : à déterminer, du haoufi¹⁵⁹.

Djébar met en scène les filles du *ḥazab*¹⁶⁰, qui dansent et échangent dans le jardin. Cet espace, à l'instar du hammam, se constitue en un lieu de libération tant du corps que de la parole. Sonia, fille aînée du *ḥazab*, et Sarah investissent symboliquement le jardin pour y danser, portées par une ambiance musicale subversive qui conteste les règles patriarcales de clôture spatiale. Dans le hammam, les femmes chuchotent, se confessent, transmettent leurs douleurs et leurs souvenirs de guerre. Le bain se mue ainsi en un espace de mémoire vivante, d'intimité partagée et de transmission intergénérationnelle.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁰ Le *ḥazab* est un lecteur et instituteur du Coran, chargé notamment de la récitation publique et de l'enseignement religieux.

Après la chute de la porteuse d'eau au hammam, Djébar écrit un *diwan* de la porteuse d'eau, un poème de la souffrance et du délire. Transportée à l'hôpital, cette femme marginalisée, dans un moment de délire, se met à chanter des vers — un chant de douleur, de folie et de résistance. Par ce geste, Djébar rend visible une parole souvent inaudible, celle des femmes reléguées aux marges, mais dont le chant porte la mémoire d'un peuple. Voici un passage qui en témoigne :

— Ils l'ont proclamé partout que j'avais été torturée... L'électricité, tu sais toi aussi ce que c'est !... Leïla continua, et Sarah, les doigts serrant le rebord métallique du lit... Sarah, en même temps, se souvenait :

— Où êtes-vous, les porteuses de bombes ? Elles forment cortège, des grenades dans les paumes qui s'épanouissent en flammes, les visages illuminés de leurs vertes... Où êtes-vous, les porteuses de feu, vous, mes sœurs, qui auriez dû libérer la ville... Les fils barbelés ne barrent plus les ruelles, mais ils ornent les fenêtres, les balcons, toutes les issues vers l'espace... On photographiait dans les rues vos corps dévêtus, vos bras vengeurs, devant les chars... On souffrait pour vos jambes écartelées par les soldats violeurs. Les poètes consacrés vous évoquaient ainsi dans les diwans lyriques. Vos yeux révoltés... quoi... Vos corps utilisés en morceaux, en tout petits morceaux... Les dames patronnesses se sont remises à leurs collections de bijoux... Les turcs et les berbères. Colliers et pendentifs pour vos têtes coupées... ceintures de chasteté, argent et corail enchâssé pour celles qui, dans les prisons, ont été isolées... On devrait faire des gros plans à chaque journée triomphante de la femme : voilà des doigts ordinairement teints de henné, habituellement mains actives des mères préservées (visages en feu pour faire le pain et pour se brûler), les mêmes doigts sans henné mais avec des ongles faits, qui portent des bombes comme des oranges. Explosent tous les corps qu'on a crus « ceux des autres » ... Se déchiquettent les chairs ennemies. Et celles qui ensuite sont restées soi-disant vivantes à travers prison de fer, puis barreaux de la mémoire, puis... (elle pleure) puis comme moi à travers les tranches de la fièvre (car, Sarah, j'ai de la fièvre, tu sais, j'aurai toujours de la fièvre), sont-elles restées vraiment vivantes ? Les bombes explosent encore... mais sur vingt ans : contre nos yeux, car nous ne voyons plus dehors, nous voyons seulement les regards obscènes, elles explosent mais contre nos ventres et je suis – elle hurle – je suis tous les ventres ensemble de la femme stérile !¹⁶¹

Cette scène se situe au carrefour de la mémoire traumatique, du corps féminin blessé et de la dénonciation d'un regard oppressif – colonial, patriarcal, occidental. Le texte se prête parfaitement à une lecture à travers la grille théorique d'Edward Said, qui analyse comment l'Occident a

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 61.

historiquement construit l'Orient comme un espace de différence radicale, d'irrationalité, d'exotisme et de sexualité réprimée ou fantasmatique.

4. La réappropriation du corps féminin et le renversement du regard orientaliste chez Djébar

Cette scène articule mémoire traumatique, corps féminin blessé et dénonciation d'un regard oppressif — colonial, patriarcal, occidental. Djébar révèle le corps des femmes algériennes comme un espace politique, marqué par la violence mais aussi la résistance. Elle oppose la figure héroïque des combattantes, « porteuses de feu » et « bras vengeurs », à leur objectification post-conflit, où elles deviennent objets de spectacle, dénudées et mutilées pour un regard étranger. Ce glissement illustre la dynamique d'orientalisation décrite par Edward Saïd dans *L'Orientalisme*, où l'Orient est construit comme une altérité fantasmée au service d'une domination symbolique. Djébar inverse cette logique : là où l'orientalisme fige la femme orientale dans une posture passive et exotique, elle fait éclater cette image en fragments vivants, en cris incarnés et polyphoniques.

Par ses personnages — Sarah, Baya, Sonia, la porteuse d'eau —, elle tisse une géographie féminine de la ville et du foyer, un contre-récit qui redonne voix et corps à celles qui ont été réduites au silence. À travers une écriture sensorielle et fragmentée, Djébar déconstruit le regard colonial et patriarcal en restituant la subjectivité féminine, transformant la représentation en réappropriation politique. Elle fait ainsi de la femme orientale un Sujet actif, incarné et mémoriel, répondant par le chant, la danse, la mémoire et la résistance corporelle à l'orientalisme occidental.

Elle écrit :

Libération glorieuse de l'espace, réveil des corps dans la danse, la dépense, le mouvement gratuit.
[...]. [...] Car il n'y a plus de harem, la porte en est grande ouverte et la lumière y entre ruisselante;
il n'y a même plus de servante espionne, simplement une autre femme, espiègle et dansante¹⁶².

¹⁶² *Ibid.*, p. 186-187.

Ces propos mettent en lumière la transformation des femmes algériennes, passant de simples objets de représentation à sujets actifs, brisant les stéréotypes orientalistes et réappropriant leur espace ainsi que leur corps. Assia Djébar met en lumière l'intimité des femmes algériennes, transformant leurs expériences personnelles en une dimension politique et universelle. En leur offrant une voix, elle déconstruit les stéréotypes qui ont longtemps figé l'image de la femme algérienne dans des rôles passifs et subordonnés. Les femmes deviennent non seulement les porteuses de leurs propres histoires, mais aussi des actrices de leur émancipation. En racontant ces vies et ces luttes, Djébar redonne aux femmes une place centrale dans l'Histoire, leur permettant de se réapproprier leur identité et leur mémoire, et de les inscrire dans le récit collectif. Cette démarche s'appuie sur la théorie de Charles Taylor, qui conçoit l'identité comme le résultat des engagements et affiliations permettant aux individus de se situer dans le monde et de comprendre leur être, ces engagements étant moralement fondamentaux pour définir ce qui est important dans leur vie.

Ces engagements sont moralement fondés et aident les individus à discerner ce qui est bon et essentiel dans leur vie. Cela résonne avec l'approche de Djébar qui, en donnant la parole aux femmes marginalisées, contribue à une redéfinition de leur identité, tout en la replaçant dans un contexte social et historique plus vaste. Comme Taylor le souligne, l'identité est façonnée par les engagements individuels et collectifs, et chaque voix, chaque action contribue à la reconfiguration de l'identité. Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, l'écriture devient un vecteur de mémoire et d'identité, permettant aux femmes de se réapproprier leur histoire, d'abolir les récits imposés et de transmettre une nouvelle image de leur vécu.

5. Le silence comme acte de résistance

Djébar insiste sur la notion de silence dans l'expérience féminine algérienne, transformant celui-ci en outil de résistance. Loin d'être synonyme d'impuissance, ce silence devient une stratégie face aux oppressions coloniale et patriarcale. À travers l'introspection et la mémoire, les femmes revendiquent un espace qui leur appartient et échappent à l'assignation à une altérité exotique et passive. En déconstruisant l'image de la femme algérienne en tant que l'« Autre » silencieuse et soumise, Djébar renverse le discours orientaliste. Elle représente des femmes actives, revendiquant leur liberté et redéfinissant leur place, réécrivant ainsi la manière dont l'Occident a historiquement perçu l'Orient, et plus spécifiquement les femmes de cet Orient. Plus encore, le mystère féminin

auquel Djébar fait allusion est également un mystère construit par le regard occidental, notamment la peinture orientaliste sous le titre *Femmes d'Alger dans leur appartement*, d'Eugène Delacroix (1834), ainsi que sa réinterprétation par Picasso en 1955.

Le tableau de Delacroix est souvent perçu en Occident comme une fenêtre ouverte sur un espace jusqu'alors inaccessible, celui du harem. Cependant, ce regard reste partiel et biaisé. Djébar commente : « Le regard interdit, le son coupé, ce sont les armes du peintre colonial, qui croit révéler alors qu'il ne fait que fixer un silence imposé¹⁶³ ». Par cette lecture critique, Djébar inverse l'acte de vision : ce qui semble un dévoilement se révèle en réalité un nouvel enfermement. La peinture orientaliste contribue ainsi à perpétuer une idéologie stéréotypée de la femme d'Orient, la réduisant à un simple objet, comparable à un bibelot, privé de parole. Comme le rappelle Edward Saïd dans *L'Orientalisme*, l'Orient n'a pas seulement été perçu comme « oriental » à travers les stéréotypes d'Européen moyen du XIX^e siècle, mais a aussi été activement « rendu oriental » — c'est-à-dire construit et fabriqué comme tel¹⁶⁴.

6. Réécriture des silences : Djébar face à l'imaginaire orientaliste

Le regard critique que Djébar porte sur le tableau de Delacroix nourrit en elle le désir de prolonger, voire de réorienter l'œuvre du peintre. À travers l'écriture, elle ne cherche pas simplement à interpréter la toile, mais à en dévoiler les zones d'ombre, les absences et les silences. Ce qui reste occulté dans la peinture — la parole des femmes, leur mémoire, leur subjectivité — devient précisément ce que Djébar s'efforce de faire apparaître. Son projet consiste à faire émerger une image latente, enfouie sous la représentation orientaliste : une scène intérieure, fragmentaire, mais vivante, que l'écrivaine tente de restituer depuis l'espace postcolonial.

Dans cette optique, le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* propose un double déplacement : il met en lumière la quête esthétique du peintre tout en ouvrant un espace de relecture critique qui donne voix aux femmes représentées, réduites au silence par le regard

¹⁶³ Assia Djébar, *op. cit.*, p. 182.

¹⁶⁴ Edward Saïd, p. 27.

européen. Le silence, loin d'être une simple absence de parole, devient un motif central de la réflexion djebarienne. Il incarne à la fois l'oppression coloniale, la censure sociale et la douleur indicible. Djébar n'en fait pas une fin, mais un point de départ : elle tente d'en déchiffrer les strates, d'en dégeler la fixité. Comme elle l'écrit, son ambition est bien de « restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau¹⁶⁵ ». Ce gel du discours, métaphore d'un arrachement à la mémoire, est ce que son écriture entend déconstruire. Le texte devient ainsi un espace de réactivation des voix : non pas un simple contrepoint à l'image, mais une véritable réappropriation narrative, où la femme algérienne cesse d'être une figure muette pour redevenir Sujet de son Histoire.

6.1 Sensibilité incarnée et réappropriation de l'espace vécu

Djébar mobilise l'ensemble de ses sens — l'ouïe, la mémoire corporelle, la perception rythmique — pour restituer ce que les représentations orientalistes ont figé ou effacé. Elle capte le tempo des chuchotements, la fluidité des gestes dans la danse, les modulations des voix féminines, autant de rythmes discrets mais signifiants qui témoignent de la vitalité des femmes de sa tribu. Ce vécu sensoriel, qu'elle élabore d'abord à partir de son expérience intime, s'ouvre ensuite à une dimension collective, devenant le socle d'une mémoire partagée.

Par ce processus, Djébar engage un travail de reconstitution sensible qui s'inscrit dans ce que Henri Lefebvre nomme la conscience du vécu : une manière de comprendre l'espace social et les corps en mouvement à partir de leur ancrage quotidien, souvent imperceptible à l'observateur extérieur. C'est précisément ce regard intérieur que l'Occident, imprégné de stéréotypes coloniaux, est incapable de saisir.

Dans ce cadre théorique, l'écrivaine entre en dialogue — ou en tension — avec la peinture orientaliste, en particulier l'œuvre de Delacroix. Ce dialogue ne relève pas uniquement d'une opposition critique, mais d'un geste de réappropriation : Djébar reprend le motif figé sur la toile pour y réinsuffler le mouvement, les voix, la complexité. Ce débat implicite qu'elle entretient avec l'image picturale traverse l'ensemble du recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement*, et trouve une résonance particulière dans la nouvelle finale, ou plutôt dans sa postface intitulée « Regard

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 123.

interdit, son coupé ». En laissant volontairement ce fragment en clôture, Djébar souligne l'irréductibilité de certains silences, mais aussi la nécessité d'un regard réinventé, capable de traduire l'indicible féminin au-delà des cadres imposés par l'Histoire coloniale et l'art occidental.

7. Flaubert, Delacroix et l'Orientalisme : la domination par le regard

Djébar met en évidence la manière dont les femmes algériennes, en récupérant leur Histoire et leur mémoire, redéfinissent leur place dans la société. Elle montre que les femmes d'Alger, bien enfermées et réduites au silence, ont été les porteuses de la mémoire collective, transmettant à travers leurs chants et leurs récits les souffrances et les espoirs du peuple. Cette transmission orale, longtemps reléguée à la sphère privée, devient un acte de résistance face à l'effacement imposé par les discours dominants. L'espace domestique, traditionnellement perçu comme un lieu de réclusion, se transforme sous sa plume en un espace de mémoire et de narration. L'autrice décrit les femmes d'Alger dans l'ombre des patios, où elles tissent des récits, des fragments de vie, des bribes d'Histoire qui défient l'oubli. Ainsi, l'intime devient politique, et le personnel, universel.

En intégrant ces voix féminines dans son récit, Djébar déconstruit les stéréotypes orientalistes qui ont longtemps figé l'image de la femme algérienne. Elle offre une représentation nuancée et complexe, où les femmes ne sont plus de simples objets de contemplation, mais des Sujets actifs de leur Histoire. Cette approche rejoint la réflexion de Taylor sur l'importance de la reconnaissance dans la formation de l'identité : en donnant la parole aux femmes marginalisées, Djébar participe à une reconfiguration du récit historique, où chaque voix compte et contribue à la richesse du tissu social.

Pour mieux comprendre le concept d'orientalisme, l'histoire de la rencontre de Gustave Flaubert avec la danseuse égyptienne Kuchuk Hanem, qu'il transfigure dans *Salammbô*, représente un exemple paradigmatique de la façon dont l'Orientalisme confère aux hommes occidentaux le pouvoir de définir et de représenter l'Autre. En tant qu'homme, étranger et privilégié, Flaubert ne parle pas seulement pour Kuchuk Hanem : il se sert de son pouvoir pour fixer son image dans un

discours orientaliste. Dans son œuvre, la femme orientale devient ainsi un objet et un symbole exotique, dont l'Histoire et la voix sont effacées au profit d'une mise en scène fantasmée¹⁶⁶.

Le regard que Flaubert porte sur l'Orient, à l'instar de celui de Delacroix dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, s'exerce comme un geste de possession, de domination et de mise en récit. Ces représentations refusent toute autonomie aux femmes orientales, les cantonnant à des rôles figés et stéréotypés : passives, voilées, silencieuses, elles sont enfermées dans un imaginaire exotique qui les réduit à l'état d'objets. Face à ces images imposées, l'écriture de Djébar s'impose comme un acte de résistance : elle reconfigure l'Histoire à partir de celles que le récit dominant a exclues, redonnant corps et voix à des figures reléguées au silence par le discours colonial.

8. *N'zid*, de Malika Mokeddem : féminité et résistance face à l'orientalisme

Dans *N'zid*, de Malika Mokeddem, l'héroïne, Nora, symbolise une réappropriation profonde du corps, de la mémoire et de la parole. Marquée par l'amnésie, elle incarne au début du roman l'effacement identitaire imposé par des structures sociales à la fois patriarcales et coloniales. Mais au fil du récit Nora entame une quête de soi où elle se réinvente à travers le langage et la mémoire, déconstruisant les stéréotypes orientalistes de la femme algérienne réduite au silence ou à la soumission. Le processus de subjectivation s'amorce dès l'incipit du roman, à la suite de la découverte d'une boîte contenant des papiers au nom de Meriem Dors, identité inconnue que Nora assume symboliquement. « Elle s'est endormie en moi et m'a laissée sa paix. Je peux prendre toutes les libertés avec elle. Même des détours par d'autres identités¹⁶⁷. » Ce geste initial n'est pas une fuite, mais l'ouverture d'un espace de réinvention de soi. Adopter cette autre identité devient un acte de libération : elle n'y voit pas une perte de son essence, mais la possibilité d'élargir son champ d'existence. Ce passage souligne la manière dont l'identité se construit chez Nora, non dans la fixité mais dans le mouvement, la porosité, l'accueil de l'autre en soi — une manière d'habiter le monde avec souplesse et autonomie, loin des assignations figées, qu'elles soient culturelles, coloniales ou genrées.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶⁷ Malika Mokeddem, *N'zid*, *op. cit.*, p. 153.

Dans cette dynamique, Mokkedem prolonge la démarche d'Assia Djébar : toutes deux œuvrent à la décolonisation du regard, en révélant la vitalité, la parole et la résistance des femmes algériennes. Dans *N'zid*, Malika Mokeddem construit une scène apparemment anodine — un dîner entre Nora et Loïc — pour mettre en œuvre une profonde subversion des rapports de pouvoir traditionnels entre Orient et Occident, entre féminin et masculin. Le passage dans lequel Loïc s'affaire à cuisiner, dresse la table, sert le vin, puis tente en vain d'engager une conversation, révèle une inversion significative des rôles genrés et postcoloniaux.

Assise dans le cockpit de *l'Inutile*, elle le regarde faire la cuisine. Il sort des sets de table, des couverts, lui tend un verre de vin [...] — « J'espère que tu aimeras. » [...] Elle acquiesce, se laisse servir. [...] Il essaie de lui parler de Lipardi, du Stromboli, le volcan voisin. Elle hoche la tête sans lever les yeux de son assiette une seule fois. Il abandonne à contrecœur. [...] Elle écrase son cigare, dégrafe sa chemise, la noue autour de la taille. Elle plonge, nage vers son bateau avec des mouvements rapides, hachés¹⁶⁸ [...].

Ce moment est loin d'être dérisoire : Nora, survivante silencieuse d'une agression, choisit ici de ne pas livrer son récit à l'institution policière, ni au regard empathique d'un homme occidental. Elle défend sa souveraineté de parole, refusant de céder à une posture imposée par l'institution ou le regard masculin. Le silence qu'elle impose face à Loïc n'est pas une absence de parole mais un acte de souveraineté symbolique. Elle se laisse servir sans mot dire, déstabilisant les dynamiques traditionnelles d'hospitalité où la femme est objet de regard, de soin ou d'interrogation.

L'attitude de Loïc qui tente d'établir une conversation légère sur la géographie locale, puis capitule devant son mutisme, illustre l'échec de la tentative masculine (et occidentale) d'assigner un sens à l'Autre, de maîtriser l'altérité par le récit ou la convivialité. Nora, quant à elle, refuse de se rendre « lisible », au sens où elle échappe aux cadres normatifs imposés par les structures patriarcales et coloniales. Son silence ne correspond ni à une absence ni à une passivité, mais s'impose comme une stratégie délibérée visant à ériger une barrière protectrice contre les regards et les discours qui tendent à la réduire aux stéréotypes orientalistes de la femme soumise ou exotique.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 86-89.

En se positionnant hors des codes habituels de visibilité, elle refuse d'être objectivée comme une figure de mystère séduisant le regard occidental ou comme une victime silencieuse conforme aux récits de soumission attendus. Ce silence devient un espace de résistance, un moyen de reconquête de la parole à ses propres conditions ainsi qu'un acte de reconstruction identitaire et politique, permettant d'échapper à la violence symbolique du regard colonial et patriarcal. La « lisibilité » refusée correspond donc à une lecture univoque et réductrice qui annule la complexité et l'agentivité du Sujet, tandis que le silence instaure une modalité d'existence nouvelle où s'inventent des formes inédites de subjectivation et de réappropriation du trauma.

L'attitude de Nora dans ce passage illustre une contestation directe des représentations essentialisantes analysées par Edward Said dans *L'Orientalisme*. Said met en lumière la construction occidentale de l'Orient comme un espace symbolique figé, exotique et passif, dans lequel la femme orientale est réduite à une figure voilée, silencieuse et sensuelle, dénuée de subjectivité propre. Cette figure féminine devient alors un objet du regard colonial, assignée à une altérité décorative ou problématique. Par son refus de se rendre « lisible » selon ces codes, Nora opère une déconstruction de cette imagerie orientaliste, remettant en cause la fixation de son identité dans un récit figé et ouvrant un espace de subjectivation autonome, résistant à l'assignation de rôle imposée par le discours colonial.

L'Orient a aidé à définir l'Europe (ou l'Occident) comme son contraste, son image, son idée, son expérience, son personnage. [...] L'Orient était presque une invention de l'Europe, et avait été placé dans le système de références européen, non pas comme un sujet libre, mais comme un objet de connaissance, de discours, de représentation¹⁶⁹.

Cette citation permet d'affirmer la manière dont la femme orientale, dans le regard colonial, devient un objet figé de représentation plutôt qu'un sujet actif. Elle éclaire la démarche inverse de Nora, qui reprend possession de sa voix, de son corps et de son récit.

¹⁶⁹ Edward Said, *op. cit.*, p. 87.

Mokeddem conteste cette logique de manière incisive : en ne donnant pas accès au récit attendu, Nora refuse le contrat implicite de l'orientalisme — celui dans lequel l'Oriental est défini par l'Occident, assigné à un rôle figé dans un imaginaire binaire (libérateur/libéré, maître/soumis, homme civilisé/femme orientale). Ici, c'est l'homme occidental qui est rendu impuissant face au silence de l'Orientale moderne. La dynamique d'observation s'inverse : c'est Nora qui observe, qui jauge, qui décide, même en restant silencieuse. Elle reprend la main sur son image, son corps, sa parole — ou son choix du non-dit.

Par ailleurs, Mokeddem remet en cause de façon incisive la logique orientaliste en privant Nora de l'accès au récit attendu. Ce refus signifie un rejet du contrat implicite de l'orientalisme, selon lequel l'Orient est défini par l'Occident, assigné à un rôle figé dans un imaginaire binaire (libérateur/libéré, maître/soumis, homme civilisé/femme orientale). Comme le souligne Edward Said, « l'orientalisme peut être conçu comme un discours historique qui permet à l'Occident d'exercer un pouvoir politique et intellectuel sur l'Orient, le rendant ainsi un objet de connaissance et de domination¹⁷⁰ ». Dans ce cadre, c'est la femme orientale qui est habituellement placée sous le regard occidental, dépossédée de subjectivité et réduite à une altérité exotique et statique.

Dans le passage étudié, cette dynamique est inversée : c'est l'homme occidental qui se trouve impuissant face au silence stratégique de Nora, désormais sujet agissant par son refus même de se rendre visible. Nora observe, jauge et décide, même en demeurant silencieuse. Elle reprend le contrôle de son image, de son corps et de sa parole — ou du choix du non-dit. Par ailleurs, la scène domestique, marquée par le geste culinaire et hospitalier effectué par Loïc, renverse les rôles genrés traditionnels, déplaçant la scène dans une dynamique postcoloniale et féministe où les rapports de domination sont subtilement déconstruits. En refusant de livrer un discours explicatif ou thérapeutique, Nora échappe à l'emprise occidentale, qui tend à « sauver » ou « guérir » les corps et les mémoires postcoloniales, contestant ainsi la logique paternaliste inhérente à l'orientalisme.

8.1 Défaire les silences : la déconstruction des fantasmes occidentaux

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 41.

Dans *N'zid*, Malika Mokeddem va au-delà des images figées et des récits imposés par l'Occident sur les femmes orientales. Elle interroge la notion de victimisation et rétablit une vision plus complexe et active des femmes algériennes, confrontées à des structures patriarcales et coloniales. Cette réécriture de l'Histoire féminine met en lumière la résistance de ces femmes souvent invisibilisées dans les discours dominants. Comme le souligne Nora, la protagoniste du récit, elle-même engagé dans une quête de sens et de liberté, une autre vérité émerge. La citation suivante, tirée du roman *N'zid*, illustre à la fois la critique de l'orientalisme et le processus de reconquête identitaire porté par Nora :

Elle a laissé derrière elle la terre d'où elle venait, la terre marquée par le poids des siècles, de l'histoire et des douleurs. Dans l'ombre des cieux, le vent est sa voix, les vagues, son corps. Elle oublie la violence des hommes, les règles qu'ils imposent, et s'élance dans un monde où il n'y a plus ni frontière ni chaînes¹⁷¹.

Cette citation met en lumière la manière dont Nora se libère des contraintes imposées par les structures patriarcales et coloniales, en se réappropriant son identité à travers une connexion profonde avec la mer. La mer devient un espace de liberté et de renaissance, contrastant avec la terre chargée de douleur et d'oppression. Cette représentation de la mer comme lieu de transformation et de libération est également analysée par Anne Aubry, qui souligne que la Méditerranée, avec son flux et son reflux, permet à Nora de poursuivre sa quête personnelle pour retrouver son identité et se retrouver avec elle-même¹⁷².

Dans *N'zid*, trois figures féminines se répondent dans un continuum de mémoire et de lutte. La mère de Nora est une ancienne militante, une femme libre et rebelle, qui a lutté dans une Algérie marquée par la domination coloniale. Son mariage avec un étranger symbolise déjà une forme de transgression des normes patriarcales. De retour en Algérie après la guerre, elle est confrontée à une société repliée sur un patriarcat encore plus rigide, où son passé de combattante n'a plus de valeur. Elle vit l'expérience du retour comme une trahison de ses idéaux. Dans le silence imposé

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁷² Anne Aubry analyse la Méditerranée comme « lieu liminaire », un espace mixte — lieu et non-lieu — nourrissant le voyage intérieur de l'héroïne de Mokeddem et participant à sa quête identitaire, 2009, p. 17-31, <https://journals.openedition.org/carnets/2760?>

de l'après-guerre, elle incarne la douleur des femmes engagées, marginalisées une fois l'indépendance acquise. La scène de la Seine, la disparition des siens, la torture — autant de strates de violence qu'elle porte en elle, sans avoir pu les transmettre autrement que par son mutisme douloureux.

Nora, sa fille, hérite de ce silence. Elle choisit l'exil et le dessin comme armes. Bédéiste, elle tente de traduire visuellement ce que sa mère n'a pu dire. À travers l'art graphique, elle reconstruit une mémoire fragmentée et donne une voix aux disparues, aux humiliées, aux résistantes. Nora rencontre Zana, une femme sans papiers, vive, blessée, insoumise, autrefois amie de sa mère, Aïcha. Zana devient le relais d'un combat intergénérationnel : une figure de transmission et de renouveau. Ensemble, ces femmes incarnent trois formes de résistance : la lutte militante de la mère, la création artistique de Nora, la parole brute et actuelle de Zana. Elles refusent toutes d'être réduites à l'image de la femme orientale soumise, silencieuse ou voilée.

Edward Said met en lumière cette construction dans *L'Orientalisme*, qui entre directement en résonance avec les figures de Nora, de sa mère et de Zana, en particulier avec la manière dont les femmes orientales ont été représentées comme objets silencieux du regard occidental :

« L'Orientale est, pour l'homme occidental, une femme à posséder, mais qu'on ne laisse jamais parler. Elle est silencieuse, obéissante, mais surtout construite comme telle dans le discours orientaliste¹⁷³. » Cette citation illustre parfaitement ce que Mokeddem déconstruit dans *N'zid* : les trois femmes refusent cette image fabriquée d'une féminité passive, construite par le regard colonial et patriarcal. Elles s'expriment par le corps, par le souvenir, le dessin et la parole. Mokeddem, en leur donnant voix, crée un espace de représentation autonome — un geste fondamentalement antiorientaliste et féministe.

8.2 Poétique de l'espace : la relecture de la mer, du désert, de la ville comme lieux de résistance, de recomposition de Soi, et de rupture avec l'orientalisme

La mère de Nora est une ancienne militante qui, après avoir combattu pour l'indépendance de l'Algérie, se retrouve confrontée à une société postcoloniale patriarcale qui la réduit au silence. « Elle s'était battue pour un pays libre. Et c'est dans ce même pays qu'on l'avait bâillonnée. »

¹⁷³ *Ibid.*, p. 189.

Cette citation souligne la trahison ressentie par la mère de Nora, dont les sacrifices pour la liberté sont ignorés, voire effacés, dans l'Algérie indépendante.

Nora, la protagoniste, utilise le dessin comme moyen de reconstruire sa mémoire et de se réappropriier son Histoire, effacée par l'amnésie et les traumatismes du passé. « Elle saisit pinceaux et fusains sans idée aucune de ce que ses mains vont produire. Des réminiscences atomisées lui reviennent, comme un pianiste, un luthiste, retrouvent inconsciemment les notes d'une partition du bout des doigts¹⁷⁴. » Le dessin devient pour Nora un acte thérapeutique et un outil de résilience lui permettant de se reconnecter avec son identité fragmentée.

Zana, la mère de Nora, une femme sans papiers, incarne la révolte contre les injustices et les stéréotypes imposés aux femmes orientales. « J'ai pas besoin qu'on me sauve. J'ai besoin qu'on m'écoute¹⁷⁵. » Par cette déclaration, Zana affirme sa volonté d'être entendue et reconnue comme Sujet à part entière, rejetant le rôle de victime passive que la société veut lui imposer.

Le roman *N'zid* déconstruit les représentations orientalistes des femmes orientales comme étant soumises et silencieuses. Mokeddem donne la parole à des femmes fortes, résilientes et actrices de leur propre histoire. Une phrase d'Edward Saïd vient cristalliser cette critique : « Ce que l'Orient n'a jamais pu faire, c'est se représenter lui-même : il a toujours été représenté par l'Occident, à travers des récits, des images, des fantasmes. La femme orientale en est le symbole le plus parlant : elle est toujours regardée, jamais regardante. »

Ainsi, Mokeddem inverse le regard imposé par l'orientalisme : à travers Zana, elle redonne aux femmes orientales leur voix, leur regard, et surtout leur pouvoir d'agir et de se raconter elles-mêmes. La relecture du désert, tout comme le voile et la douleur, fonctionne ici comme une image métaphorique de la condition coloniale et postcoloniale des femmes, un espace intérieur marqué par des cicatrices invisibles mais profondément ancrées.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 171.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 143.

Curieusement, elle pressent que le danger est ailleurs. Elle ignore où. Le souvenir d'un cauchemar de la veille lui revient tout à coup à l'esprit. Elle naviguait sur une mer déchaînée. Des lames croisées menaçaient de disloquer le bateau. De gros nuages crevaient le ciel. Les vents tournants de l'orage soufflaient, soulevant de monstrueuses tornades d'eau. Peu à peu, toute cette fureur liquide a commencé à devenir rouge, un rouge sang. La tempête s'est muée en vent de sable. La mer s'est coagulée en désert. Au moment où une avalanche de dunes s'abattait sur elle, un épouvantable râle d'asphyxiée l'a réveillée¹⁷⁶.

Cette citation illustre comment la mer et le désert se confondent dans l'imaginaire de Nora, représentant les dualités de son identité et de son parcours. Dans l'écriture de Mokeddem, les femmes ne sont pas seulement des victimes des silences et des souffrances, elles incarnent une résistance. Ce point de vue s'oppose aux imaginaires coloniaux, où l'on tente de figer l'individu dans une identité, le réduisant à la figure d'une victime passive. Mokeddem invite à reconsidérer cette vision, en soulignant que l'espace de résistance et de liberté réside non pas dans la soumission, mais dans la création d'une nouvelle identité face à l'oppression.

Cette quête de liberté et d'autonomie résonne également chez des auteurs comme Albert Memmi et Amin Maalouf. Memmi, dans *Portrait du colonisé*, décrit l'individu colonisé comme une figure marquée par une identité fragmentée : « Le colonisé est l'autre par excellence, il est celui qui est en dehors de l'Histoire, il est l'objet d'une domination qui le prive de sa subjectivité et le maintient dans un état d'infériorité¹⁷⁷. » Amin Maalouf, dans *Les identités meurtrières*, aborde la liberté comme un processus intérieur, une création continue et personnelle : « L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence¹⁷⁸. »

Dans l'œuvre de Malika Mokeddem, la femme algérienne incarne un Sujet traversé par un héritage de souffrance et de résistance. Il ne s'agit pas d'un simple désir d'évasion extérieure, mais d'une quête de liberté intérieure, façonnée par l'affrontement avec un « désert intérieur ». Le désert, souvent réduit dans l'imaginaire orientaliste à un espace de solitude, de silence ou de mystère, se voit ici réinvesti et resignifié : il devient un territoire d'émancipation, un lieu de création identitaire

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁷ Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, précédé de *Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2002, p. 163.

¹⁷⁸ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Éditions Grasset, 1998, p. 31.

et de reconquête symbolique. Mokeddem subvertit ainsi la vision figée de l'Orient comme espace clos et aliénant, en montrant que la femme orientale ne se contente pas de subir son environnement mais le transforme, en y inscrivant ses propres trajectoires de liberté.

8.3 L'image de la femme orientale dans le regard occidental

Malika Mokeddem confère à Nora une fonction symbolique éminemment subversive : celle de capitaine, souveraine d'un espace marin historiquement perçu comme hostile et masculinisé. En lui permettant de naviguer seule, de s'orienter librement dans l'immensité maritime, l'autrice rompt avec les représentations orientalistes qui cantonnent les femmes algériennes à l'espace domestique, à la fixité et au silence. Le fait de prendre le contrôle de la mer — de ses rythmes, de ses flux, de son imprévisibilité — devient un acte de maîtrise existentielle et narrative. Le mouvement libre sur les eaux se substitue à l'immobilité imposée, et fait de Nora non plus un objet de regard, mais un sujet de trajectoire.

Historiquement, la mer constitue un espace ambigu pour l'Algérie : lieu d'invasion, vecteur de la conquête coloniale, symbole du pouvoir d'appropriation masculine et impériale. En confiant à Nora la maîtrise de ce territoire liquide, Mokeddem propose une relecture radicale de l'Histoire : la mer cesse d'être l'instrument de l'oppression coloniale pour devenir un espace d'errance, d'émancipation, de re-création de Soi.

La citation suivante illustre cette dynamique de reconquête :

Ravie, elle se laisse aller aux vagues et au vent, met la mer entre elle et le monde, entre elle et elle. Ce continent liquide est le sien. La mer est son incantation. Elle est sa sensualité quand elle lèche les recoins les plus intimes des rivages, son sortilège quand elle hante les yeux des guetteurs [...] elle est sa complice quand elle roule, court et embrasse, dans une même étreinte, la Grèce et la Turquie, Israël, la Palestine et le Liban, la France et l'Algérie. Elle est son rêve en dérive entre des bras de terre, à la traversée des détroits et qui va s'unir, dans un concert de vents, au grand océan. Sa Méditerranée est une déesse scabreuse et rebelle que ni les marchands de haine ni les sectaires n'ont réussi à fermer. Elle est le berceau où dorment, au chant de leurs sirènes, les naufrages esseulés, ceux des causes perdues, les fuyards de Gibraltar et bien des illusions de vivants¹⁷⁹. »

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 68.

Malika Mokeddem fait une utilisation poétique et symbolique de la mer pour mettre en scène une dynamique de résistance féminine qui s'oppose frontalement aux grilles de lecture orientalistes. À travers l'évocation de la mer comme un espace de liberté, de sensualité et de transgression des frontières, Mokeddem déconstruit les clichés qui caractérisent traditionnellement l'Orient et ses habitants dans le discours occidental. La mer, dans cette citation, devient une métaphore de la résistance féminine, mais aussi de la subversion du regard occidental sur l'Orient. Selon Edward Said :

L'Orientalisme, dit en termes simples, est un discours sur l'Orient qui produit de l'Orient comme un lieu sous-développé, figé dans le temps, une image stéréotypée de la passivité et de la décadence. C'est un monde imaginaire et dégradé qui contraste avec l'Occident perçu comme le domaine de la raison, du progrès et de la civilisation. Dans ce cadre, les femmes orientales sont souvent dépeintes comme passives, sans voix, et enfermées dans des rôles subordonnés, réduites à l'image d'objets ou de victimes¹⁸⁰.

Cependant, ici, la protagoniste, en fusionnant avec la mer, symbolise une autonomie radicale et une fluidité qui échappent à cette figuration figée.

Loin d'être une victime, la protagoniste s'affirme comme une « complice » de la mer, une alliée qui transcende les frontières géographiques et culturelles. La mer elle-même se fait traverser par des contrées diverses et opposées — de la Grèce à l'Algérie, de la Palestine à la France — et devient une entité libre et mouvante, qui refuse les frontières imposées par les États et les récits dominants. À travers ce geste, Mokeddem réécrit la cartographie de l'Orient, en la rendant fluide et dynamique, et réintroduit la figure féminine dans cette carte, non plus comme une victime soumise, mais comme un agent de transformation, libre et souverain.

La mer dans cette citation incarne également une féminité émancipée des rôles traditionnels assignés par la culture patriarcale et les stéréotypes orientalistes. « Ravie, elle se laisse aller aux vagues et au vent¹⁸¹ » : la protagoniste se laisse porter par la mer, comme si elle se fondait dans un flux de liberté et de sensualité. Cette fluidité est une métaphore de l'émancipation féminine, un

¹⁸⁰ Edward Said, *op. cit.*, p. 209.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 189.

rejet des rôles stéréotypés et une affirmation de la subjectivité féminine. En ce sens, la mer devient un espace d'autodéfinition, un lieu où la protagoniste échappe à l'essentialisme de l'Orient et à la réification de son identité par les discours dominants. Elle n'est pas un simple reflet de l'Orient figé, mais une actrice dynamique et mobile.

La mer traverse des frontières géopolitiques : Grèce et Turquie, Israël, Palestine et Liban, France et Algérie. Cette traversée, qui semble effacer les frontières politiques et nationales, fait écho à la critique des divisions imposées par le colonialisme et l'orientalisme. Dans le cadre de l'orientalisme, ces frontières sont non seulement géographiques, mais aussi idéologiques et culturelles. Elles sont utilisées pour diviser et contrôler les peuples de l'Orient et maintenir un ordre colonial. Mokeddem, par le biais de l'image de la mer, conteste ces frontières et les remplace par une image de fluidité, de connectivité et de résistance aux divisions héritées de l'Histoire coloniale. La mer devient un espace d'unité et de réconciliation, un lieu où les divisions sont abolies et où les Sujets (ici féminins) sont invités à se libérer de l'imposition de l'altérité.

Edward Said théorise l'Orientalisme comme un discours de pouvoir qui légitime la domination de l'Occident sur l'Orient en le représentant comme un espace exotique, figé et stéréotypé. Ce discours orientaliste a une double fonction : il façonne l'image de l'Orient dans l'imaginaire occidental tout en justifiant les interventions et les pratiques coloniales. Said analyse comment ce discours crée un Orient « autre », opposé à un Occident prétendument rationnel, moderne et supérieur. Dans ce cadre, les femmes orientales sont souvent représentées comme des victimes silencieuses et des objets de désir, marquées par leur statut subordonné dans des sociétés prétendument « arriérées ».

Dans le roman *N'zid*, Mokeddem répond à cette vision orientaliste en représentant une femme qui n'est pas soumise, ni victime, mais actrice de sa propre émancipation. En se fondant avec la mer, elle échappe à la représentation figée et statique de l'Orient. La fluidité de la mer devient ici un moyen pour la protagoniste de se réappropriier son espace et de déjouer les attentes orientalistes. La mer, souvent vue par l'Occident comme un obstacle géographique ou une frontière entre les cultures, devient ici un espace de fusion, de mouvement et de pouvoir personnel.

Dans une perspective féministe postcoloniale, cette fusion avec la mer réaffirme la liberté et l'autodéfinition des femmes dans un contexte postcolonial. La mer, en tant que métaphore, incarne la fluidité de l'identité féminine, qui refuse d'être enfermée dans des catégories rigides imposées par les récits orientalistes et coloniaux. Dans *N'zid*, la protagoniste s'affirme comme un sujet agentif, capable de reconfigurer les frontières assignées par les discours hégémoniques. Ce geste s'inscrit dans la logique de la critique postcoloniale, qui interroge et déconstruit les structures de pouvoir héritées de la colonialité, entendue comme la persistance des matrices coloniales dans les représentations, les subjectivités et les rapports sociaux¹⁸².

Mokeddem, au moyen de l'image de la mer, transforme la représentation de la femme orientale, loin de la victimisation ou de l'exotisation imposées par le discours orientaliste. En se fondant dans cet espace fluide et mouvant, la protagoniste s'affirme comme un sujet autonome, résistant aux catégories binaires et aux frontières géographiques, culturelles et sociales qui caractérisent l'orientalisme. La mer devient ainsi un symbole de liberté et de résistance féminine face aux discours dominants, une façon de redéfinir l'identité féminine postcoloniale en dehors des grilles orientalistes. La romancière, par cette métaphore, critique et subvertit le regard orientaliste et plaide pour une réappropriation des territoires et des récits par les femmes elles-mêmes.

Ainsi, en attribuant à Nora la navigation en mer, l'autrice transforme la mer en un symbole de résistance et de réappropriation. Elle déconstruit l'image de la femme algérienne comme victime passive et lui attribue la capacité de redéfinir son propre rapport au monde. Cette réécriture est un acte de réclamation d'une subjectivité féminine qui refuse d'être définie de manière

¹⁸² Sur le concept de colonialité, voir : Karima Lazali, *Le trauma colonial. Une double occultation*, Paris, La Découverte, 2018. L'autrice met en lumière les effets psychiques et symboliques durables de la colonialité, entendue comme un système de domination qui survit à la décolonisation et continue d'opérer à travers les structures sociales, politiques et subjectives. Elle analyse notamment comment cette colonialité a produit une destruction méthodique des généalogies, un effacement des filiations symboliques, et une fragmentation de la mémoire collective algérienne. « Leurs colonisateurs ont changé les Algériens en fils de personne », écrit-elle en reprenant Mohammed Dib, pour décrire l'impact de l'attaque coloniale contre la fonction paternelle et l'univers symbolique indigène. L'effacement, loin de se clore avec l'indépendance, ressurgit à travers les violences fratricides, comme celles entre le FLN et le MNA ou lors de la guerre civile des années 1990. La littérature, dans ce contexte, devient un lieu de résistance mémorielle, une tentative de réinscrire ce que la politique d'effacement s'efforçait de faire disparaître. Lazali souligne que « les écrivains [algériens] sont pris dans la nécessité de fabriquer des traces qui n'arrivaient pas à s'inscrire pour cause de politique d'effacement. » Karima Lazali, « Que reste-t-il des traumas liés à la colonisation française en Algérie ? », entretien réalisé par Louise Hermant, *Les Inrockuptibles*, 26 septembre 2018, en ligne : <https://histoirecoloniale.net/le-trauma-colonial-par-karima-lazali/>.

unidimensionnelle, comme cela a souvent été le cas dans les représentations orientalistes. Voici une autre citation qui illustre le soliloque de Nora après sa visite chez un médecin :

Je me suis sauvée comme devant les tambours de la blanchisserie gueulant l'infection de l'eczéma de l'enfance. Dehors, j'ai jeté les ordonnances à la première poubelle. Deux jeans et deux jupes fourrés dans un sac à dos, mon attirail à dessin dans des envies de mer, j'ai pris la route vers les Bleues. C'était ça, ma maladie, le manque de soleil et de mer. La terre n'y était pour rien. Maintenant, quand ça me reprend, je plante tout pour débouler en sens inverse des saumons. Je retourne à la mer. Pas pour mourir comme les saumons lorsqu'ils retrouvent enfin leur source de naissance. Pour voir, boire tous ses bleus, revers des garrigues, dissoudre les frontières, couvrir les lézardes des pierres et entendre l'oiseau, la feuille et le poète dans le murmure de l'eau. Pour vider la peau du caquet de la tripaille, la regonfler, la remettre à flot comme ma méduse. La mer m'accueille sans me rejeter. L'autre côté, c'est encore elle¹⁸³.

Dans cette citation tirée de *N'zid*, la narratrice, Nora, engage une réflexion introspective et émancipatrice à travers un geste symbolique de fuite et de retour à l'élément marin, qui semble être pour elle une forme de réappropriation de son corps et de son espace intime. Le passage commence par une évocation d'une « fuite » — une « sauvée » — devant les « tambours de la blanchisserie » et l'infection de son enfance, une image puissante d'une expérience de souffrance et de contamination, où les sons (les tambours) et les odeurs (l'infection de l'eczéma) sont associés à une phase de l'Histoire personnelle de Nora. Cet aspect fait écho à une période de la vie où le corps féminin est souvent placé sous l'influence des stéréotypes sociaux et des règles imposées, et où la santé physique et mentale peut être influencée par des espaces sociaux oppressifs. La mention de la « blanchisserie », lieu de purification mais aussi de contrôle social, peut être lue comme une métaphore du système colonial ou postcolonial dans lequel Nora évolue.

Cependant, elle réagit en rejetant ces prescriptions et ces conventions : en jetant les « ordonnances à la première poubelle », Nora opère un acte de rejet des normes imposées, non seulement médicales mais aussi culturelles, symbolisées ici par la figure de l'« ordonnance ». C'est dans ce

¹⁸³ *Ibid.*, p. 194. Cette citation, tirée du roman *N'zid* de Malika Mokeddem, est présentée en italique dans l'édition originale (Paris, Du Seuil, 2001, p. 194), signalant ainsi un moment de soliloque introspectif et poétique. Ce choix typographique distingue la voix intérieure de Nora et accentue l'expression d'un Sujet féminin en quête de déterritorialisation et de réappropriation symbolique de l'espace maritime, en rupture avec les assignations identitaires imposées par l'Histoire coloniale et les structures patriarcales.

geste de se libérer de l'imposition de l'autorité que l'acte de départ vers « les Bleues » (la mer) devient une forme de régénération.

L'élément marin devient le refuge de Nora, un lieu de retour aux origines, qui lui permet de se renouveler à travers une reconnexion avec le « bleu » de la mer. Le terme « bleu » est chargé de significations multiples : il évoque à la fois l'élément physique et l'aspect symbolique du désir d'évasion et de fluidité, du refus des frontières sociales et géographiques, et de la dissolution des rigidités imposées à son identité féminine. L'idée de « dissoudre les frontières » résonne non seulement avec le contexte physique et géographique mais aussi avec une vision de l'émancipation du corps féminin vis-à-vis des limitations sociales, politiques et culturelles qui entravent sa liberté.

Nora n'est pas, cependant, un saumon qui meurt en retrouvant sa source. Son retour à la mer ne s'apparente pas à une régression ou à une soumission aux forces naturelles, mais à un acte conscient de régénération et de réappropriation. En ce sens, la mer devient pour elle une métaphore de la liberté et de la renaissance : elle est un lieu à la fois d'accueil et de transformation, où elle peut redéfinir son identité et retrouver son pouvoir. L'image de la mer, un lieu sans rejet, souligne une réconciliation avec soi-même et l'accomplissement d'une quête de soi libérée des attentes extérieures, qu'elles soient coloniales ou patriarcales.

Cette citation peut être analysée sous le prisme de la théorie féministe postcoloniale, notamment à travers les travaux d'Homi K. Bhabha et de Gayatri Chakravorty Spivak. Selon Bhabha, les processus de résistance aux identités coloniales et postcoloniales passent par des stratégies de « déconstruction de l'espace et de l'identité », où l'espace devient un terrain de réinvention. La mer dans ce passage représente ainsi un espace liminal, une zone de transition où les frontières sociales, géographiques et culturelles sont effacées, permettant à Nora de se reconfigurer en dehors des normes imposées¹⁸⁴.

Par ailleurs, l'idée de la réappropriation du corps et du territoire fait écho à l'idée de Spivak sur la « subalternité », où l'individu marginalisé par les systèmes dominants se réapproprie son corps et

¹⁸⁴ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, p. 2, Routledge, 1994. <https://ia601402.us.archive.org/11/items/TheLocationOfCultureBHABHA/the%20location%20of%20culture%20BHABHA.pdf>

son identité en dehors des représentations imposées par le regard colonial¹⁸⁵. La mer devient ici un espace de réappropriation du féminin, une inversion des rôles traditionnels de la femme orientale et colonisée, qui n'est plus vue comme un objet de désir ou de soumission, mais comme un sujet de résistance, capable de définir sa propre trajectoire et d'inventer ses propres espaces de liberté.

Ainsi, à travers cette interaction entre le corps féminin et l'élément naturel (la mer), *N'zid* remet en question les représentations essentialistes des femmes orientales en utilisant des symboles de fluidité, de mouvement et de résistance pour souligner l'émancipation de Nora et la possibilité de redéfinir son identité au-delà des cadres imposés par les regards extérieurs et colonial. L'orientalisme, tel que décrit par Said, est un dispositif discursif qui présente l'Orient comme un espace homogène, figé et subordonné à l'Occident. Cette représentation est fondée sur des stéréotypes : l'Orient est l'« Autre » de l'Occident, une contrée exotique, mystique et souvent perçue comme décadente et irréductible. Dans ce cadre, les femmes orientales sont souvent représentées comme des figures de soumission, confinées dans des rôles traditionnels et destinées à la passivité.

9. Résistance et réappropriation de l'identité féminine : une déconstruction de l'orientalisme dans *N'zid* à travers la figure de Nora

Nora, en se dissimulant, échappe au regard exotisant qui voudrait la réduire à une image figée de « femme orientale » séduisante, passive ou vulnérable. Le fait de cacher ses cheveux (symbole fort de féminité dans les représentations orientalistes) et de déguiser son corps en silhouette masculine montre une résistance directe à la lecture que les autres, notamment les occidentaux ou les hommes, pourraient faire de son identité. Un autre passage significatif révèle la manière dont Mokeddem détourne le regard occidental en mettant en scène une stratégie de subversion visuelle.

Lorsqu'elle se retourne pour observer son sillage, elle aperçoit loin derrière un bateau à moteur. Elle se hâte de ramasser ses cheveux, de les cacher sous sa grande casquette, enfile un jean sur son short pour se donner une silhouette masculine¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*.1988 in *Marxism and the Interpretation of Culture*, édité par Cary Nelson et Lawrence Grossberg. <https://postcolonialweb.org/poldiscourse/spivak/spivak3.html>

¹⁸⁶ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 24.

Ce geste, à la fois réflexe de protection et acte performatif, illustre le poids persistant du regard patriarcal, tout en soulignant la capacité de la protagoniste à en jouer pour échapper à l'assignation de genre et à la vulnérabilité qui lui est associée dans l'espace public. Mokeddem déploie ici une critique implicite du regard orientaliste, en montrant comment le corps féminin devient à la fois cible et acteur de sa propre réinvention.

Dans la pensée de Said, l'Orient n'existe pas « en soi » mais comme une invention de l'Occident, qui projette fantasmes et peurs sur des peuples considérés comme « autres ». Ici, Nora refuse d'être un objet de fantasme ou une figure « orientale » passivement offerte au regard masculin (qu'il soit colonial ou postcolonial). En dissimulant son corps, elle prend le contrôle sur la manière dont elle est vue, elle échappe à la captation et à la classification. Son geste est un acte de démythification : elle rompt avec l'imaginaire orientaliste, qui l'aurait réduite à une apparence exotique, lisible et disponible. En ce sens, ce moment est profondément politique : Nora construit son propre espace de liberté en neutralisant ce que Said appellerait la violence du regard orientaliste.

Et, plus loin, Mokeddem décrit la protagoniste comme suit :

Avec des gestes rapides et précis, elle s'empare du pilote automatique, s'installe, va enfiler un jean et une chemise à manches longues sur son maillot, enfouit ses cheveux sous une casquette, chausse des lunettes de soleil¹⁸⁷.

Le geste de Nora qui « s'empare du pilote automatique » et prend le contrôle du bateau marque une affirmation de souveraineté sur son environnement et son corps, renversant les rôles de genre et s'appropriant l'espace traditionnellement masculin de la navigation. Cet acte de maîtrise de l'appareil, traditionnellement associé à la masculinité, devient pour Nora un moyen de contrôler activement son trajet, son destin et son environnement. En revêtant un « jean et une chemise à manches longues » et en « enfouissant ses cheveux sous une casquette », Nora opère un véritable déguisement masculin.

Ce geste, loin d'être anodin, s'inscrit comme une stratégie à la fois de survie et de subversion : elle déjoue les attentes sociales et les fantasmes coloniaux qui figent les femmes orientales dans des

¹⁸⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 70.

représentations essentialistes de sensualité passive, de mutisme et de soumission. Les lunettes de soleil et la casquette fonctionnent alors comme des dispositifs de distanciation symbolique, lui permettant de se soustraire au regard — masculin, patriarcal et orientaliste — qui tend à fétichiser son corps et à essentialiser son identité.

En brouillant volontairement les codes de genre, Nora ne cherche pas à fuir sa féminité, mais à réaffirmer son autonomie en s’émancipant des assignations normatives imposées par la colonialité du pouvoir. Ce travestissement momentané se révèle être une forme de résistance corporelle, un acte performatif à travers lequel elle revendique la maîtrise de son propre récit, refusant l’intériorisation des rôles coloniaux prescrits. Elle incarne ainsi un Sujet agissant, en accord avec les perspectives féministes postcoloniales qui dénoncent les représentations hégémoniques et essentialistes du féminin dans les sociétés marquées par l’Histoire coloniale.

Cette dynamique est éclairée par Chandra Talpade Mohanty, qui observe :

Western feminist scholarship has often portrayed ‘Third World women’ as a homogenous, victimized group without agency, locked into tradition and communal oppression. Such representations obscure the diversity of their experiences and deny them their subjectivity and political agency¹⁸⁸.

Mohanty souligne ainsi la nécessité de déconstruire ces représentations dominantes, ce à quoi répond le geste de Nora en s’éloignant des stéréotypes figés, pour affirmer sa singularité et son pouvoir d’agir.

Dans *N’zid*, Mokeddem déconstruit l’orientalisme en exposant la résistance des femmes algériennes face à la vision stéréotypée de l’Occident. Elle oppose l’image passive et essentialisée de la femme orientale à la réalité des femmes algériennes, qui s’émancipent, résistent et réécrivent

¹⁸⁸ Chandra Talpade Mohanty, « *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*, » *Feminist Review*, n° 30 (1988): 61. « La production féministe occidentale a souvent représenté les « femmes du tiers-monde » comme un groupe homogène, victime sans capacité d’agir, prisonnière des traditions et des oppressions communautaires. Ces représentations occultent la diversité de leurs expériences et leur refusent leur subjectivité et leur pouvoir politique. » <https://www2.kobe-u.ac.jp/~alexroni/IPD%202015%20readings/IPD%202015_5/under-western-eyes.pdf?>

leur Histoire. Son écriture explore les tensions entre les valeurs traditionnelles algériennes et l'influence croissante de la modernité occidentale. Les femmes orientales, selon l'orientalisme, sont souvent vues comme des objets de désir ou de pitié. Mokeddem détruit cette vision en présentant la protagoniste comme une femme complexe, capable de résister à ces stéréotypes et de chercher son émancipation.

9.1 Dessiner et reconquérir l'espace marin : subversion de l'orientalisme et affirmation décoloniale

Nora se compare à une méduse, créature libre et mouvante, fusionnant son être à la mer comme elle fusionne ses doigts aux crayons. Cette identification à la méduse révèle une pleine appropriation de l'espace marin : loin d'être une prisonnière ou une victime des éléments, elle devient la souveraine de cet espace instable, mobile, indomptable. À l'image de son dessin, elle affirme sa capacité de représentation : tandis qu'elle esquisse Loïc tantôt comme une seiche, tantôt comme un bernard-l'ermite sans carapace, elle impose son propre regard sur l'autre, inversant ainsi le rapport traditionnel de domination visuelle. Nora n'est plus l'objet du regard masculin ; elle devient Sujet actif, regardante, créatrice.

La mer, dans son infinie ambivalence — calme ou déchaînée —, devient le double de son intériorité. Loin de rechercher une mer simplement « belle », c'est-à-dire décorative ou soumise, elle préfère la mer vivante, imprévisible, dangereuse, miroir de sa propre liberté insoumise. La mer n'est pas un refuge, mais un terrain de lutte et d'épreuve : y naviguer exige force, ruse et endurance. Nora défie la mer comme elle défie l'ordre établi : elle change le nom de son bateau pour échapper aux autorités, ruse contre la surveillance, erre clandestinement dans l'immensité bleue. Cette tactique d'effacement et de camouflage l'érige en véritable pirate méditerranéenne, non par goût de l'illégalité mais par revendication d'une autonomie radicale.

Par cette posture combative, Nora rejoint l'héritage des grandes figures de la résistance algérienne : elle est une Messaouda¹⁸⁹ moderne, conquérante solitaire qui défie l'hostilité du monde comme la

¹⁸⁹ Messaouda est une figure historique de la résistance algérienne au XIX^e siècle, particulièrement connue pour son rôle dans les luttes menées par l'Émir Abdelkader contre la colonisation française. Appartenant à la tribu des Harazelias, elle incarne la résistance féminine face à l'occupation coloniale, se battant aux côtés des combattants pour l'indépendance de l'Algérie. Dans l'œuvre d'Assia Djebar, Messaouda symbolise la force, l'autonomie et la résistance des femmes algériennes face à l'oppression coloniale. Elle est une figure d'inspiration pour le rôle des femmes dans la

Messaouda d'Assia Djebar défiait les armées coloniales ; elle est aussi Louissette Ighilahriz, témoin courageuse de l'horreur des violences coloniales, et Djamila Boupacha¹⁹⁰, symbole vivant de la lutte contre la torture et l'oppression. À travers elle, Mokeddem réactive la mémoire historique de la résistance féminine algérienne et inscrit sa protagoniste dans une continuité de luttes pour la dignité, l'autonomie et la réécriture de Soi.

Loin d'une vision orientalisante de la femme orientale passive, figée dans des clichés de beauté muette ou de sensualité soumise, Nora incarne l'action, l'invention et l'indépendance. Elle ne se contente pas d'exister dans l'espace que l'on veut bien lui accorder ; elle conquiert, transforme et reconstruit l'espace maritime comme espace d'affirmation de Soi. Dans *L'Orientalisme*, Edward Said démontre que l'Orient n'existe pas en Soi, mais comme une construction imaginaire de l'Occident, façonnée par des fantasmes d'exotisme, de passivité et d'altérité radicale. Selon cette logique, la femme orientale est souvent représentée comme une figure silencieuse, offerte au regard colonial, privée de parole et d'action.

Le parcours de Nora déconstruit systématiquement cette fiction orientaliste. Là où l'orientalisme assigne, fige et réduit, Nora libère, dessine et transforme. Elle n'est pas l'« Autre » à consommer ou à observer ; elle est Sujet de son propre récit, actrice de son propre devenir. Son errance maritime n'est pas une fuite passive, mais une conquête active : elle refuse le quadrillage policier des espaces et des identités coloniales. En représentant les personnages masculins comme des créatures marines vulnérables — par exemple un bernard-l'ermite privé de sa carapace —, Nora œuvre une inversion du male gaze : ce n'est plus l'homme qui scrute et révèle le corps féminin,

lutte pour la dignité et la liberté, redécouverte par Djebar pour mettre en lumière ces héroïnes souvent marginalisées dans les récits officiels de l'Histoire.

¹⁸⁶ Djamila Boupacha (1938–2014) était une militante du Front de Libération Nationale (FLN) durant la guerre d'indépendance de l'Algérie. En 1960, elle a été arrêtée, torturée et violée par l'armée française après avoir été accusée d'avoir tenté de poser une bombe à la Brasserie des Facultés à Alger. Sa confession, obtenue sous la torture, a été utilisée lors de son procès. Son cas est devenu emblématique des violences sexuelles systématiques infligées aux femmes durant le conflit. L'affaire Boupacha a suscité une vive indignation en France, notamment grâce à l'engagement de l'avocate Gisèle Halimi et de l'écrivaine Simone de Beauvoir, qui ont publié un ouvrage intitulé *Djamila Boupacha : l'histoire de la torture d'une jeune Algérienne qui choqua l'opinion publique française* (1962), dénonçant les actes de torture et plaidant pour la libération de Boupacha. Bien que condamnée à mort, elle a été graciée et libérée en 1962 à la suite des accords d'Évian. Son histoire demeure un symbole de la résistance féminine et de la lutte contre la colonisation.

mais la femme qui interprète, reformule et fragilise l'image de l'Autre. Par ce geste, elle reprend le pouvoir sur l'acte de voir et de représenter.

Voici un extrait du livre qui illustre cette démarche :

Elle rentre les portraits pour les préserver de l'humidité, sort son carnet d'esquisses, oppose sa capacité d'invention à la défaite du souvenir, murmure au blanc de la page : « Hagitec-magitec ! » Elle dessine un bernard-l'hermite sans les carapaces squattées. Une méduse lui scrute les entrailles en déployant sa peau translucide. Ensuite, elle s'attelle à une série de scènes opposant les êtres écorchés à ceux qui n'ont pas de tripes¹⁹¹.

La mer, souvent chargée d'ambiguïtés dans la littérature postcoloniale (espace de passage, d'exil, mais aussi de mort), devient ici un territoire de souveraineté féminine. En ce sens, Mokeddem propose une réécriture radicale : la mer n'est plus la frontière où le rêve colonial enferme l'orientale fantasmée ; elle est l'espace ouvert où la femme algérienne moderne invente de nouveaux modes d'existence, hors des assignations coloniales, patriarcales et orientalistes.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 94.

CHAPITRE III : LA BANDE DESSINÉE – LE CORPS FÉMININ COMME ESPACE DE LUTTE

1. Corps fragmentés, voix retrouvée : vers une généalogie critique des représentations des femmes algériennes

Loin des représentations figées et fantasmées des femmes dans les toiles orientalistes de Delacroix — notamment ses odalisques, recluses, passives et enveloppées dans un exotisme séduisant — ou encore des interprétations modernistes de Picasso, comme dans *Les Femmes d'Alger*, où les corps féminins sont fragmentés, éclatés presque comme des bombes visuelles (voir figures 20 et 21), ces visions artistiques occidentales, bien qu'iconiques, projettent une image distordue de la femme algérienne. Elles traduisent moins une réalité vécue qu'un regard fantasmé, filtré par le prisme de l'imaginaire colonial et masculin. Si l'on peut reconnaître leur valeur esthétique ou symbolique, il est essentiel de comprendre que ces œuvres participent également à la construction de stéréotypes et à la représentation idéologique d'un monde où les femmes sont invisibilisées ou réduites à des figures de projection.

À rebours de ces représentations, la BD « Un trop long silence », fondée sur le témoignage de Louisette Ighilahriz, offre une prise de parole directe, incarnée, émanant d'une femme algérienne ayant vécu la guerre. Cette voix dessine une autre image des « femmes d'Alger », enracinée dans l'expérience, la mémoire et la résistance. Elle substitue à la femme fantasmée une femme actrice de son Histoire, brisant le silence imposé et déconstruisant les narrations édulcorées de l'Occident.

Comme le rappelle Edward Said en citant Giambattista Vico dans *L'Orientalisme*, « *verum ipsum factum* » — « la vérité est dans le fait lui-même¹⁹² » : c'est dans l'acte même de se réapproprier la parole et l'histoire que se constitue une vérité historique et subjective. Cette dynamique révèle que les catégories telles qu'« Orient » et « Occident » sont moins des entités substantielles que des constructions discursives et sociales, façonnées par des rapports de pouvoir, et qu'il revient aux subalternes — ici, les femmes — d'en renverser les hiérarchies par une narration autonome.

¹⁹² Edward W. Said, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris : Seuil, 1980, p. 22.



Figure 18 Delacroix Eugène, Femmes d'Alger dans leur appartement, 1834.



Figure 19 Picasso Pablo, Femmes d'Alger dans leur appartement, 1954.

Par son geste de prise de parole et de réappropriation visuelle dans « Un trop long silence », Louissette Ighilahriz amorce un processus de déconstruction des stéréotypes orientalistes qui ont longtemps réduit l'Algérien¹⁹³ à une figure archétypale : celle de l'insoumis primitif, déshumanisé, interchangeable, souvent représenté dans l'iconographie coloniale comme une menace ou une énigme. Loin de se contenter de rejeter ces représentations, le témoignage graphique d'Ighilahriz engage une reconfiguration narrative et iconique dans laquelle subjectivité, genre et mémoire traumatique occupent une place centrale. Elle ne se contente pas de relater un témoignage ; elle donne forme à une présence incarnée qui trouble les catégories figées du discours colonial.

Ce geste, éminemment politique et esthétique, vient interroger en profondeur les modes de figuration produits par l'imaginaire impérial, où l'Algérie — et, au-delà, l'Orient — a souvent été conçue comme un espace archaïque, situé hors du temps, peuplé de « barbares » à civiliser. En filigrane, une interrogation plus large se dessine : comment ces représentations ont-elles participé à construire l'identité occidentale par contraste ? Edward Said, dans *L'Orientalisme*, formule cette tension constitutive :

« L'Orient a aidé à définir l'Europe (ou l'Occident) comme son contraste, son image, son idée, sa personnalité, son expérience¹⁹⁴ ». Cette citation, que cette recherche mobilisera dans les pages suivantes, éclaire le double mouvement à l'œuvre dans l'écriture de Florence Beaugé, en transposant le témoignage d'Ighilahriz dans le langage graphique : à la fois déconstruction d'une

¹⁹³ Le terme « Algérien » est ici employé – comme d'ailleurs dans l'ensemble de cette analyse – dans son acception générique, conformément à l'usage grammatical du français qui tend à masculiniser les désignations collectives. Toutefois, cette généralisation ne doit en aucun cas être interprétée comme une invisibilisation des expériences spécifiques des femmes algériennes. Bien au contraire, il s'agit de souligner que les procédés de racialisation, de réification et de domination mis en œuvre par l'imaginaire colonial concernent l'ensemble des sujets algériens, tout en affectant différemment les corps générés. Dans cette perspective, la subjectivation féminine s'inscrit dans un rapport de co-constitution avec le collectif algérien, tout en manifestant une historicité propre. La lecture intersectionnelle des rapports de pouvoir permet ainsi de situer la voix de Louissette Ighilahriz à l'intersection de plusieurs régimes de représentation — de genre, de race, de colonialité — sans pour autant la dissocier du processus commun de réappropriation mémorielle.

¹⁹⁴ Edward W. Said, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris : Seuil, 1980, p. 22.

altérité imposée et réaffirmation d'une voix propre, ancrée dans l'expérience algérienne féminine et postcoloniale. L'analyse qui suit explorera comment cette reconfiguration se manifeste visuellement, narrativement et symboliquement.

La BD documentaire met ainsi au jour les logiques de fabrication d'altérité au cœur du projet colonial et les retourne, en faisant de l'image et du témoignage les vecteurs d'une subjectivation politique et mémorielle. Cette démarche rejoint une contre-cartographie du regard, où le corps algérien féminin n'est plus réduit à une surface exotique de projection mais devient le lieu d'une parole incarnée et résistante. En assumant publiquement son identité, son traumatisme et son engagement, elle redonne une subjectivité à la figure de la femme algérienne, souvent effacée ou fétichisée dans les représentations coloniales.

Cette démarche s'inscrit dans la critique formulée par Edward Said dans *L'Orientalisme*, selon laquelle l'Orient a été construit comme un miroir inversé de l'Occident, porteur de fantasmes d'altérité, de passivité et de violence archaïque¹⁹⁵. À l'image de ce que dénonce Malek Alloula dans *Le harem colonial*, les femmes algériennes ont longtemps été représentées comme des objets silencieux et figés dans l'imaginaire colonial — notamment à travers la photographie ethnographique, qui participe à leur objectification et à leur effacement symbolique¹⁹⁶. Par l'écriture de Florence Beaugé et le témoignage incarné d'Ighilahriz, l'œuvre graphique se construit comme un espace de co-énonciation où la mémoire se transmet se reconfigure. Dans ce dispositif, Louisette Ighilahriz inverse le régime du regard : ce n'est plus le colon qui observe, mais l'ancienne colonisée qui s'adresse à l'Histoire et interpelle la conscience collective. Ce retournement du regard constitue une dynamique de décolonisation visuelle et mémorielle, où l'image dessinée devient un espace de résistance symbolique.

Ce retournement du regard, incarné par le témoignage de Louisette Ighilahriz, s'inscrit dans une dynamique de décolonisation visuelle et mémorielle, où le dessin devient le lieu d'une résistance symbolique. En exposant les silences que la violence coloniale a gravés dans les corps et les esprits,

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹⁶ Malek Alloula, *Le Harem colonial : images d'un sous-érotisme*. Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1981, p. 87.

l'autrice Florence Beaugé redonne visibilité à une mémoire longtemps marginalisée. Son geste narratif et graphique inscrit le corps souffrant et parlant d'Ighilahriz dans une généalogie de luttes, rompant ainsi avec l'effacement systémique orchestré par les récits dominants.

Cette stratégie narrative et iconique trouve un écho dans la réflexion d'Edward Said, selon laquelle l'orientalisme ne se limite pas à une découverte passive de l'Orient, mais procède d'une véritable création discursive : c'est l'orientaliste qui façonne l'Orient comme objet de savoir, de désir et de domination. Said insiste sur le fait que l'orientalisme est « une idée qui a une Histoire et une tradition de pensée, une imagerie et un vocabulaire qui lui ont donné réalité et présence en Occident et pour l'Occident¹⁹⁷ ». Ce que met en œuvre le témoignage graphique d'Ighilahriz dans « Un trop long silence », c'est précisément une reprise de cette histoire à rebours : elle déconstruit les formes imposées pour faire émerger une parole et une image issues de l'intérieur, affranchies des cadres occidentaux de représentation.

2. La BD et l'iconographie orientaliste : continuité ou rupture ?

Dans « Un trop long silence », la BD devient un dispositif de renversement du regard colonial. Loin des représentations fantasmées et exotisantes du Maghreb, l'Algérie y est figurée comme un espace de lutte, de violence et de mémoire traumatique. Par le biais de l'écriture journalistique de Florence Beaugé, qui s'appuie sur le témoignage de Louissette Ighilahriz, la narration se recentre autour du corps féminin algérien, non plus érotisé ou passif, mais marqué par la torture, la résistance et la parole retrouvée. Les scènes de violence, en particulier celles de torture, ne relèvent plus d'une logique scopique de domination, mais d'un dévoilement brutal qui impose au lecteur une confrontation sensorielle et éthique avec l'Histoire coloniale. Cette subjectivation graphique déconstruit les imaginaires orientalistes, en réinscrivant la femme algérienne dans une Historicité active, résistante et incarnée.

Ce geste s'inscrit en contrepoint direct des représentations visuelles produites par l'orientalisme occidental tel que théorisé par Edward Said. Dans *L'Orientalisme*, Said démontre comment un ensemble de discours, d'images et de pratiques – notamment dans la peinture (Delacroix, Gérôme)

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 29.

et la photographie coloniale – contribue à figer « l’Orient » en un objet de savoir et de désir, construit par et pour l’Occident. Dans ce processus de fabrication visuelle de l’altérité, les cartes postales et les photographies ethnographiques diffusées pendant la colonisation jouent un rôle central : elles participent à la constitution d’un imaginaire exotisant et déshumanisant (voir figures 20 et 21). Ce point sera développé ultérieurement. Héritées du XIX^e siècle, ces représentations projettent sur l’Algérie une image de terre primitive, atemporelle, et sur les femmes musulmanes une figure à la fois voilée et érotisée, soumise mais hypervisible, capturée dans une posture ambiguë de fascination et de domination.



Figure 20 Garanger Marc, 1960.



Figure 21 Geiser Jean, Mauresque, 1900.

2.1 Le regard et la structuration du pouvoir : qui regarde ? qui est regardé ?

Dans « Un trop long silence », la planche de la page 122 (voir fig. 11) propose une séquence visuelle particulièrement dense, construite autour de déclinaisons photographiques du visage de Louisette Ighilahriz. Ces images empruntent aux codes de la photographie d'identité — frontalité partielle du cadrage, format standardisé, répétition sérielle — tout en s'en écartant subtilement. Loin de reconduire un simple dispositif de fichage ou de soumission, cette série détourne les logiques de classification administrative et ouvre un espace de subjectivation visuelle.

Les variations perceptibles dans les attitudes — regards obliques, sourires esquissés, inclinaisons méditatives de la tête — perturbent la fixité attendue de l'image d'archive. L'usage d'un cadrage légèrement de biais, conjugué à des arrière-plans dont la tonalité varie sensiblement d'une vignette à l'autre, instaure un jeu dynamique avec la temporalité. Cette succession d'images, en opposition à l'instantanéité figée d'un cliché unique, permet une forme d'étirement du temps narratif. Par ailleurs, la réduction des gouttières entre les cases accentue le rythme de lecture et suggère une accélération, voire une condensation temporelle, qui confère à la séquence une intensité dramaturgique singulière.

L'apparition d'onomatopées telles que *Ha Ha Ha*, *Hi Hi Hi*, *Bouh* ou *Hou Hou* ajoute une dimension sonore au visuel : ces sons dissonants troublent la linéarité de l'énonciation graphique et introduisent des affects ambigus — entre ironie grinçante, douleur contenue et survivance du rire. L'ensemble constitue ainsi un geste de réappropriation du corps et de la mémoire : le regard, autrefois outil de domination, se retourne ici en outil de confrontation. Loin de disparaître sous l'œil de l'appareil, Louissette Ighilahriz y affirme une présence résistante, éminemment politique.

3. Subversion du regard colonial : du témoin au Sujet

Cette instabilité visuelle et vocale inscrit la séquence dans une rythmicité sensible, où les postures du visage deviennent les battements d'une mémoire corporelle, tiraillée entre l'effacement et l'affirmation. Le silence apparent des cases est traversé par des flux affectifs qui s'incarnent dans le détail – frémissement d'un regard, altération du sourire, effacement progressif du cadre. Dès lors, l'image ne se contente pas d'illustrer une mémoire, elle en restitue la texture mouvante, en fait sentir les vacillements, les hésitations. Sans relever d'un animisme au sens strict, ce traitement du dessin confère aux détails graphiques une forme d'agentivité, comme si les regards, les cadres et les silences vibraient d'une vie propre. Le média semble alors traversé par une mémoire diffuse, presque hantée, qui confère aux cases une épaisseur quasi spirituelle.

Cette page entre ainsi en résonance critique avec les photographies prises par Marc Garanger dans les camps de regroupement algériens en 1960. Ces portraits, imposés sous la contrainte, produisent une image autoritaire : les femmes y sont saisies dans une frontalité brutale, sous un regard qui ne varie pas, qui affirme et fixe. L'appareil photographique colonial, dans ce contexte, opère un geste de domination visuelle, figée dans le temps. En contrepoint, le dessin dans la BD cherche, lui, à

redonner souffle et vibration au sujet représenté. Là où la photographie coloniale impose un regard unilatéral, la BD restitue une multiplicité de regards : le corps, ici, ne subit pas le regard ; il le détourne, le module, le déjoue.

C'est dans cette tension entre regard figé et regard vibrant qu'il convient d'invoquer la théorie de l'orientalisme telle que développée par Edward Saïd dans *L'Orientalisme*. Saïd affirme que l'Orient est moins un lieu géographique qu'un ensemble de représentations discursives produites par l'Occident dans une logique de domination politique et symbolique. L'Orient devient ainsi une fiction culturelle, une projection fantasmatique, façonnée par des siècles de pouvoir colonial, artistique et académique¹⁹⁸.

Dans ce cadre, les femmes orientales sont souvent représentées comme des objets de désir, de passivité ou de violence, réduites à des figures silencieuses dans les toiles de Delacroix, d'Ingres ou de Gérôme. Cette séquence visuelle illustre une véritable confrontation au regard colonial tel que théorisé par Edward Saïd dans *L'Orientalisme*. Dans la bande dessinée, les visages, loin de se présenter comme surfaces passives, manifestent une résistance au cadrage, à la fixation, au contrôle. Les détails — frémissement d'un regard, altération d'un sourire, effacement progressif des cadres — soulignent une volonté de déjouer la capture visuelle que le projet orientaliste a historiquement imposée.

3.1 La voix retrouvée : entre parole et visibilité

Face à cette violence iconographique, la bande dessinée propose un geste de réappropriation : elle refuse la transparence imposée, rétablit l'opacité du sujet algérien. Le dessin ne se contente pas de représenter ; il brouille la lisibilité, multiplie les indices de subjectivité, et empêche toute saisie unilatérale. Loin de l'Orient muet et offert des représentations coloniales, le corps dessiné reprend possession de son image, échappe au regard hégémonique occidental, redevient lieu de complexité, de retrait, d'irréductibilité. Ainsi, la BD ne se contente pas de raconter une Histoire : elle engage une critique profonde de l'imaginaire orientaliste et participe à une contre-représentation active de l'identité algérienne.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 23.

Cette analyse s'inscrit dans la lignée des travaux d'Edward Said, pour qui le regard orientaliste constitue un instrument de dépossession visuelle et symbolique. Dans *L'Orientalisme*, Said montre que l'Occident a construit l'Orient comme un miroir inversé, le figeant dans une altérité radicale afin de justifier son entreprise coloniale : « L'Orient a aidé à définir l'Europe (ou l'Occident) comme son contraste, son image, son idée, sa personnalité, son expérience¹⁹⁹ ». La photographie coloniale, telle qu'incarnée par les portraits d'identité imposés par Marc Garanger aux femmes algériennes dans les années 1960, participe pleinement de cette logique : elle fixe l'Autre dans une posture muette, docile, soumise à l'œil occidental, sans possibilité de réciprocité.

Dans « Un trop long silence », cette asymétrie du regard se trouve cependant radicalement inversée. En jouant graphiquement le dispositif photographique, la BD restitue à Louisette Ighilahriz un pouvoir d'agir visuel. À travers la série de portraits dessinés (notamment à la page 122), le sujet représenté ne se contente plus d'être regardé : il regarde à son tour, soutient le face-à-face, rompt avec la logique de l'effacement. Le média dessiné permet ici de déconstruire l'imaginaire du fichage colonial pour ouvrir un espace de résistance incarnée.

Ce retournement du regard s'éclaire à la lumière des travaux d'Ariella Azoulay, qui conçoit l'acte photographique comme un contrat civique engageant la responsabilité du spectateur.

« Regarder », écrit-elle, « est un acte qui participe à l'événement photographique et implique une responsabilité civique²⁰⁰ ». La séquence dessinée dans « Un trop long silence », centrée sur Louisette Ighilahriz, engage le lecteur dans une éthique du regard : observer ces visages, c'est accueillir leur silence, entendre leurs hésitations et reconnaître la mémoire traumatique qui les habite.

Enfin, cette dynamique de réappropriation s'inscrit également dans une logique thérapeutique que Judy Weiser, fondatrice de la *phototherapy*, identifie comme un processus de réintégration de soi par l'image. Selon Weiser, la photographie (ou sa reconfiguration) peut devenir un outil de

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁰ Azoulay, Ariella, *The Spectator is Asked to Take Part*, https://ia802208.us.archive.org/28/items/performanceyactivismo/Azoulay_The%20Spectator%20is%20Asked%20tAAo%20Take%20Part.pdf, consulté le 2 avril 2025.

narration et de reconstruction identitaire, permettant aux sujets traumatisés de transformer une expérience d'objectivation en acte de subjectivation²⁰¹. Le visage de Louissette Ighilahriz, répliqué mais jamais identique, inscrit dans une temporalité fragmentée et expressive, devient le support d'un travail de mémoire active. Loin de la simple reproduction documentaire, le dessin donne lieu à une reconfiguration psychique et politique du regard, opérant à la fois comme témoignage, résistance et processus de soin.

4. À l'intersection de l'image dessinée et de la photographie : mémoire, subjectivation et thérapie visuelle dans « Un trop long silence »

Dans « Un trop long silence », la séquence graphique inspirée des photographies d'identité incarne une dynamique complexe de mémoire et de résistance. Ces images, historiquement associées aux dispositifs de fichage colonial et administratif, sont réinvesties par le dessin en un espace de fragmentation et de recomposition identitaire. La variation des postures, la modulation des arrière-plans ainsi que la présence d'onomatopées brisent la fixité et la linéarité propres à la photographie classique, introduisant un jeu de temporalités et de rythmes qui révèle la polyphonie intérieure du Sujet. Ce travail graphique déjoue la réduction à une identité assignée pour faire émerger une subjectivité vivante, capable d'affronter le silence imposé par la violence coloniale et de réactiver une parole jusque-là réprimée.

Cette démarche peut être rapprochée du concept d'album photographique développé par Judy Weiser dans le cadre de la photothérapie. Weiser met en lumière la puissance narrative et réparatrice des photographies lorsqu'elles sont organisées en albums, lesquels ne sont pas de simples archives figées mais des dispositifs projectifs. Selon elle, l'album offre un espace intermédiaire permettant à l'individu d'explorer, de nommer et de réorganiser ses souvenirs, ses émotions et son identité²⁰². Ainsi, les images agissent comme des médiateurs de la mémoire, convoquant des fragments de récit et favorisant leur recomposition. En contexte traumatique, la

²⁰¹ Judy Weiser, PhotoTherapy, Therapeutic Photography, and Related Techniques, <https://valokuvaterapiayhdistys.fi/wp-content/uploads/2024/09/Judys-Handout-22Where-to-find-more-information-about-Judy-Weisers-PhotoTherapy-Therapeutic-Photography-Techniques22-copy.pdf?>

²⁰² *Ibid.*, p. 12-28.

photographie joue un rôle ambivalent : à la fois vecteur de représentation imposée, notamment coloniale, et potentiel déclencheur d'une parole libératrice lorsqu'elle est revisitée et réinterprétée.

« Un trop long silence » transpose graphiquement ce principe en transmutant la photographie en dessin, un passage qui ouvre une temporalité étirée, fluide, où chaque case s'apparente à une cicatrice mais aussi à une possibilité de réparation. La BD fonctionne ainsi comme un album de mémoire critique, où le passé visuel devient un territoire à investir et à réinventer. Par ce processus, la mémoire visuelle ne se limite plus à la fixation d'un instant, mais s'inscrit dans une dynamique de rythmanalyse post-traumatique, où la répétition, la variation et le silence participent à la reconstruction d'une identité résistante.

De cette manière, par l'intermédiaire de l'image et du regard, la BD interroge les mécanismes de dépossession visuelle mis en place par la colonisation, tout en mettant en œuvre une stratégie de réappropriation qui restitue aux femmes algériennes leur voix, leur mémoire et leur pouvoir d'agir. La couleur, notamment le vert, joue également un rôle crucial. Ce vert, traditionnellement associé à l'Islam dans les représentations orientalistes, devient ici un symbole de résistance et d'affirmation nationale. Grâce à l'écriture de Florence Beaugé et au travail graphique du dessinateur, Louissette Ighilahriz redéfinit son environnement et son identité. Le vert n'est plus un motif exotisé, mais un vecteur de réinscription historique et symbolique, retrouvant sa signification originelle de l'espoir et de la renaissance après la colonisation.

Ce choix chromatique s'oppose ainsi à la neutralité trompeuse du noir et blanc utilisé dans les photographies coloniales de Garanger, où les femmes algériennes sont capturées dans un cadre imposé, réduites à des objets d'étude ethnographique. Dans cette logique, Louissette Ighilahriz apparaît comme une porte-parole de ces femmes figées dans l'image coloniale, celles dont la voix est muselée par l'Histoire officielle. En s'exprimant par le biais de la BD, elle réintroduit une parole collective, prenant en charge une mémoire refoulée et lui redonnant une force expressive.

4.1 Quadrillage, fragmentation et parole libérée : une cartographie de la mémoire

Le quadrillage, quant à lui, introduit une double lecture. Dans le contexte de la BD, il évoque à la fois l'espace carcéral et le contrôle exercé par le pouvoir colonial. Cependant, loin d'être une simple contrainte visuelle, il devient ici un élément qu'Ighilahriz subvertit par sa prise de parole.

En rompant la rigidité du cadre, elle s'affirme dans un espace qui ne lui est pas destiné, réécrivant son propre récit à l'intérieur même des structures du pouvoir visuel. Cette dynamique rappelle la critique de Said sur le regard occidental qui enferme et essentialise l'Orient : « L'Orient est une création de l'Occident, une invention dont le but principal est de fixer des frontières et d'asseoir un pouvoir²⁰³ ». La BD inverse cette logique en donnant à la survivante les moyens de reconquérir son image.

L'analyse de cette mise en page gagne en profondeur lorsqu'elle mobilise les concepts développés par Thierry Groensteen, en particulier celui de « spatio-topie », qui conçoit l'espace de la BD non comme un simple agrégat de cases isolées, mais comme un réseau complexe où chaque élément, case, vignette ou dispositif graphique, participe à la construction d'une narration cohérente et multidimensionnelle²⁰⁴. Dans le cas présent, la structure quadrillée rigoureuse de la planche, associée à la fragmentation des cases en images d'identité, instaure un double dynamique : d'une part, un effet de cloisonnement renvoyant à la dimension réductrice et policière des photographies d'identité, et d'autre part, une progression narrative subtile, incarnée par des variations expressives et des modulations rythmiques qui ébranlent l'immobilité apparente de l'image.

Le recours à la photographie d'identité en tant que dispositif graphique prend alors une fonction ambivalente, entre enfermement et libération. Ici, l'hypercadre, c'est-à-dire l'ensemble des cases délimitées dans la page, agit comme un espace structurant qui impose une discipline visuelle, rappelant le dispositif colonial de surveillance et de classification. Toutefois, l'utilisation du multcadre, avec la multiplication et la variation des postures, des expressions et des arrière-plans, introduit un tressage²⁰⁵ polyphonique qui dépasse la simple répétition formelle. Ce tressage donne lieu à une polyrythmie visuelle, dans laquelle chaque case devient une voix singulière participant à la construction d'une mémoire collective partagée par Louissette Ighilahriz et les autres femmes algériennes. La page ne se limite plus à isoler un individu, elle participe à une réappropriation

²⁰³ *Ibid.*, p. 27.

²⁰⁴ Maxime Galand, Chris Ware, architecte de la mémoire : La projection spatiale de la mémoire en bande dessinée, <https://archive.nt2.uqam.ca/mnemosyne-5/content/le-multcadre/index.html?>

²⁰⁵ Le *tressage* est un concept clé de la théorie de la bande dessinée, développé par Thierry Groensteen. Il désigne l'entrelacement des cases au sein d'une page, où les images ne sont pas simplement lues dans un ordre linéaire, mais se répondent et s'articulent entre elles par des liens visuels et narratifs multiples. Ce phénomène crée une structure complexe et dynamique, offrant une lecture polyphonique et non strictement séquentielle, enrichissant ainsi la signification et l'expérience du récit graphique.

collective qui revendique la singularité tout en inscrivant cette singularité dans une Histoire commune.

En ce sens, le dispositif graphique ne se contente pas de reproduire la logique de classification coloniale, mais la subvertit en réinvestissant l'espace de la page comme un lieu de résistance symbolique. La fragmentation en cases d'images d'identité cesse d'être une assignation figée pour devenir un espace de subjectivation et de mémoire vivante, où la résilience individuelle s'articule à une lutte collective contre l'effacement colonial. La mise en page devient ainsi un dispositif de réinscription identitaire, où l'articulation entre hypercadre, multicadre et tressage traduit la complexité d'une identité morcelée mais active, contre-histoire et contre-récit à la fois personnel et politique.

Cependant, en intégrant ces éléments visuels dans la bande dessinée, Florence Beaugé donne voix au témoignage de Louissette Ighilahriz, réinscrivant son récit dans une nouvelle forme tout en lui attribuant une signification renouvelée. Les cases en forme de photographie d'identité deviennent une manière de revaloriser la subjectivité des femmes algériennes, notamment en leur offrant une plateforme pour reprendre la parole et se redéfinir, non plus comme des objets figés, mais comme des sujets vivants, en mouvement, avec une histoire à raconter.

4.2 La reconquête de la subjectivité opprimée

En utilisant ce format pour raconter l'histoire de Louissette Ighilahriz, l'autrice Florence Beaugé se réapproprie non seulement l'identité de la combattante, mais aussi celle de toutes les autres femmes algériennes capturées par le regard colonial. Ce procédé symbolise la reconquête de leur image, de leur dignité et de leur place dans l'Histoire. Ce découpage en cases semblable à des photographies d'identité résonne avec la pensée d'Antonio Gramsci qui, dans ses *Cahiers de prison*, insiste sur l'importance de se connaître soi-même pour se libérer du contrôle extérieur. Gramsci écrit : « Le point de départ de l'élaboration critique est la conscience de ce qui est réellement, c'est-à-dire "un connais-toi toi-même" en tant que produit du processus historique qui s'est déroulé jusqu'ici et qui a laissé en toi-même une infinité de traces, reçues sans bénéfice

d'inventaire qu'il faut faire pour commencer²⁰⁶ ». En replaçant l'Histoire de Louissette Ighilahriz dans ce cadre rigide, la bande dessinée de Florence Beaugé ne se contente pas de récupérer son image, elle réalise un acte de conscientisation, redéfinissant son identité et celle des autres femmes algériennes comme sujets actifs dans la lutte pour la reconnaissance et la mémoire.

La mise en parallèle des photographies d'identité coloniales et de la mise en scène de Louissette Ighilahriz dans la BD renforce cette opposition entre figement et fluidité du récit. Alors que les portraits de Garanger visent à imposer une identité contrainte par le regard colonial, la BD réintroduit une dimension humaine et émotive, rendant visible ce qui a été historiquement invisibilisé. La séquentialité propre au média permet ainsi une reconstruction progressive de la mémoire, où chaque case ajoute une nuance, un détail, un mouvement qui brise l'image monolithique imposée par la photographie coloniale.

Ces représentations contribuent à renforcer la hiérarchie coloniale en réduisant l'Autre à la fois invisible et inerte, privé de la possibilité de se représenter lui-même. L'écriture plus intime s'inscrit dès lors dans l'espace social et culturel d'une époque, interrogeant la relation entre image et mémoire. La BD est un média propice à la polyphonie et à l'expression des tensions narratives. Comme le souligne Jan Baetens :

Il n'est pas sûr que le lecteur perçoive de la même façon les informations fournies par la narration et celles fournies par la graphiation, si bien que l'instance narrative d'un roman graphique sera (presque) toujours lue de manière plus « polyphonique » que l'instance narrative d'un texte linéaire non visuel²⁰⁷.

5. La représentation de la violence coloniale : entre visibilité et effacement

5.1 La torture, un tabou dans les récits officiels français

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 66.

²⁰⁷ Jan Baetens, dans : Karine Gendron, Les paradigmes interprétatifs en regard de l'adaptation. Le cas de Seton. *Le naturaliste qui voyage de Jirō Taniguchi*, Transmédialité, Bande dessinée & Adaptation., Études réunies et présentées par Évelyne Deprêtre & German A. Duarte, Presses universitaires Blaise Pascal, 2019, pp. 180-191.

Un des enjeux majeurs du postcolonialisme réside dans la reconnaissance de la violence exercée par les puissances coloniales. Comme l'a souligné la survivante dans son témoignage à la journaliste Florence Beaugé (autrice des écrits de la BD « Un trop long silence ») :

« Ça commence par des gifles, des coups de poing, puis des grossièretés, et après... monsieur déborde²⁰⁸... » Edward Said note que l'orientalisme masque souvent ces violences en privilégiant un récit édulcoré du colonialisme, où l'Occident se présente comme un bienfaiteur civilisateur. Alors que Frantz Fanon, dans *Les Damnés de la Terre*, affirme que « la décolonisation est toujours un phénomène violent » – soulignant la conflictualité inhérente au processus de libération face à l'ordre colonial –, la BD « Un trop long silence » opère un déplacement significatif du paradigme de la violence.

En transposant le témoignage de Louissette Ighilahriz dans la bande dessinée, Florence Beaugé met en scène l'expérience de la torture subie aux mains de l'armée française. L'œuvre ne contredit pas les analyses de Fanon, mais plutôt le récit officiel de la guerre d'Algérie, qui tendait à euphémiser, voire à occulter la violence exercée par l'État colonial. Par opposition aux représentations orientalistes qui essentialisent la violence comme une caractéristique intrinsèque aux peuples colonisés – souvent dépeints comme des « barbares » se livrant à une violence endogène – la BD renverse cette logique en rendant visible une violence exogène, systémique, exercée par les institutions françaises.

Grâce au témoignage graphique, c'est non seulement l'Histoire d'une femme résistante qui se reconstitue, mais aussi une contre-mémoire visuelle qui se déploie : une mémoire qui refuse l'effacement de la torture, tout en dénonçant la construction coloniale d'un Sujet algérien supposé violent par nature. En ce sens, la BD participe à une redéfinition des régimes de visibilité de la violence coloniale, en révélant ce que le discours dominant avait tenté de taire.

Dans les images représentant l'homme français en position de domination, son visage crispé et sa posture suggèrent une agressivité qui évoque les rapports de force coloniaux, où l'Occident impose

²⁰⁸ Florence Beaugé, *La Revue Dessinée*, « Un trop long silence », 2022, p. 110.

sa loi par la violence. Edward Saïd explique que l'Orient est souvent dépeint comme soumis à l'Occident, et cette scène illustre précisément ce déséquilibre de pouvoir (fig. 22).



Figure 22 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 113.

Par exemple, les cases 2, 3 et 4 (fig. 22, 23 et 24) de la planche 113 peuvent être lues comme une dénonciation de ces représentations orientalistes. Contrairement à une peinture orientaliste classique où la femme colonisée est idéalisée dans une posture figée et séduisante (comme *Les Femmes d'Alger* de Delacroix, par exemple), ici, la nudité de l'ancienne combattante n'est ni esthétisée ni fétichisée.



Figure 23 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 113.



Figure 24 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 113.

La résistante algérienne est montrée dans la violence de la guerre, sans complaisance. Sa nudité peut être lue comme une mise en scène de cette dépossession. Elle est non seulement physiquement exposée mais aussi soumise à l'interrogatoire, ce qui renforce l'idée de domination coloniale (fig. 25).



Figure 25 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 114.

5.2 Focalisation et subjectivité : le regard comme prise de parole

Dans l'orientalisme, le regard est souvent asymétrique : l'Occident observe, capture et fige « l'Oriental » dans une posture passive, dénuée d'agentivité. À rebours de cette dynamique, la BD opère un renversement : le regard de Louissette Ighilahriz ne subit plus, il interpelle. Loin d'être un simple motif graphique, ce regard constitue un acte de prise de parole silencieuse, une modalité de résistance. En cela, il rejoint ce qu'Ariella Azoulay définit comme un « contrat civil du regard » : un dispositif où la personne photographiée – ou ici dessinée – exige d'être reconnue dans son humanité et sa vulnérabilité, brisant ainsi les logiques traditionnelles de domination visuelle.

Les gros plans sur le visage d'Ighilahriz, notamment dans les scènes de torture, activent cette économie visuelle : son regard, fixe, frontal, parfois voilé ou baissé, produit une tension entre la douleur subie et le témoignage qu'elle porte. Ce regard ne se contente pas de signifier le traumatisme ; il engage le lecteur dans une co-présence éthique et politique, où le témoin devient sujet actif d'une mémoire partagée. Il ne s'agit donc pas uniquement d'une résistance individuelle, mais d'un acte de visibilité qui convoque le collectif, en appelant à reconnaître la violence coloniale non plus comme un mythe abstrait, mais comme une réalité incarnée.

5.3 Plans et angles de vue : la recomposition du regard féminin

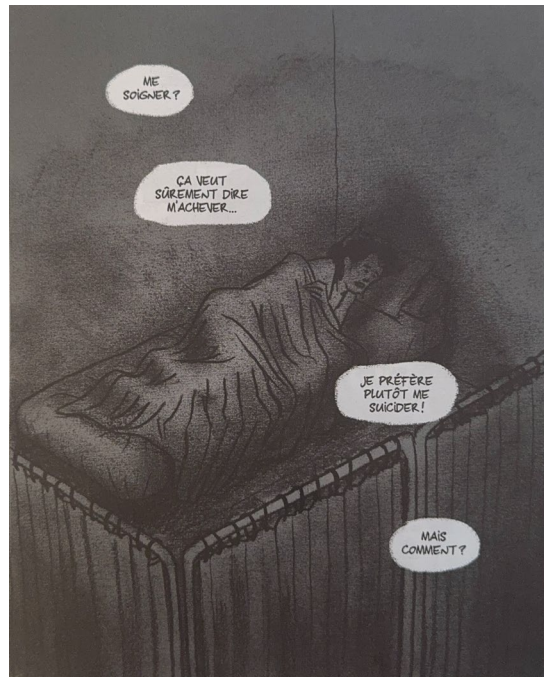


Figure 26 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 117.

La BD propose une recomposition du regard féminin en exploitant les plans et les angles de vue pour renverser les codes de représentation traditionnels. La plongée, en présentant le personnage vu d'en haut, accentue sa vulnérabilité, notamment dans les moments de violence (fig. 26), tandis que le plan de profil, à hauteur de personnage (fig. 24), renforce la posture de résistance de Louisette Ighilahriz et lui restitue une stature de force. Ce cadrage, en plaçant la lectrice ou le lecteur au même niveau qu'elle, produit un effet d'immersion qui accentue l'identification et la proximité avec son expérience. Le face-à-face avec les bourreaux constitue un autre élément clé : lorsque son regard croise celui de ses tortionnaires, il devient un acte de défiance, alors que des yeux détournés ou fermés traduisent un refus d'accorder à l'opresseur le pouvoir du regard.

Cette mise en scène du regard s'étend au lecteur, dont l'immersion dans le témoignage est renforcée par des cadrages rapprochés et des effets de zoom qui soulignent l'intensité émotionnelle

du personnage. Les cases sans texte, où seul le regard de Louissette Ighilahriz s'exprime, fonctionnent comme des espaces de silence particulièrement éloquents. Elles inscrivent la bande dessinée dans une véritable cartographie du trauma, où l'image supplée parfois à l'indicible. En ce sens, l'œuvre rompt avec l'iconographie orientaliste, qui a historiquement figé la femme maghrébine dans un rôle passif, silencieux et voilé, pour la restituer comme un Sujet actif, dont le regard devient un puissant vecteur de résistance. Mais ce regard ne s'adresse pas seulement au passé ou aux tortionnaires : il convoque aussi le lectorat français contemporain, héritier d'un refoulement collectif. La publication à Paris, dans *La Revue dessinée*, ne relève pas du hasard : elle manifeste une volonté d'interpellation directe à l'endroit d'un public occidental qui, tout comme l'Algérie officielle, n'a jamais réellement confronté la mémoire de cette guerre. Louissette Ighilahriz force ainsi le retour du refoulé dans l'espace public français, renversant la logique du silence imposé et assumé.

C'est ici qu'intervient la formule proposée par Karima Lazali : la guerre sans nom, la guerre sans témoin²⁰⁹. L'autrice algérienne souligne dans ses travaux à quel point la guerre d'indépendance a été, des deux côtés, enfouie dans un non-dit institutionnalisé. Par la médiation narrative et graphique que Florence Beaugé opère dans « Un trop long silence », le témoignage d'Ighilahriz, brise le silence dans un média français et force la mémoire à sortir de son invisibilité : elle en appelle à ceux qui savaient, mais n'ont jamais parlé — ni les témoins français, ni les victimes algériennes, contraintes au silence par les structures postcoloniales du pouvoir et de la douleur.

Dans ce contexte, le regard de la *moudjahida* ne se contente pas d'être témoin : il accuse, il interpelle, il responsabilise. Il convoque, au sens fort du terme, le spectateur occidental et l'invite à participer à une forme de reconnaissance politique du témoignage, selon les termes d'Ariella Azoulay. Cette BD devient alors un espace de mémoire partagée, mais aussi de déséquilibre éthique : un lieu où l'on ne peut plus détourner les yeux.

5.4 Le trait contre l'effacement : la mémoire incarnée de Louissette Ighilahriz

²⁰⁹ L'expression « *la guerre sans témoin* » est proposée ici pour rendre compte de l'effacement des voix individuelles dans la mémoire officielle de la guerre d'Algérie. Elle prolonge les analyses développées par Karima Lazali dans *Le trauma colonial. Une double occultation. La violence coloniale et la guerre d'Algérie* (Paris, La Découverte, 2018), notamment autour de la notion d'une mémoire empêchée, non transmise et sans figure du témoin.

Loin d'être représenté selon les codes érotisés et passifs du corpus orientaliste, ce corps est ici le vecteur d'une mémoire traumatique et d'une résistance incarnée. Les scènes de torture, au lieu d'alimenter une logique scopique de domination, imposent une confrontation sensorielle et éthique au lecteur. Ce dispositif visuel subvertit la tradition iconographique coloniale en remplaçant le Sujet féminin au cœur de l'Histoire, non comme figure décorative mais comme témoin actif de la violence d'État et de la lutte anticoloniale. L'image devient ainsi contre-discours : elle déstructure les stéréotypes visuels pour imposer une Historicité algérienne vivante, résistante et genrée. L'acte de représentation se fait ici mémoire, justice et réappropriation.

5.5 À rebours du regard orientaliste : Les fantasmes visuels des photographies coloniales

Dans « Un trop long silence », la représentation visuelle déconstruit les codes de l'imaginaire colonial. Le corps de Louissette Ighilahriz ne relève plus de l'objectivation : il devient un espace de mémoire, de douleur et de réappropriation. L'image ne soumet pas au regard dominateur, mais instaure une posture de témoin face à un récit incarné où la souffrance intime se transforme en parole politique. L'Algérie ne constitue plus un décor exotique, mais un territoire conflictuel traversé par la guerre et l'engagement. Par ce renversement du régime scopique, la BD se constitue en espace de subjectivation, d'inscription féminine et postcoloniale dans l'Histoire. L'image agit comme geste d'écriture, de résistance et de reconquête de Soi.

La bande dessinée « Un trop long silence », écrite par Florence Beaugé à partir du témoignage de Louissette Ighilahriz, opère une reconfiguration visuelle en rupture directe avec les logiques iconographiques de la photographie coloniale. Alors que les clichés de Geiser et de Garanger réduisent les femmes algériennes à des objets d'étude ou à des supports de contrôle, cette œuvre graphique, en inversant le regard et en réécrivant l'Histoire par le dessin, leur restitue leur humanité, leur subjectivité et leur complexité. L'écriture de Beaugé ne se limite pas à un simple témoignage : elle constitue une réappropriation visuelle des récits coloniaux, où la résistance s'exprime dans chaque geste, chaque regard, chaque espace narratif.

Cette dynamique de réappropriation visuelle peut être éclairée à travers la théorie de Malek Alloula qui, dans *Le harem colonial*, soutient que la photographie coloniale ne se contente pas de

documenter « l'autre », mais qu'elle construit un fantasme²¹⁰. « Ces cartes postales ne sont pas seulement des images ; elles sont des messages, des signes de la domination coloniale. Elles fabriquent un imaginaire de l'Algérienne, fantasme figé, soumis à la grille du regard colonial²¹¹. » Alloula explique que ces images ne sont pas des représentations neutres, mais des actes de domination visant à réduire l'indigène à un objet visuel, tout en effaçant son Histoire, son identité et sa subjectivité. Les photographies coloniales, selon lui, fonctionnent comme des instruments de pouvoir et de contrôle qui figent les corps dans des stéréotypes et des fantasmes.

Ainsi, les photographies de Geiser et de Garanger, dans leur rôle de réduction de l'indigène à un objet d'étude ou de contrôle, participent à la construction de ces fantasmes de domination, un processus qui trouve son opposé dans la BD « Un trop long silence ». En déconstruisant ces images imposées, Ighilahriz rend visible l'invisible et donne voix et corps à l'indigène, non plus comme simple victime de l'imaginaire occidental, mais comme actrice de son propre récit, réécrivant ainsi l'Histoire coloniale par le prisme de la résistance et de l'émancipation.

Ainsi, l'analyse de ces trois pratiques visuelles (Geiser, Garanger, Ighilahriz) offre une perspective critique sur les processus de représentation, de réduction et de violence coloniales, tout en mettant en lumière les mécanismes de résistance qui s'expriment par le biais de l'image.

Ces deux régimes iconographiques — l'un érotisant, l'autre disciplinaire — servent un même projet colonial : fixer l'altérité selon les besoins de l'ordre impérial. Edward Said souligne que de telles images relèvent d'une logique hégémonique, où l'Orient ne se montre pas tel qu'il est, mais tel qu'il doit être selon les impératifs de l'Occident. L'image coloniale ne décrit pas, elle prescrit. Cette dynamique se prolonge dans les productions populaires, notamment la BD franco-belge (*Tintin au Congo*, *Le Crabe aux pinces d'or*), où les figures arabes apparaissent comme des caricatures, des objets de moquerie ou des éléments décoratifs, systématiquement exclus de la subjectivité²¹².

²¹⁰ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 9-15.

²¹¹ *Id.*

²¹² Hergé. *Les Aventures de Tintin : Tintin au Congo* Hergé., *Le Crabe aux pinces d'or*. Casterman, 1946, 124 p.

6. La mise en page et le découpage : fragmentation du temps

Cette désarticulation temporelle repose sur des procédés graphiques et narratifs spécifiques : fragmentation du découpage, effacement ou distorsion des cadres, coexistence de styles graphiques, alternance de focales et mise en abyme. Loin d'être de simples effets esthétiques, ces choix formels participent d'une esthétique de la discontinuité, qui donne une forme visuelle à l'instabilité et à la fragmentation de la mémoire traumatique. La case devient ainsi un véritable palimpseste : un espace de sédimentation mémorielle où différentes strates de temporalité — passé, présent, réminiscences — se chevauchent et s'entrechoquent.

Par alternance de focales, il faut entendre la variation constante des points de vue visuels, allant du gros plan au plan d'ensemble, du regard subjectif de la survivante à une perspective plus distanciée, presque documentaire. Cette alternance traduit la tension entre une mémoire incarnée, intime, douloureusement située dans le corps et le regard de la survivante, et une volonté de mise à distance nécessaire à la narration. Ce changement de focale permet de figurer à la fois l'intériorité du trauma et sa portée collective : il offre une vision fragmentaire, parfois chaotique, qui restitue la complexité du vécu traumatique sans le figer dans une linéarité réductrice.

Ce dispositif graphique permet ainsi de faire coexister dans un même espace visuel les instants disjoints d'un traumatisme dont la logique est celle de l'éclatement. La BD ne reconstruit pas simplement une chronologie, elle met en scène le chaos temporel du souvenir, révélant à la fois les failles de la mémoire individuelle et les discontinuités de la mémoire collective. La mise en page devient alors un véritable espace-temps de tension entre visibilité et effacement, souvenir et silence, subjectivité et transmission.

6.1 Dessiner l'irréparable : narration fragmentaire et hantise du passé dans la BD de témoignage

La BD de Joe Sacco *Footnotes in Gaza* met en lumière cette dynamique avec une remarquable acuité, où l’alternance entre l’enquête contemporaine et les récits des massacres de 1956 génère un récit éclaté et polyphonique, confrontant sans cesse le présent au passé. L’absence de balisage temporel rigide permet à ces temporalités de coexister dans une densité narrative partagée. Le lecteur, pris dans ce tissage de voix et d’images, fait l’expérience d’une temporalité fracturée, à l’image de la mémoire collective palestinienne que Sacco cherche à documenter. Cette approche trouve un écho dans le travail de la journaliste Florence Beaugé, notamment dans « Un trop long silence ».

À l’instar de Sacco, Beaugé articule enquête de terrain, mémoire vivante et restitution d’archives traumatiques au sein d’une structure fragmentaire. Bien que son champ d’expression soit initialement celui de la presse écrite, la logique narrative qu’elle déploie dans la BD repose également sur une tension entre le présent de l’interview et le passé des violences, où la temporalité n’est jamais linéaire, mais plutôt palimpsestique. Cette parenté entre journalisme narratif et BD documentaire souligne la convergence de deux régimes de témoignage dans leur tentative commune de représenter l’irréparable.

L’effacement des repères chronologiques et la superposition des temporalités dans la BD sont rendus possibles grâce à divers procédés graphiques et narratifs, qui traduisent la manière dont la mémoire de la torture hante le présent. Cette dynamique se manifeste de manière particulièrement éloquente dans la page 129 (fig. 27), où deux régimes temporels se superposent. Le témoignage de Louisette Ighilahriz, empreint de souffrance, est soudain interrompu par une rupture visuelle saisissante : la page se transforme en un feuillet évoquant un album de souvenirs, dont la mise en page tranche radicalement avec le format narratif habituel de la BD. On y découvre des photographies d’archives : des voiliers datant de la période de l’invasion coloniale des années 1830, juxtaposés à des images en noir et blanc plus contemporaines. L’une montre un homme assis au sol, les jambes entravées ; une autre représente une femme nue encadrée par deux soldats français, dont l’un lui soulève le bras comme pour exhiber un trophée de guerre. Cette articulation entre parole présente et image historique incarne visuellement la dislocation temporelle propre à la mémoire traumatique et souligne la dimension documentaire de la démarche narrative.

Ce procédé favorise une immersion totale du lecteur, qui interprète l'Histoire à travers les expressions des personnages, la composition des cases et le langage visuel. Il instaure un silence narratif, susceptible de symboliser un moment de choc, de contemplation ou de non-dit, renforçant ainsi l'impact émotionnel. En l'absence de texte, la temporalité devient plus subjective, parfois fragmentée ou suspendue — ce qui se révèle particulièrement efficace dans la représentation du trauma.

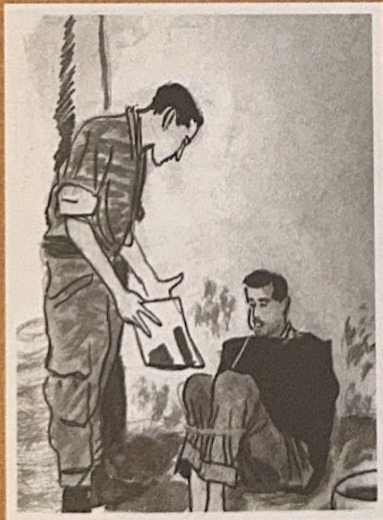
Thierry Groensteen, dans *Système de la bande dessinée*, rappelle que « l'image n'est jamais seule ; elle est toujours prise dans un réseau²¹³ » — une idée essentielle pour comprendre comment une page dépourvue de phylactères ou de narration verbale peut porter un récit à travers la seule puissance du visuel. L'absence de texte ne signifie nullement une absence de sens, mais constitue au contraire un appel à une lecture plus immersive, où le lecteur est invité à tisser lui-même les liens entre les cases.

²¹³ Julien Falgas, dans : Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, p. 324-326, <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.6975>.

L'histoire de Kheira et celle de Louissette ne sont pas exceptionnelles.
En réalité, la torture et les viols sont pratiqués en Algérie
depuis le début de la colonisation, en 1830.



Ce sont des méthodes d'interrogatoire courantes dans les commissariats
et les gendarmeries. Les hommes sont violés au moyen d'une bouteille.
Le viol des femmes, lui, viendra plus tard.



Cette pratique augmentera
au fur et à mesure
de la guerre d'indépendance.

Figure 27 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 129.

Cette approche s'inscrit dans les théories de Scott McCloud (*L'art invisible*), qui souligne le pouvoir du silence en BD et l'implication cognitive du lecteur dans l'interprétation des images²¹⁴, ainsi que dans celles de Benoît Peeters (*Case, planche, récit*), qui insiste sur le rôle de la planche comme unité narrative globale²¹⁵. Jan Baetens, dans *Abstraction et bande dessinée*, met également en lumière la puissance des récits fragmentés et muets dans l'évocation du traumatisme, où l'image seule porte le poids de la mémoire²¹⁶. En ce sens, l'utilisation de cases juxtaposées ou superposées crée une temporalité éclatée qui rend visuellement sensible la persistance du passé dans le présent (fig. 28). L'absence de phylactères et de cartouches ne réduit donc en rien la portée du récit ; elle en amplifie au contraire l'émotion et l'intensité mémorielle, notamment dans le cadre de la représentation de la mémoire traumatique.

Dans le cadre de la représentation visuelle du traumatisme de Louissette Ighilahriz, l'utilisation d'une page entière de couleurs sombres accentue l'intensité et la densité émotionnelle du souvenir, avec une dégradation chromatique allant du noir profond au gris foncé, pour se terminer en sépia dans la dernière case. Les deux cases noires qui ouvrent la planche peuvent être interprétées comme des symboles de l'effacement ou du silence absolu, matérialisant un vide ou un interstice temporel où la mémoire demeure inaccessible ou inexprimable.

Ce noir abyssal évoque un espace psychique saturé d'angoisse, où le trauma est trop violent, trop douloureux pour être directement formulé ou même perçu. En revanche, les trois cases suivantes, baignées dans une tonalité sépia sombre, marquent une transition vers la mémoire. Ces couleurs, traditionnellement associées au passé, à la photographie ancienne et à une réalité altérée par le temps, inscrivent la scène dans une temporalité révolue mais toujours présente, soulignant la persistance douloureuse du souvenir. L'usage du sépia, plus chaud que le noir, crée une distance mélancolique avec le présent tout en conservant l'empreinte indélébile du trauma sur le corps et l'esprit de la *moudjahida*.

²¹⁴ Scott McCloud, *L'Art invisible*, <https://ronanlebreton.com/bd-art-de-linvisible/>?

²¹⁵ Benoît Peeters, *Case, planche, récit: lire la bande dessinée*, Paris: Casterman, 1998, pp. 41-60. <https://imagetextjournal.com/four-conceptions-of-the-page/>?

²¹⁶ Jan Baetens, *Abstraction et narration : une alliance paradoxale (notes sur la bande dessinée abstraite)* pp. 45-68 <https://doi.org/10.4000/edl.572>.

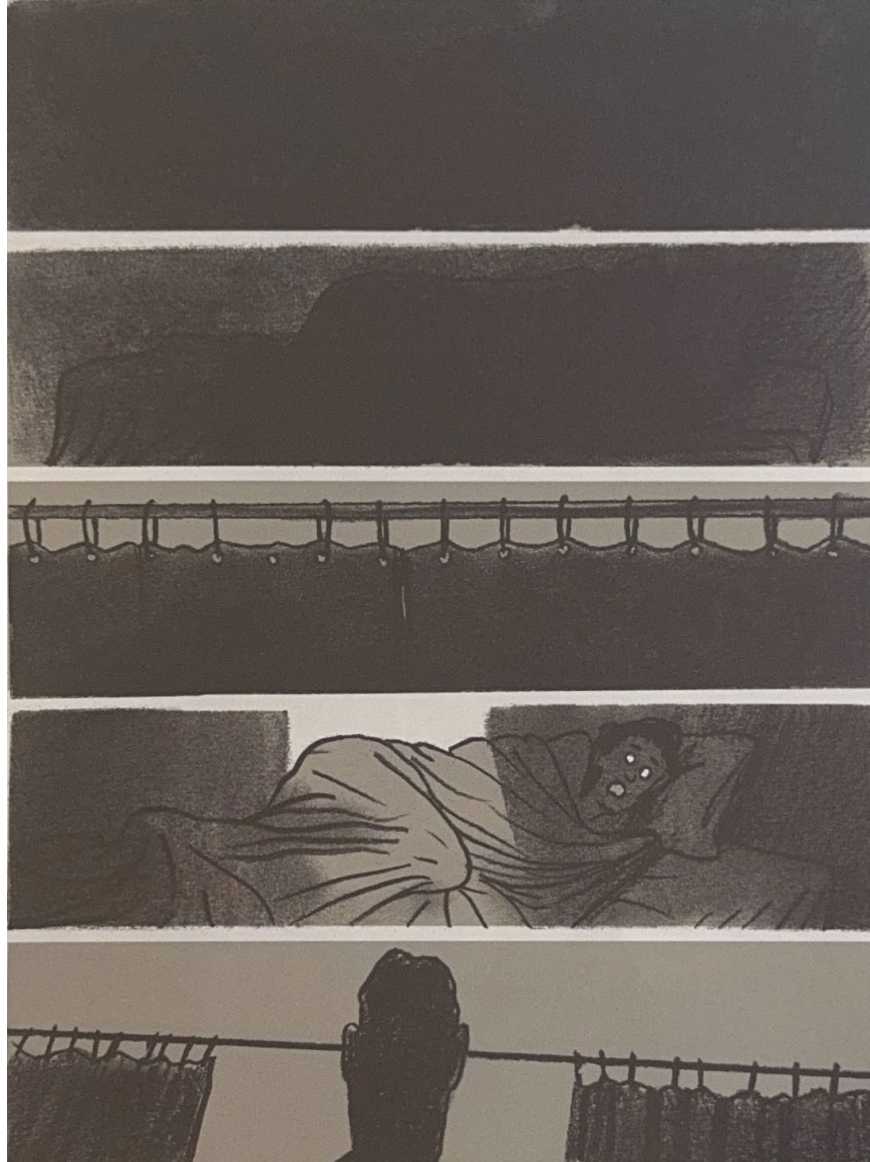


Figure 28 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p. 115.

Cependant, cette progression chromatique peut également être lue comme un mouvement d'approche séquentiel très progressif, une tentative visuelle de sortir de la noirceur abyssale pour se diriger vers une forme de lumière qui, loin d'être apaisante, révèle paradoxalement l'horreur la plus crue du vécu traumatique. Plutôt que d'éclairer ou de sécuriser, cette lumière sépia expose la violence et la douleur dans leur intensité la plus nue, forçant le lecteur à une confrontation sans fard avec l'expérience de la torture. Cette dynamique met ainsi en évidence le trauma sous sa forme

la plus brute, inscrivant la narration graphique dans une esthétique de la révélation traumatique où la lumière ne dissipe pas les ténèbres, mais les accentue par le dévoilement.

Cette structure de mise en page peut également illustrer le passage du silence à l'expression du traumatisme, un déclencheur visuel qui met en évidence le contraste entre les moments de silence imposé et les images envahissantes du passé. Ce choix de couleurs et de composition pourrait également rappeler le concept de mémoire fragmentée, où certains souvenirs, tels que les scènes de torture ou de souffrance, reviennent par bribes, sans logique chronologique stricte, mais imposant leur présence à travers l'espace graphique. Ainsi, cette utilisation de l'espace et des couleurs se rapproche d'une narration visuelle qui transcende le texte, permettant au lecteur de ressentir le traumatisme de Louissette Ighilahriz à travers la forme même de la BD.

7. Texte et voix narrative : le témoignage hanté par le passé

Le témoignage dans cette BD se construit à travers une voix narrative hantée par le passé, où texte et images interagissent pour matérialiser la persistance du trauma. Le texte accompagne les images et renforce cette superposition temporelle en adoptant différentes stratégies graphiques et narratives. C'est ce qu'on appelle l'animisme. Les bulles de dialogue éclatées ou altérées traduisent la résonance d'une voix du passé dans le présent, à travers des effets visuels tels que des bulles tremblantes, des lettres déformées ou des espaces vides marquant des interruptions dans le discours. Ainsi, lorsque Ighilahriz entend encore la voix de son tortionnaire, les mots peuvent apparaître en lettres floues ou en caractères réduits, suggérant un murmure persistant dans sa mémoire.

De même, la voix off en récitatif joue un rôle essentiel dans la construction du témoignage : lorsque la protagoniste de la BD raconte son propre passé, le récitatif permet de confronter son analyse actuelle aux images brutes de son vécu. Ainsi, une phrase telle que « Pendant trois mois, Louissette est détenue, interrogée tous les jours », inscrite à la fin d'une page dans une case noire en guise de récitatif, renforce cet effet (fig. 29). Les cases précédant le récitatif juxtaposent des images du tortionnaire, montrant son visage aux traits agressifs ainsi qu'une main tirant le rideau du box où Louissette Ighilahriz est détenue, soulignant la persistance du souvenir traumatique (fig.30).

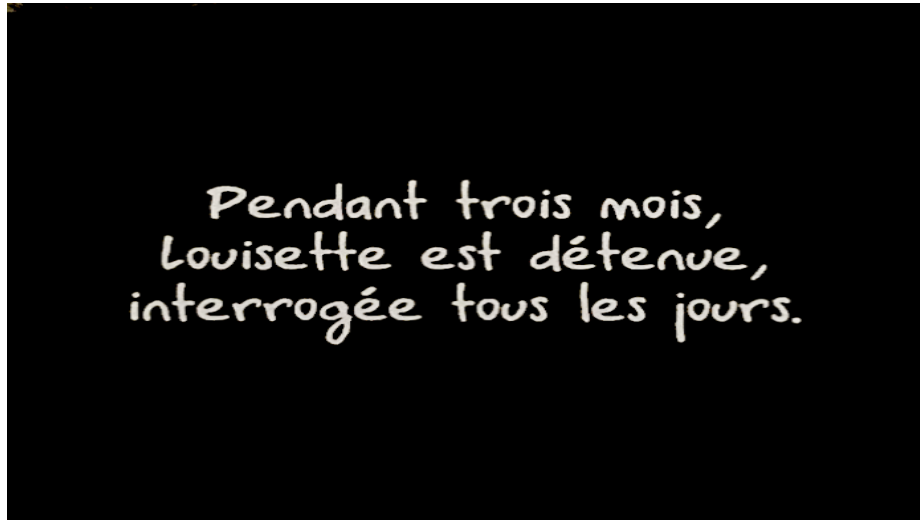


Figure 29 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 114.

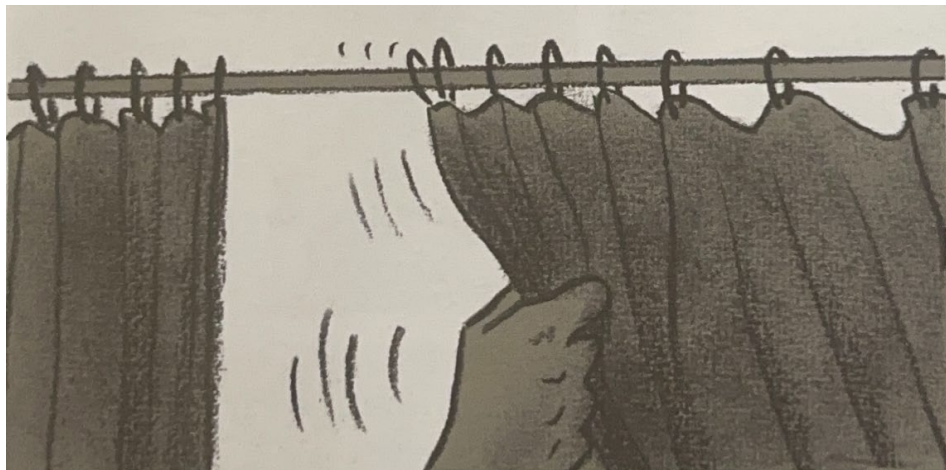


Figure 30 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 114.

Dans la BD consacrée au témoignage de Louissette Ighilahriz, la superposition du passé et du présent n'est pas seulement un procédé narratif, mais une matérialisation du trauma. En mobilisant des techniques comme les cases juxtaposées, les distorsions graphiques, la fragmentation du découpage et l'alternance des couleurs, la mémoire devient un élément vivant, insaisissable, qui ne peut être contenu dans un cadre temporel linéaire.

7.1 Subversion de l'autorité et contestation de l'orientalisme : le bourreau et le directeur du magazine Le Monde face à Louissette Ighilahriz

La BD permet une relecture critique du passé colonial en mobilisant l'image pour déconstruire les récits officiels. Contrairement aux œuvres orientalistes qui figent l'Algérien dans une altérité passive, « Un trop long silence » donne à voir une agentivité résistante. Loin de l'exotisme et des stéréotypes, la BD produit une mémoire visuelle alternative où la guerre et la colonisation sont restituées du point de vue des victimes, brisant ainsi le monopole du regard occidental.

Le bourreau, figure traditionnelle d'oppression et de violence, subit ici une inversion de sens. Au lieu de symboliser la domination coloniale, il devient le porteur d'un discours qui se trouve contesté et subverti par la parole de Louissette Ighilahriz. Cette inversion des rôles met en lumière un rejet explicite de l'Orientalisme perçu comme un dispositif de contrôle et de violence symbolique, et souligne la déconstruction des mécanismes de pouvoir associés à cette idéologie.

De même, le directeur du magazine, figure d'autorité dans le champ médiatique occidental, incarne la légitimation du savoir occidental sur l'Orient. Toutefois, à travers l'intervention de la combattante cette autorité est mise en échec. En prenant la parole, la militante se constitue en Sujet actif de son Histoire, renversant ainsi l'idée d'un Orient représenté uniquement par des narrateurs extérieurs. Par cette prise de parole, le directeur du magazine, loin de représenter un pouvoir dominant, se transforme en une figure contestée, perdant ainsi sa position d'autorité face à cette réappropriation du discours.

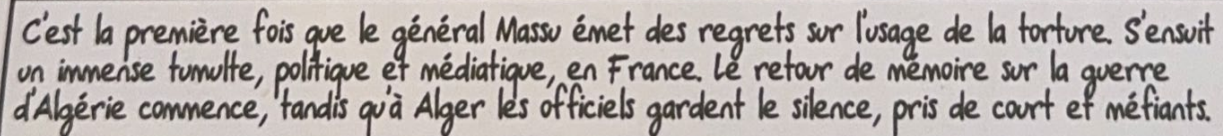
Par exemple, les figures 31 et 32 illustrent les aveux du général Massu qui, pendant la guerre, est responsable des tortures et des sévices sexuels. Il révèle la vérité sur son passé et ses aveux concernant la guerre d'Algérie constituent un contre-discours à l'orientalisme. Pour éclairer ce type de contre-discours, une citation d'Edward Saïd peut être pertinente : « L'Orientalisme n'est pas

seulement un discours sur l'Orient ; il est aussi un instrument de pouvoir et de domination qui légitime l'exploitation de l'Orient. »

Cette citation renforce cette analyse, en soulignant comment le discours colonial (ou orientaliste) est souvent utilisé pour justifier des pratiques de violence et de domination. Dans notre exemple, les aveux du général Massu peuvent être vus comme une déconstruction de ce discours, en montrant la réalité des violences et des abus commis durant la guerre d'Algérie, plutôt qu'un maintien de l'image exotique et mystifiée de l'Orient.



Figure 31 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, La Revue Dessinée, 2022, p. 124



C'est la première fois que le général Massu émet des regrets sur l'usage de la torture. S'ensuit un immense tumulte, politique et médiatique, en France. Le retour de mémoire sur la guerre d'Algérie commence, tandis qu'à Alger les officiels gardent le silence, pris de court et méfiants.

Figure 32 Beaugé, Florence. « Un trop long silence ». Paris, *La Revue Dessinée*, 2022, p.124.

Cela aide aussi à mettre en lumière le fait que les témoignages ou les récits qui révèlent la vérité historique, comme ceux des victimes de la guerre d'Algérie, contredisent et déstabilisent les représentations orientalistes dominantes.

Un autre exemple frappant de contre-discours se trouve dans les aveux de Louissette Ighilahriz, publiés dans le journal *Le Monde* en 2000. Cet entretien occupe presque la totalité de la page 123 de la BD (voir fig. 8) pour relater son expérience de détention par les parachutistes français durant la guerre d'Algérie. Par cette divulgation publique, Louissette Ighilahriz, avec l'aide de la journaliste Florence Beaugé, engage un acte de dénonciation des violences commises pendant la guerre, s'inscrivant ainsi dans une démarche visant à faire entendre une voix longtemps réduite au silence par le discours colonial. Le fait que ces aveux soient publiés dans un journal reconnu comme *Le Monde*, un média largement diffusé et respecté, renforce la portée de son témoignage et lui confère une légitimité et une visibilité dans un contexte où la mémoire coloniale a été dominée par des récits orientalistes.

Le titre du magazine *Le Monde*, ici utilisé dans une page de représentation, symbolise le pouvoir institutionnel de l'Occident dans la construction des représentations. Cependant, avec Louissette Ighilahriz qui revendique la position d'énonciation, ce titre devient une mise en question de cette autorité. L'utilisation de ce magazine habituellement porteur du discours dominant comme toile de fond pour l'intervention d'Ighilahriz suggère un renversement de cette autorité : au lieu de l'accepter passivement, la protagoniste du récit graphique l'utilise pour énoncer sa propre vision du monde. La BD, par sa capacité à mêler texte et image, devient un instrument essentiel pour la

transmission de récits de résistance, offrant une forme d'expression accessible et puissante qui brise les tabous et expose les violences historiques.

Ce développement met en lumière la fonction de la publication dans *Le Monde* en tant qu'opérateur de visibilité institutionnelle, tout en soulignant le rôle de la BD comme dispositif médiatique apte à relayer un contre-discours critique à une échelle élargie. Ighilahriz y est ainsi construite non seulement comme figure survivante de la violence coloniale, mais également comme actrice pleinement consciente de la déconstruction des narrations orientalistes hégémoniques. La publication de l'entretien dans le journal *Le Monde* agit comme un acte de reconnaissance symbolique, inscrivant le témoignage de Louissette Ighilahriz dans l'espace médiatique dominant, historiquement réservé à la parole légitime occidentale.

La BD, en réactivant cet épisode, opère comme un média de reterritorialisation narrative, capable de diffuser un contre-récit postcolonial à travers une nouvelle grammaire visuelle. Ighilahriz y est construite non pas uniquement comme victime, mais comme une subjectivité résistante qui s'inscrit en faux contre les récits orientalistes — ces constructions discursives par lesquelles, selon Edward Said, l'Occident a produit un Orient essentialisé et subalterne pour mieux affirmer sa propre supériorité.

En somme, l'analyse de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *N'zid* et « Un trop long silence » révèle comment ces œuvres déconstruisent les représentations coloniales et postcoloniales de l'Algérie et de ses femmes, en mobilisant des stratégies narratives, visuelles et spatiales qui s'opposent aux logiques de domination héritées de l'orientalisme. À travers une mise en scène du traumatisme, une fragmentation du récit et une reconfiguration des espaces, Djébar, Mokeddem et Ighilahriz inscrivent la mémoire individuelle et collective dans une dynamique de résistance et de réappropriation.

Dans cette perspective, ces voix féminines algériennes s'inscrivent dans une démarche critique vis-à-vis de l'orientalisme tel que défini par Edward Said, pour qui « la stratégie de l'orientalisme est fonction de cette supériorité de position ou de statut²¹⁷ ». En réécrivant les récits historiques et sociaux dominés par l'Occident, elles contestent la fixation des identités et des espaces,

²¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

traditionnellement perçus par l'entremise du prisme des stéréotypes colonialistes. Elles reconfigurent l'espace algérien et féminin comme un lieu dynamique, marqué par la résilience, l'agentivité et la subjectivation.

Ainsi, loin d'être de simples objets d'un regard extérieur, les femmes algériennes deviennent, dans ces œuvres, des actrices de leur propre récit. Elles inscrivent leur expérience dans une mémoire visuelle et textuelle qui échappe aux représentations réductrices et participe à la relecture critique de l'Histoire coloniale et postcoloniale. Ces œuvres ne se contentent donc pas de témoigner : elles reconstruisent un imaginaire où l'espace et le corps féminin s'affranchissent des assignations imposées par les discours dominants, contribuant ainsi à un processus de décolonisation symbolique et épistémologique.

Conclusion

Alors que les études de genre et les approches féministes connaissent un essor renouvelé dans l'analyse de la littérature maghrébine et algérienne, comme en témoignent les travaux de Zahia Smail Salhi²¹⁸, de Mildred Mortimer²¹⁹ ou de Wassyla Tamzali²²⁰, ou encore de Christiane Chaulet Achour²²¹, et que le chantier de la revalorisation des voix féminines postcoloniales progresse, cette étude s'inscrit dans une perspective ethnocritique afin de poser les jalons d'une ethnopoétique du geste littéraire et graphique féminin en contexte postcolonial. L'interrogation du corps, de l'espace et de la mémoire se place au cœur de l'analyse, et l'écriture des femmes s'envisage comme un acte de légitimation spatiale : un moyen de (re)conquérir symboliquement un espace d'énonciation longtemps confisqué.

Dans un entretien lucide sur les rapports entre genre, création et transmission au Maghreb, Assia Djébar souligne : « Tout le Maghreb a refusé l'écriture. Les femmes n'écrivent pas. Elles brodent, se tatouent, tissent des tapis et se marquent. Écrire, c'est s'exposer. Si la femme, malgré tout, écrit, elle a le statut des danseuses, c'est-à-dire des femmes légères. L'écriture pour obtenir un diplôme supérieur est admise. Pas pour créer²²². » Cette déclaration éclaire avec force les enjeux de visibilité, de légitimité et de transgression qui traversent les pratiques scripturales et artistiques des femmes algériennes. En filigrane de ce constat, on comprend que toute entreprise de création — et plus encore, lorsqu'elle est portée par des femmes — constitue un acte de rupture avec les normes genrées et les récits dominants. Dans cette perspective, les œuvres de Djébar, de Mokeddem et d'Ighilahriz ne relèvent pas uniquement de l'expression individuelle, mais d'un

²¹⁸ Zahia Smail Salhi : Professeure à l'Université de Manchester, elle a publié de nombreux travaux sur la littérature algérienne et les études de genre. Parmi ses ouvrages notables : *Occidentalism: Literary Representations of the Maghrebi Experience of the East-West Encounter* (Edinburgh University Press, 2011), 270 p.

²¹⁹ Mildred Mortimer, « Assia Djébar's Algerian Quartet: A Study in Fragmented Autobiography », *Research in African Literatures*, vol. 43, no 1, 2012, p. 101–117. En ligne. <https://www-jstor.org.ezproxy.library.yorku.ca/stable/10.2979/reseafritelite.43.1.101?sid=primo&seq=16> (consulté le 2 mai 2025)

²²⁰ Wassyla Tamzali, *Une éducation algérienne : De la révolution à la décennie noire*. Paris : Gallimard, coll. « Témoins », 2007. p.152.

²²¹ Chaulet Achour, Christiane. *Les francophonies littéraires*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, coll. « Libre cours », 2016, 183 p.

²²² Assia Djébar, « Nos mères n'avaient pas conscience du dehors », *Le Monde*, 29 mai 1987. https://www.lemonde.fr/archives/article/1987/05/29/entretien-avec-assia-djébar-nos-meres-n-avaient-pas-conscience-du-dehors_4061846_1819218.html, consulté le 2 juillet 2025.

geste politique de réappropriation du langage, du corps et de l'Histoire. Elles déplacent les frontières du dicible et du visible, en inscrivant dans l'espace public une parole longtemps réduite au silence ou reléguée aux marges de la tradition.

L'analyse proposée s'articule autour du « principe anthropologique » – soit le lien étroit entre le corps, le geste et l'acte d'écrire – appliqué à trois œuvres emblématiques de la littérature algérienne contemporaine produite par des femmes : *Femmes d'Alger dans leur appartement*, d'Assia Djébar (1980), *N'zid*, de Malika Mokeddem (2001), et la BD « Un trop long silence » (2022), réalisée par la journaliste Florence Beaugé à partir du témoignage de Louissette Ighilahriz. Par l'écriture, le dessin, la voix et le silence, ces œuvres inventent un espace intermédiatique, situé entre texte et image, entre parole et corps. Dans cet entre-deux sensible se rejoue le geste d'archivage, non plus figé dans une mémoire morte, mais réactivé comme un mouvement vivant, réapproprié et critique.

Bien que les autrices ne se connaissent pas, leurs œuvres dialoguent en profondeur et forment une constellation mémorielle où le texte, l'image et le corps s'entrelacent pour convoquer une contre-archivage. Cette archive ne se limite pas à un simple répertoire du passé : elle s'envisage comme une forme mouvante, un processus actif par lequel l'Histoire des femmes algériennes se relit, se déconstruit et se reconfigure depuis leur point de vue. L'image – qu'elle soit photographique, peinte ou dessinée – soutient l'écriture lorsqu'elle atteint ses limites, notamment face à la douleur, au silence ou à la censure. L'intermédialité s'impose ainsi comme une stratégie narrative et politique, permettant d'exprimer ce que les mots seuls peinent à formuler.

Dans ce cadre, le recours au neuvième art ne relève pas d'un simple choix formel : il constitue un geste radical. La BD, élaborée par Florence Beaugé à partir du récit de vie de Louissette Ighilahriz, déplace l'espace traditionnel du témoignage et donne naissance à une forme esthétique engagée hybride, mêlant l'intime, le politique et l'artistique. Cette forme visuelle, où le regard du lecteur est guidé à travers le rythme des cases, la force des silences et les ellipses graphiques, redéfinit la manière de transmettre la mémoire traumatique. La BD devient un lieu de visibilité, d'incarnation et de résistance. À l'ère du XXI^e siècle, où l'image occupe une place centrale dans l'univers médiatique global, cette économie narrative – moins de mots, plus d'images – s'avère d'autant

plus féconde pour atteindre de nouveaux publics et inscrire la parole des femmes dans une culture visuelle partagée.

Contre les visions orientalistes de Delacroix (*Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834), les distorsions cubistes de Picasso (*Femmes d'Alger*, 1955–1957) ou encore les cartes postales coloniales de Marc Garanger et les photographies de Geiser, qui réduisent les femmes algériennes à des objets de surveillance ou de fantasme ethnographique, Djébar, Mokeddem et Ighilahriz élaborent une archive alternative. Dans leurs récits, les femmes ne se présentent plus comme figures éclatées ou voilées de silence, mais comme êtres incarnés, témoins d'elles-mêmes et créatrices de mémoire.

La mise en récit et en image du corps féminin algérien – longtemps empêché de « faire corps » dans les récits nationaux, qu'ils soient coloniaux ou patriarcaux – s'impose comme un geste politique autant que poétique. Elle permet de revaloriser un matrimoine²²³ occulté par les institutions de mémoire officielles. Ces œuvres donnent à voir des trajectoires de femmes marquées par l'exil, la violence, la transmission et la création, et inscrivent leur parole dans une généalogie invisible mais persistante.

Loin d'une simple écriture de la douleur ou de la plainte, ces productions activent ce que Daniel Fabre nomme une « mise au monde de soi par soi en écrivaine » : un processus d'initiation où

²²³ Le matrimoine littéraire algérien, encore largement ignoré dans les sphères critique et institutionnelle, désigne l'ensemble des œuvres, des voix, des récits et des formes de transmission culturelles portées par les femmes, souvent restées en marge du récit national et des archives officielles. Si Daniel Fabre n'utilise pas explicitement le terme, son travail sur la fabrique du patrimoine permet de penser le matrimoine comme un héritage immatériel transmis de manière informelle, émotionnelle et souvent silencieuse, notamment par les femmes. Voir : Daniel Fabre, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013. Dans le contexte algérien, plusieurs écrivaines postcoloniales — Assia Djébar, Malika Mokeddem, Louissette Ighilahriz, mais aussi Zineb Laouedj, Leïla Sebbar ou encore Ahlam Mosteghanemi — travaillent à révéler cet héritage effacé et à reconfigurer l'identité algérienne au féminin. Loin d'un discours de victimisation, leurs œuvres interrogent les silences de l'Histoire, ouvrent les archives refoulées et donnent corps à une mémoire qui s'incarne dans les gestes, les voix, les souffrances mais aussi les résistances du quotidien.

L'approche de Wassyla Tamzali dans *Une femme en colère* (2009), celle de Zahia Smail Salhi (*Politics and Poetics of Algerian Women's Writing*, 2015) ou encore les analyses de Mildred Mortimer (*Women's Voices in Francophone Literature*, 1996) soulignent la nécessité de repenser les canons littéraires algériens et postcoloniaux à partir de ces écritures féminines. Ces écrivaines inscrivent leur parole dans un geste de transmission et de réparation, en affrontant à la fois les effets de l'orientalisme, les censures patriarcales et les blessures de la guerre.

En ce sens, la littérature algérienne féminine postcoloniale participe d'un travail d'ouverture des portes de la connaissance, pour reprendre une formule d'Assia Djébar. Elle interroge les lieux de l'archive, refuse l'oubli imposé, et propose une mémoire contre-hégémonique, à la fois intime, collective, et profondément politique.

vivre et écrire, souffrir et représenter s’imbriquent. Le corps, loin d’être uniquement le lieu du stigmatisme ou de l’assignation, devient la matrice d’un territoire littéraire propre, un espace de résistance rythmée. Ces voix féminines incarnent un devenir-écrivain situé dans un entre-deux culturel et symbolique, où la langue, l’image et le silence forment une polyphonie du féminin.

En somme, la constellation formée par Djébar, Mokeddem et Ighilahriz dessine une géographie de la mémoire féminine algérienne, à la fois morcelée et profondément reliée. Leurs œuvres s’érigent en contre-archives vivantes, brisant le silence dans lequel les femmes se trouvent ensevelies, pour faire émerger une histoire incarnée, écrite, dessinée et transmise par elles-mêmes.

Cette recherche pourrait se prolonger à travers une exploration des contre-archives non institutionnelles, en s’intéressant aux écritures anonymes, fragmentaires et disséminées qui permettent d’éclairer l’Histoire coloniale et postcoloniale depuis la périphérie. Un terrain fécond serait celui des correspondances privées, telles que les cartes postales échangées entre Algériens installés en France et leurs proches restés au pays, ou entre anciens colonisateurs et colonisés. Ces supports modestes, souvent négligés, renferment une densité affective, politique et historique qui mérite d’être analysée. Ils constituent des traces de subjectivités ordinaires, échappant aux récits dominants, mais capables de dévoiler un tissu de mémoire enfoui.

Il s’agirait également de faire entendre la parole de celles que l’Histoire officielle a réduites au silence : Lila Fatma Sahraoui, la grand-mère d’Assia Djébar, Zana ou la mère de Nora chez Mokeddem, ou encore le témoignage graphique de Louisette Ighilahriz, mis en forme par Florence Beaugé, dont la voix dessinée dans la BD devient un témoignage incarné. En convoquant ces figures – réelles ou fictives – comme actrices de transmission, de résistance ou de création, la recherche contribuerait à une réécriture polyphonique de l’Histoire algérienne, depuis ses marges silencieuses.

Tout bien considéré, il ne s’agirait plus de raconter l’Histoire à partir des seuls grands récits institutionnels, militaires ou savants, mais de restaurer la mémoire des anonymes, des femmes, des invisibles, par le biais d’objets marginaux : dessins, lettres, journaux intimes, récits oraux, cartes postales ou voix fictionnelles. À travers cette approche, la littérature, l’image et l’archive

s'uniraient pour ouvrir un espace nouveau : un lieu où écrire devient une manière de se relever du Silence, d'inscrire une subjectivité historique là où elle avait été niée.

Bibliographie

ABU-LUGHOD, Lila, *Do Muslim Women Need Saving?*
<https://www.jstor.org/stable/j.ctt6wpmnc>.

ACHOUR CHAULET, Christiane. *Les francophonies littéraires*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, coll. « Libre cours », 2016, 183 p.

ALLOULA, Malek, *Le Harem colonial*. Genève-Paris: Éditions Slatkine, 1981, p. 78.

AMMAR KHODJA, Soumya, « Écritures d'urgence de femmes algériennes », *Clio*, n° 9 (1999), p.1-11, < <https://journals.openedition.org/clio/289>>.

AUBRY ANNE, *Analyse la Méditerranée comme « lieu liminaire », un espace mixte — lieu et non-lieu — nourrissant le voyage intérieur de l'héroïne Mokeddem et participant à sa quête identitaire*, 2009, pp.17-31, <https://journals.openedition.org/carnets/2760?>

AZOULAY, Ariella, *The Spectator is Asked to Take Part*, [en ligne], https://ia802208.us.archive.org/28/items/performanceyactivismo/Azoulay_The%20Spectator%20is%20Asked%20tAAo%20Take%20Part.pdf, consulté le 2 avril 2025.

BHABHA, Homi K, *The Location of Culture*, p. 2, Routledge, 1994. <https://ia601402.us.archive.org/11/items/TheLocationOfCultureBHABHA/the%20location%20of%20culture%20BHABHA.pdf>, consulté le 16 avril 2025.

BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Gallimard, 1957, (1990), 224 p.

BENDJELID, Faouzia, *Le roman algérien de langue française*, Alger, Éditions Chihab, 2012, 196 p.

BEAUGÉ, Florence, *La revue dessinée*, « Un trop long silence », automne 2022, n° 37, p. 111-137.

———. *Algérie, une guerre sans gloire*, Histoire d'une enquête, Éditions Le passager clandestin, 2025, 384 p.

BEATENS, Jan, *Abstraction et narration: une alliance paradoxale (notes sur la bande dessinée abstraite)* p. 45-68 <https://doi.org/10.4000/edl.572>.

BEKKAT Amina Azza, BERERHI Afifa, CHAULET ACHOUR, Christine et TALBI, Bouba Mohammedil, Assia Djébar 1936-2015, *Écrire pour se raconter, Variation sur une œuvre*, Constantine, Éditions Média-Plus, 2019, 109 p.

BENAYOUNE, Fatima, « *Les effets de la décennie noire sur la littérature féminine en Algérie* », mémoire de maîtrise, 2019, Université York, Département d'études supérieures en études françaises.

BÉNAYOUN-SZMIDT, Yvette, « *L'interdite de Malika Mokeddem ou sur-vie d'une écrivaine en marge de sa société* », dans : Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt, Robert Elbaz (dirs.), *Malika Mokeddem*, Paris, L'Harmattan (Autour des écrivains maghrébins), 2003, p. 99-119.

BOUAYED Anissa et CHANSON-JABEUR Chantal, *Art et Résistance au Maghreb et au Moyen-Orient de 1954 à 2011*, Cahier du GERMANO n°23, Paris, Éditions L'Harmattan, 2020, 174 p.

BENSMAIËA Réda, *Alger ou la maladie de la mémoire*, L'année des passages, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997, 138 p.

CADÉ Michel et Galinier Martin, *Images de Guerre, Guerre des Images Paix en Images*, La guerre dans l'Art, l'Art dans la guerre, France, Coll. Études, Éditions Presses Universitaires de Perpignan, 357 p.

CHITOUR, Chems-Eddine, *Les Résilientes : La Femme algérienne dans le roman National*, Alger, Éditions Dalimen, 2024, 503 p.

COWARD, David et SALHI, Kamel, « Assia Djébar Speaking : An Interview with Assia Djébar », in Farah Aïcha Gharbi, *Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture* <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2004-v40-n1-etudfr728/008476ar/>.

DEPRÊTRE, Évelyne et DUARTE, German A. (dir.), *Transmédialité, bande dessinée & adaptation*, collection « Graphèmes », Études réunies, France, 2019, Éditions Presses Universitaires Blaise Pascal, 305 p.

DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Éditions Des femmes, Paris, 1980, 193 p.

———. « Nos mères n'avaient pas conscience du dehors », *Le Monde*, 29 mai 1987. En ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1987/05/29/entretien-avec-assia-djebar-nos-meres-n-avaient-pas-conscience-du-dehors_4061846_1819218.html, consulté le 2 juillet 2025.

DELEUZE Gilles, *L'image-Mouvement*, Cinéma 1, coll. « critique », Éditions de Minuit, 2006, 297 p.

———. *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 297.

———. Francis Bacon, *Logique de la sensation*, 1981, p. 124.

———. *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 297.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Rhizome" (Ed. de Minuit, 1976) « Un seul ou plusieurs loups ? » (revue *Minuit*, n° 5) ; « Comment se faire un corps sans organes ? » *Minuit*, n°10.
<https://www.psychanalyse.com/pdf/MILLE%20PLATEAUX%20GILLES%20DELEUZE%20FELIX%20GUATTARI%20%28%2015%20Pages%20-%20381%20Ko%29.pdf?>

DURKHEIM, Émile, *Le concept de rythme au cœur d'un tournant esthétique de la pensée et des politiques de la ville*, in Jean-Louis Genard, <https://www.espacestemp.net/en/articles/le-concept-de-rythme-au-coeur-dun-tournant-esthetique-de-la-pensee-et-des-politiques-de-la-ville/>.

EPASSA BOULOU, Diane P, *Lecture de Soi et Engagement de l'Écrivaine dans « Des rêves et des assassins » de Malika Mokeddem, Une analyse de l'Écriture de soi : Exemple de Réception des Lectrices*, mémoire de maîtrise, 2023, Université York, Département d'études supérieures en études françaises.

FABRE, Daniel, *Le tournant patrimonial – Mutations contemporaines des métiers du patrimoine*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013, <https://books.openedition.org/editionsmsmh/74441>.

———. « Lire au féminin », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 11, 2000, p. 219-224. <https://journals.openedition.org/clio/219>.

FALGAS, Julien et GROENSTEEN, Thierry, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2 p.324-326*, <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.6975>.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions Points, coll. « Points essais », 2015, 224 p.

———. *Les Damnés de la Terre* https://classiques.uqam.ca/classiques/fanon_franz/damnes_de_la_terre/damnes_de_la_terre.html?

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Une archéologie des sciences humaines, Gallimard, 1966, 400 p.

———. *L'archéologie du savoir*, https://search-alexanderstreet-com.ezproxy.library.yorku.ca/view/work/bibliographic_entity|bibliographic_details|4705777.

———. *Surveiller et punir* : Naissance de la prison, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 30.

GALAND, Maxime, WARE, Chris, *Architecte de la mémoire : La projection spatiale de la mémoire en bande dessinée*, <https://archive.nt2.uqam.ca/mnemosyne-5/content/le-multicadre/index.html?>

GROENSTEEN, Thierry, *Bande dessinée et narration, Système de la bande dessinée, Vol. 2*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 2011, 208 p.

———. *La Bande Dessinée Mode d'Emploi*, Éditions Les Impressions Nouvelles, 2007, 224 p.

HAMMER, Martin, *Francis Bacon*, New York, Éditions Phaidon Press Inc, collection "Focus", 2013, 145 p.

HASSOUN, Jacques, *Les contrebandiers de la mémoire* », Paris, La Découverte, coll. Cahiers libres, 1993, 173 p.

Hergé. *Les Aventures de Tintin : Tintin au Congo Hergé., Le Crabe aux pinces d'or*. Édition

HELM, Yoland, dans : Diane P. Epassa Boulou, *Lecture, Écriture de soi et engagement de l'écrivain dans « Des rêves et des assassins »* de Malika Mokkedem, 2023, p. 6, <https://yorkspace.library.yorku.ca/server/api/core/bitstreams/f03d0a25-4e31-4230-aa0b-37558172c4c7/content>.

KHOSRO Maleki, *Durkheim et le mécontentement social*, <https://doi.org/10.4000/sds.2559>, p. 219-232

LA PLACE, *Revue féministe algérienne n°0*, Alger, Éditions Motifs, 2022, 104 p.

———. *Revue féministe algérienne n° 2*, Alger, Éditions Motifs, 2024, 123 p.

LAZALI, Karima, *Le trauma colonial: Enquête sur les effets psychiques et politiques contemporains de l'oppression colonial en Algérie*, La découverte, 2018, 278 p.

LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, 4^e édition Anthropos, Paris, 2000, 485 p.

———. *Éléments de rythmanalyse : Introduction à la connaissance des rythmes*, Paris, Éditions Syllepse, 1992.

MOKEDDEM, Malika, *N'zid*, Seuil, Paris, 2001, 213 p.

MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, 210 p.

MAUSS, Marcel, *Le sacré, le rapport groupe/individu et le modèle de l'« âme »*. Première interrogation sur l'« esprit » dans le don Chapitre 1. Le « fait social total » p. 29-43, <https://books.openedition.org/pacific/370?lang=en&utm>.

MCCLLOUD, Scott, *L'Art invisible*, <https://ronanlebreton.com/bd-art-de-linvisible/>

MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Esprit », 1957, 495 p.

MOHANTY, Chandra Talpade, "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses," *Feminist Review*, n^o. 30 (1988): p. 61-88. https://www2.kobe-u.ac.jp/~alexroni/IPD%202015%20readings/IPD%202015_5/under-western-eyes.pdf

MORTIMER, Mildred, « Assia Djebar's Algerian Quartet: A Study in Fragmented Autobiography », *Research in African Literatures*, vol. 43, no 1, 2012, p. 101–117. En ligne. <https://www.jstor.org.ezproxy.library.yorku.ca/stable/10.2979/reseafrilite.43.1.101?sid=primo&seq=16>, (consulté le 22 mai 2025).

NAHLOVSKY, Anne-Marie, *La femme au livre – Les écrivaines algériennes de langue française*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2010, 361 p.

NELSON, Cary et GROSSBERG, Lawrence, <https://postcolonialweb.org/poldiscourse/spivak/spivak3.html>.

LAZALI, Karima, *Le trauma colonial : Une enquête sur les effets psychiques et politiques contemporains de l'oppression coloniale en Algérie*, Paris, La découverte, 2018, 278 p.

PEETERS, Benoît, *Case, planche, récit: lire la bande dessinée* (Paris: Casterman, 1998), pp. 41 – 60 <<https://imagetextjournal.com/four-conceptions-of-the-page/>>

———. Dans : Karine Gendron, *Les paradigmes interprétatifs au regard de l'adaptation. Le cas de Seton. Le naturaliste qui voyage de Jirō Taniguchi*, Transmédialité, Bande dessinée & Adaptation., 2019, Presses universitaires Blaise Pascal, pp. 180-191.

RICCEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 576.

SAMSON, Jacques, in Jean Baetens, *La transposition de la littérature à la bande dessinée*, <<https://journals.openedition.org/narratologie/974?>>

SEBKHI, Nadia, *Assia Djebar – Sur les traces d'une femme engagée*, Alger, Éditions Tafat, 2018, 156 p.

SAID, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris, 1997, 566 p.

———. *Culture et Impérialisme*, 2000, p.21.

SMAIL SALHI, Zahia, *Occidentalism : Literary Representations of the Maghrebi Experience of the East-West Encounter*, Edinburgh, Éditions Edinburgh University Press Ltd, 2019, 270 p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*.1988 in *Marxism and the Interpretation of Culture*, édité par

Wassyla, Tamzali, *Une éducation algérienne : De la révolution à la décennie noire*, Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 2007, p. 152.

———. *Sauvegarde*, Alger, Rabat, Rennes, Éditions Motifs, Archives Bouanani, Talitha, coll. « Intilak », 2023, p. 224.

TAYLOR, Charles, *Les Sources du Moi : La formation de l'identité moderne*, Québec, Éditions Boréal, 1998, 710 p.

WEISER, Judy, *PhotoTherapy, Therapeutic Photography, and Related Techniques*, <https://valokuvaterapiayhdistys.fi/wp-content/uploads/2024/09/Judys-Handout-22Where-to-find-more-information-about-Judy-Weisers-PhotoTherapy-Therapeutic-Photography-Techniques22-copy.pdf?>.

YEE, Jennifer, « *The Whore, the Text and the Critics: Flaubert's Kuchiuk Hanem as Postcolonial Fetish* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 50, pp. 3-4, 2022, <<https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid%3Aeffd564e-f836-48a3-9e99->

a4a8b08aac18/download_file?file_format=pdf&safe_filename=Lee_2022_The_whore_the.pdf&type_of_work=Journal+article&utm>.

Films

DJEBAR, Assia, *La Nouba des Femmes du Mont-Chenoua*,
<https://www.youtube.com/watch?v=upw5fbSKpfY>.

———. *La Zerda ou les Chants de l'Oubli*,
https://www.youtube.com/watch?v=ml_AP7R1914.