

Quand les corps se voilent, les voix se dévoilent : lecture psychanalytique de la nouvelle éponyme *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar

Lamia OULANI (*)

Université Badji Mokhtar – Annaba, B.P 12
Annaba 23000.

lamia.oulani@univ-
annaba.dz

Soumis le: 30/04/2026

Accepté le: 10/06/2026

Publié le: 30/06/2026

Résumé

Dans la nouvelle éponyme du recueil Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar, le corps féminin apparaît comme le lieu privilégié de l'enfermement et du désir empêché. Loin de se réduire à une simple présence charnelle, il constitue une surface d'inscription du traumatisme, où se nouent contrainte, souffrance et mémoire. En s'appuyant sur la notion de Moi-peau de Didier Anzieu, cette étude analyse les formes de clôture qui s'exercent sur ce corps à travers l'appartement, la chambre et le hammam. Elle montre également comment le silence, la censure, l'autocensure et le voile contribuent à l'intériorisation de la domination. Le corps se donne ainsi à lire comme un espace de contrainte à la fois physique et psychique, marqué par une parole entravée.

Mots-clés: Femme, corps, enfermement spatial, nouvelle, silence.

When bodies are veiled, voices are unveiled: a psychoanalytic reading of Assia Djébar's eponymous short story Women of Algiers in Their Apartment.

Abstract

In the eponymous short story from Assia Djébar's collection Women of Algiers in Their Apartments, the female body emerges as the primary site of confinement and thwarted desire. Far from being reduced to a mere physical presence, it serves as a surface upon which trauma is inscribed, where constraint, suffering and memory intertwine. Drawing on Didier Anzieu's concept of the 'skin-ego', this study analyses the forms of confinement imposed on this body through the apartment, the bedroom and the hammam. It also demonstrates how silence, censorship, self-censorship and the veil contribute to the internalisation of domination. The body thus reveals itself as a space of constraint, both physical and psychological, marked by stifled speech.

Keywords: Woman, body, enclosed space, novel, silence.

* **Auteur correspondant:** Lamia OULANI, lamia.oulani@univ-annaba.dz



Introduction:

La publication de *Femmes d'Alger dans leur appartement* marque une étape significative dans le parcours littéraire d'Assia Djébar. À travers ce recueil, l'écrivaine redonne voix à celles que l'Histoire, l'idéologie coloniale et l'ordre patriarcal ont longtemps confinées dans les « silences du sérail d'hier » (Djébar, 1983: p. 7).

En renversant la représentation orientaliste, voire exotisante, empruntée à Delacroix puis repensée par Picasso, Assia Djébar substitue à l'image figée des *Femmes d'Alger* une parole venue de l'intérieur, portée par un « arabe féminin ; autant dire d'un arabe souterrain » (Djébar, 1983: p. 7) et par des « chaînes d'échos et de soupirs » (Djébar, 1983: p. 7). L'ekphrasis ne se limite donc pas à une simple description du tableau : elle devient un acte de réappropriation sensible. Là où Delacroix impose, avec son pinceau, un « regard volé » (4^e de couverture), enfermant les femmes dans une posture passive, muette et presque irréaliste, Djébar libère, avec sa plume, leur regard capturé et leur son coupé. Par la force de son écriture, elle fait parler des voix longtemps étouffées par les contraintes du regard extérieur et patriarcal. La description picturale se transforme ainsi en véritable « trajet d'écoute » (Djébar, 1983: p. 7), où s'entrelacent mémoire et expérience intime du féminin. Par cette humanisation littéraire du tableau, Djébar redonne présence, souffle et subjectivité à celles que la peinture avait réduites au silence.

Dans la nouvelle éponyme, cette reconquête de la parole s'inscrit notamment dans le corps féminin, perçu comme un espace d'entrave, d'épreuve et de silence imposé, tant de l'intérieur que de l'extérieur. Une approche psychanalytique permet d'éclairer cette représentation via la notion de Moi-peau développée par Didier Anzieu, qu'il conçoit comme une enveloppe psychique, porteuse des traces de l'expérience vécue et faisant interface entre le sujet et le monde. Lorsque l'autrice affirme que « cette contrainte du voile abattu sur les corps et les bruits raréfie l'oxygène même aux personnages de fiction » (Djébar, 1983: p. 7), elle montre que l'empêchement touche la voix et l'imaginaire tout à la fois. De même, l'enfermement spatial de la première nouvelle, conjugué à la représentation d'un corps dont « la cheville est entravée, à cause des interdits sexuels de la réalité » (Djébar, 1983: p. 7), donne à voir une violence qui imprime durablement sa marque sur les personnages féminins.

Il s'agira alors d'examiner comment, dans la nouvelle *Femmes d'Alger dans leur appartement*, le corps féminin constitue le lieu où s'empreignent l'enfermement, le traumatisme et le frein à la parole. À partir de la notion de Moi-peau élaborée par Didier Anzieu, nous montrerons que cette écriture du corps articule étroitement la clôture des espaces, l'intériorisation de la domination et la fragilisation de la subjectivité féminine.

1- Du pinceau à la plume:**1-1- Présentation de *Femmes d'Alger dans leur appartement*:**

Publié en 1980, puis enrichi d'une nouvelle inédite dans l'édition de 2002, *La Nuit du récit de Fatima, Femmes d'Alger dans leur appartement* est un recueil de nouvelles d'Assia Djébar dont le titre réveille une image déjà gravée dans l'imaginaire, celle qu'a immortalisée, plus d'un siècle plus tôt, le célèbre tableau de Delacroix. Cette œuvre tient une place à part dans le parcours littéraire d'Assia Djébar. Par la forme même du recueil, l'écrivaine choisit d'explorer plusieurs thèmes à travers une diversité de récits et de personnages. Un choix qui répond à une double visée, thématique et esthétique. D'une part, Djébar place au cœur de sa réflexion littéraire la condition des femmes. D'autre part, la peinture imprègne son écriture et lui offre une riche palette de procédés stylistiques.

En effet, même si le titre de l'œuvre renvoie explicitement le lecteur au tableau d'Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, peint au XIX^e siècle, cette référence picturale constitue le point de départ d'une réflexion critique sur la représentation des femmes algériennes du XX^e siècle. Anne Vetter, dans *De l'image au texte*, précise que « La peinture n'intervient pas comme sujet, il ne s'agit pas d'un texte sur la peinture, mais comme forme littéraire » (Vetter, 2007: p. 11). En d'autres termes, chez Djébar, la peinture n'est pas un thème



d'étude, elle est un motif littéraire et une forme d'écriture. Si le tableau propose une vision extérieure, silencieuse et provenant de l'imaginaire orientaliste, Djébar, au contraire, place ses personnages dans un univers de voix, de souvenirs et d'expériences vécues.

Le passage du tableau au recueil correspond ainsi à un déplacement fondamental : d'un regard posé sur les femmes à une parole émanant d'elles-mêmes, donnant à entendre leur silence imposé, mais aussi leur lente et douloureuse récupération de la voix. La référence à la peinture est ainsi réaffirmée : « c'est donc la rencontre entre la peinture et l'écriture, le fonctionnement et les conséquences d'un tel échange et d'une telle recontextualisation qui font tout l'intérêt de cette œuvre » (Gharbi, 2004: p. 64).

Si l'œuvre, sur le plan formel, se présente comme un recueil de nouvelles, cette composition ne doit cependant pas être interprétée comme une simple juxtaposition de récits indépendants. Les textes se répondent, se prolongent et s'emboîtent mutuellement à travers des motifs récurrents, tels que le corps féminin, l'enfermement, le voilement, la mémoire, le rapport à la langue, la censure et la difficulté de dire. L'ensemble instaure une affinité thématique dans une structure cohérente, traversée par une même préoccupation : faire entendre des voix longtemps étouffées. La pluralité des récits permet à Djébar de restituer non pas une expérience féminine unique, mais une diversité de destins, de sensibilités et de formes de résistance collective.

Quant à la critique, elle salue le talent d'Assia Djébar dans sa manière d'articuler l'intime et le collectif. À travers des scènes de confiance, des souvenirs de femmes, des gestes retenus et des silences chargés de sens, l'autrice transforme l'espace clos de l'appartement en un lieu de révélation intime. L'œuvre apparaît alors comme une quête de revalorisation symbolique : restaurer présence, épaisseur et dignité à des femmes dont des visions réductrices les avaient privées de voix. C'est pourquoi ce recueil peut être lu à la fois comme un recueillement sur la mémoire féminine, une œuvre littéraire engagée et une prise de position profondément humaine, non pas féministe, au profit de la liberté des femmes.

1-2- Une palette de voix : entre écoute, transmission et transgression:

La particularité exceptionnelle du recueil vient du fait qu'il ne parle pas des femmes de manière surplombante ou avant-gardiste ; il cherche plutôt à faire entendre des voix éparses, blessées, restées longtemps silencieuses. Cristina Boidard Boisson rappelle que « la vie et l'œuvre d'Assia Djébar sont placées sous le signe de la lutte et de la transgression » (Boidard Boisson, 2007: p. 68). Cette idée est fondamentale : Djébar elle-même reconnaît, dans *l'Ouverture*, que parler de ce monde féminin devient « une transgression » (Djébar, 1983 : p. 8). Le livre est né d'une tension : il faut parler, et parler est déjà franchir une limite pour s'affranchir par la suite. C'est ce qui donne au recueil sa gravité, sa fragilité — dans le sens non péjoratif du terme — et sa force intime en même temps. Chaque parole féminine qui émerge y apparaît comme une conquête délicate mais rigoureuse, arrachée contre le pouvoir abusif du silence.

Mais soulignons un fait : cette parole n'est jamais autoritaire. Djébar refuse précisément d'étouffer la voix des autres femmes. Sa position est éthique autant qu'esthétique : elle veut « parler près de, et si possible tout contre » (Djébar, 1983: p. 7). Cette formule est essentielle pour comprendre son écriture. Elle dit une proximité, une solidarité, mais aussi une pudeur. L'écrivaine n'écrit pas, ne parle pas non plus à la place des femmes ; elle recueille, agence, transmet leur malaise. C'est en ce sens que Djébar parle d'un « trajet d'écoute » (Djébar, 1983: p. 7), où l'œuvre avance par fragments de voix, par récits remémorés, par confidences, par murmures qui cherchent peu à peu leur forme. Ce choix ne peut donner au recueil qu'une tonalité très humaine, tout en étant loin du pathétique.

À travers ce recueil, on entend moins un discours théorique sur la condition féminine que des voix, des douleurs, des souvenirs et des élans retenus. L'œuvre montre une expérience féminine vécue dans la souffrance, le silence et le poids du passé. Mais, étrangement, elle laisse aussi entendre une parole qui essaie de naître. Une parole qui cherche sa place. Une parole qui veut enfin être entendue et écoutée.



2-3- La première nouvelle, la finalité du recueil:

Si cette nouvelle a un statut privilégié et distingué dans le recueil, chez les critiques et les lecteurs aussi, c'est parce qu'elle est la première, la plus longue et la plus directement liée au tableau. Elle sert de seuil au recueil et à la parole féminine : l'appartement n'y est plus un décor exotique, mais un espace de révélations, de silences infligés et de désillusions postcoloniales. Cette première nouvelle réécrit, corrige aussi Delacroix, tandis que les suivantes prolongent ce ton contestataire avec des affinités plus fragmentées, proches de Picasso (Gharbi). On peut donc dire que la nouvelle éponyme mérite ce privilège : porter le titre du livre, puisqu'elle en contient déjà tout le programme esthétique et thématique de Djébar que nous avons évoqué plus haut.

Toutefois, dans la perspective de notre étude, nous pouvons affirmer que Djébar dénonce avec force le silence imposé aux femmes du tableau de Delacroix et s'attache à leur rendre la parole. Dans la postface, au titre fort suggestif, *Regard interdit, son coupé* (Djébar, 1983: p. 145), qui renvoie à l'imposition du silence, voire à la confiscation de la parole, Djébar s'insurge contre l'image d'un « Orient superficiel, qu'il [Delacroix] propose, dans une pénombre de luxe et de silence » (Djébar, 1983: p. 149). Un Orient dont le caractère est réducteur, pour ne pas dire stéréotypé, où la femme orientale se trouve enfermée dans un espace esthétisé et muet, et qui va jusqu'à créer un lien entre le corps et l'espace clos : « Tout le sens du tableau se joue dans le rapport qu'entretiennent celles-ci avec leur corps, ainsi qu'avec le lieu de leur enfermement » (Djébar, 1983: p. 148).

Cette pensée, éclairant la première nouvelle marquée par la prégnance des espaces clos, annonce, sans détour stylistique ou allusion métaphorique, que le choix de l'appartement ne constitue pas un simple décor, mais une véritable force d'enfermement. Son emprise est telle qu'il semble prendre possession des corps, couvrir les voix et condamner les habitantes à une présence silencieuse.

On peut aller encore plus loin dans la raison du choix de l'intitulé de la première nouvelle, qui, dès le début, met en scène la contradiction que le recueil veut faire véhiculer. D'un côté, les femmes sont sorties de l'image fixe ; de l'autre, par le recours à l'interprétation djébarienne du tableau, elles ne sont pas encore pleinement délivrées de ce silence séculaire. Leur parole existe, mais elle demeure menacée. Leur mouvement est visible, mais il reste contrôlé, voire entravé. On peut penser que la nouvelle porte tout le drame du recueil. En d'autres termes, il est vrai qu'elle ouvre un espace de libération, mais en même temps, elle ne prétend pas dissimuler une réalité amère : cette libération est partielle, douloureuse et inachevée. C'est précisément ce paradoxe qui confère à la première nouvelle tout son poids symbolique et qui expliquerait pourquoi Assia Djébar en a fait le titre de l'œuvre entière.

2- Espaces clos et enfermement du corps:

Dans la nouvelle éponyme, l'espace clos agit d'abord sur le **corps des femmes**. Il ne se limite pas à un concept narratologique, préciser le cadre spatial de l'action. Il impose une manière d'être, de se tenir, de bouger, de souffrir et même de se taire. Le titre lui-même associe les femmes à un intérieur, à un lieu clos, à l'appartement. Nous pouvons alors lire cette nouvelle comme l'histoire d'un corps féminin tenu dans des murs étroits, parfois si étroits qu'ils deviennent menaçants et troublants. Le recours au Moi-peau est ici légitime. Il nous aide à penser le lien entre le corps et la vie psychique, puisque, chez Anzieu, le psychisme prend appui sur le corps et sur une première expérience de l'enveloppe sensible (Anzieu, 2016: p. 8). Il définit aussi la peau comme ce qui « limite le corps et se situe à la frontière du monde extérieur et du monde intérieur de l'individu » (Anzieu, 2016: p. 35). Cette citation éclaire parfaitement la nature du corps féminin dans la première nouvelle, qui apparaît comme privé d'espace, à la recherche de la liberté, mais sans cesse ramené à la clôture. L'espace qui étouffe au lieu de protéger, passant de l'enveloppe sécurisante à une clôture oppressive, prenant la forme de ce que Bourdieu appelle « un enclos invisible » (Bourdieu, 1998: p. 47).



2-1- Appartement et chambre : immobilité et monotonie:

Dans la nouvelle éponyme, l'espace clos agit d'abord sur le corps des femmes. Il ne se limite pas à un concept narratologique, précisant le cadre spatial de l'action. Il impose une manière d'être, de se tenir, de bouger, de souffrir et même de se taire. Le titre lui-même associe les femmes à un intérieur, à un lieu clos, à l'appartement. Nous pouvons alors lire cette nouvelle comme l'histoire d'un corps féminin tenu dans des murs étroits, parfois si étroits qu'ils deviennent menaçants et troublants. Le recours au Moi-peau est ici légitime. Il nous aide à penser le lien entre le corps et la vie psychique, puisque, chez Anzieu, le psychisme prend appui sur le corps et sur une première expérience de l'enveloppe sensible (Anzieu, 2016: p. 8). Il définit aussi la peau comme ce qui « limite le corps et se situe à la frontière du monde extérieur et du monde intérieur de l'individu » (Anzieu, 2016: p. 35). Cette citation éclaire parfaitement la nature du corps féminin dans la première nouvelle, qui apparaît comme privé d'espace, à la recherche de la liberté, mais sans cesse ramené à la clôture. L'espace étouffe au lieu de protéger, passant de l'enveloppe sécurisante à une clôture oppressive, prenant la forme de ce que Bourdieu appelle « un enclos invisible » (Bourdieu, 1998: p. 47).

2-1- Appartement et chambre: immobilité et monotonie

Quand Bachelard considère que « la maison est notre coin du monde. Elle est notre premier univers » (Bachelard, 1957 : p. 24), il établit un sentiment d'appartenance et d'attachement au lieu dans lequel nous vivons, ce qui crée et renforce une connexion affective et sécurisante entre nous et cet espace qui nous est agréablement familier. Dans la nouvelle objet de notre étude, l'espace habité est source de malaise et de répugnance. L'appartement et la chambre sont d'abord les lieux où le corps féminin se fige. Lorsque Sarah reçoit l'appel d'Anne, elle traverse des « rues étroites » (Djebar, 1983 : p. 13) qui deviennent presque des « couloirs glissants de rêve » (Djebar, 1983 : p. 13), avant d'entrer dans « un couloir tapissé de mosaïques » (Djebar, 1983 : 13). Ce glissement de la rue vers le couloir montre que l'enfermement ne commence pas au seuil de l'appartement : il se prépare déjà dans l'espace traversé. L'extérieur lui-même se resserre, se ferme et anticipe la clôture du dedans. Ainsi, le déplacement du personnage ne traduit pas une ouverture, mais l'acheminement progressif du corps vers un espace d'enfermement. Sarah franchit la rue pour aller retrouver Anne qui, depuis deux jours, « se cloître dans cette vieille demeure » (Djebar, 1983 : p. 13). *Se cloître*, ce verbe aux résonances carcérales, révèle la présence d'un enfermement, volontaire ou subi, où le corps d'Anne s'engouffre dans une topographie manquant d'oxygène. L'asphyxie est sous-entendue, ce qui renforce encore plus l'incapacité du personnage, ou plutôt de son corps, à bouger, à sortir, pour respirer librement. La citation d'Hélène Cixous, « À censurer le corps, on censure du même coup le souffle, la parole » (Cixous, 1975 : p. 43), résume avec une gravité saisissante la réalité sombre et douloureuse de ce corps féminin qui subit un double supplice : celui de la clôture, qui enferme, et celui de la rareté de l'air, qui l'expose à un réel danger pour sa survie.

Avant même que Sarah n'arrive à sa rencontre, Anne est déjà prise dans un intérieur sans issue. Cette scène peut être éclairée par Anzieu, qui montre que le sujet souffre d'une « vulnérabilité à la blessure narcissique en raison de la faiblesse ou des failles de l'enveloppe psychique » (Anzieu, 2016 : p. 30). Ce resserrement spatial préfigure un assujettissement plus profond, où le corps devient prisonnier d'une architecture hostile. Le couloir étroit, la vieille maison aux murs étouffants, la salle de bains confinée, puis la chambre close composent une série d'espaces resserrés que la ville semble imposer pour verrouiller toute échappatoire. Selon Anzieu, cette incarcération agit comme un empiètement sur le sujet, puisque « chaque déficit d'une fonction psychique [est à] rattacher à un type particulier d'empiètement pathogène réalisé par l'entourage sur le Moi-peau en cours de constitution » (Anzieu, 2016 : p. 147). L'espace ne protège donc plus ; il enferme, il blesse et il participe à la fragilisation du corps féminin.

Cette impression devient plus nette encore dans la scène de la salle de bains, où nous assistons à un rituel intime mais vain qui accentue l'enfermement du corps féminin. Anne, qui se baisse pour s'asperger le visage, laisse échapper des « gémissements saccadés » (Djebar,



1983: p. 14). Ces gestes agités trahissent un malaise corporel que Sarah tente d'apaiser par des soins muets : tresser les cheveux, verser de l'eau de Cologne sur la nuque, ranger le matelas et les coussins. L'atmosphère de malaise, de souffrance aussi, qui y règne nous laisse sentir, dans cette pièce « large, basse, envahie de pénombre » (Djebar, 1983: p. 14), une ironie spatiale. L'absence de mobilier et de lumière amplifie le sentiment d'enfermement. Anne, qui « dessine des cercles rétifs au milieu de la pièce nue » (Djebar, 1983: p. 14), le renforce par des mouvements circulaires stériles qui révèlent une répétition close, sans progression ni élan libérateur, un cercle vicieux au sens propre et figuré. On peut penser ici, avec Anzieu, à une forme de « confusion respiratoire du plein et du vide » (Anzieu, 2016: p. 139), tant l'espace paraît saturé, fermé, presque irrespirable. Un geste qui reflète l'impuissance de ce personnage face à sa condition.

De son côté, Sarah incarne cette marginalité partagée. Reléguée « dans un coin, à même le carrelage » (Djebar, 1983: p. 14), elle maintient leur exclusion dans cet espace censé les abriter. Anzieu décrit cette mise à l'écart du corps comme le « sentiment de ne pas habiter sa vie » (Anzieu, 2016: p. 29) et d'« être le spectateur de quelque chose qui est et qui n'est pas sa propre existence » (Anzieu, 2016: p. 29). La phrase finale, « la pierre tue les odeurs : celles de la maladie, du désespoir » (Djebar, 1983: p. 14), nous frappe par la froideur minérale de cet objet inerte, qui les fige et les déshumanise dans une immobilité glaciale. Loin de protéger ses occupants, la chambre retient ces corps prisonniers dans un malaise perpétuel, avec des gestes automatiques de soin tournant en rond, n'ouvrant sur aucune tentative d'évasion ni sensation de chaleur spatiale. Ici, le corps est dans un état d'âme, à l'opposé de la joyeuse injonction formulée par Hélène Cixous : « Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient » (Cixous, 1975: p. 43). Le corps de nos protagonistes est abaissé, retenu, comme empêché de s'exprimer. L'appartement prend ainsi la forme d'une contrainte lente. Avec la clôture de ses murs et de ses fenêtres, il enferme en toute intimité, sans bruit, par les mêmes gestes, par les mêmes postures, par le même abaissement du corps. Lorsque Anzieu, à propos des sensations corporelles, évoque une « sensation diffuse de mal-être » (Anzieu, 2016: p. 29), il nous fait sentir un enfermement qui dépasse l'espace intime que nous trouvons dans le passage suivant, quand Sarah, conduisant sa voiture dans la ville, « songe à l'entassement des enfants dans les chambres hautes, aux multiples balcons, persiennes fermées, qui ceignent le front des rues. Elle songe aux femmes cloîtrées, même pas dans un patio, seulement dans une cuisine où elles s'assoient par terre, écrasées de confinement [...] Plus de terrasses, plus de trouées du ciel au-dessus d'un maigre jet d'eau, pas même la fraîcheur consolatrice des mosaïques usées » (Djebar, 1983: p. 30).

Cet extrait élargit la clôture intime vers une autre, plus générale. L'appartement n'est donc pas seulement le lieu d'Anne et de Sarah. Il devient la signature d'une expérience féminine du clos, où le corps se trouve rabattu vers l'intérieur, vers l'immobile et vers l'habitude. Ceci élargit, pour généraliser, l'enfermement féminin intime vers un autre plus vaste, plus collectif.

2-2- Le corps comme prolongement de l'espace clos:

Chez Djebar, l'espace clos ne reste pas autour du corps féminin ; il s'immisce en lui pour se prolonger dans ses entrailles, dans ses réactions, dans ses peurs et dans sa manière même de se tenir. Anne ne fait pas qu'habiter une chambre obscure : son corps finit par reproduire la fermeture du lieu. Quand Sarah tire enfin le rideau, Anne recule « jusqu'au mur blanc du fond » (Djebar, 1983: p. 15), met « les deux mains sur les yeux » (Djebar, 1983: p. 15) et sanglote : « Je ne supporte pas la lumière ! » (Djebar, 1983: p. 15). Le corps féminin répond à l'ouverture par un mouvement instinctif de retrait. Il se referme contre le dehors comme la chambre s'était scellée autour de lui. Le mur, ultime rempart, devient l'appui précaire d'un corps fragilisé et blessé par la lumière elle-même. Une lumière intrusive et impitoyable, qui lacère les chairs et délaye les frontières qui les séparent. Le rideau tiré renvoie à un dehors qui ne libère plus ; il agresse, il blesse. À ce moment, le confinement physique s'est déjà transformé en enfermement



psychique. Anne ne se trouve pas seulement dans une chambre obscure ; elle porte en elle une obscurité qu'elle ne peut plus traverser sans douleur.

Le corps de Sarah, lui aussi, prolonge l'espace, mais différemment. Dans la scène de la chambre, elle reste « accroupie dans le coin le plus sombre » (Djebar, 1983: p. 14) et désire « se fondre dans l'obscurité » (Djebar, 1983: p. 14). Cette posture est significative : Sarah ne domine pas la scène, elle se baisse, se tient au ras du sol et épouse la pénombre. Son corps se règle ainsi sur le lieu clos. La peau, écrit Anzieu, « limite le corps et se situe à la frontière du monde extérieur et du monde intérieur de l'individu » (Anzieu, 2016: p. 34). Dans le même mouvement, limité selon Anzieu, elle devient, étrangement, un appui pour Anne. Lorsque celle-ci s'effondre devant la lumière, Sarah l'enlace et la berce. Le corps féminin n'est donc pas seulement le prolongement d'un espace accablant ; il peut aussi devenir une enveloppe bienveillante pour une autre femme. Sous cet aspect, le Moi-peau chez Anzieu peut nous aider à mieux saisir la scène, dans la mesure où il explique et fait sentir la fonction d'enveloppement à partir de laquelle le psychisme prend appui sur le corps. Sarah offre précisément à Anne cette présence enveloppante, fragile mais réelle, au moment où tout vacille.

Au risque de nous répéter, le lieu fermé ne constitue pas seulement un motif narratif. Il descend dangereusement dans le corps féminin, s'y engouffre lentement, modèle fermement ses gestes, lui ferme indécemment les yeux, lui plie rigoureusement le dos, raidit cruellement ses genoux et le pousse grossièrement au repli, pour qu'il devienne la chambre elle-même : opaque, défensif et blessé.

Cette continuité malveillante entre le lieu et le corps donne toute sa force au texte de Djebar, qui est aux antipodes de celui de Delacroix. Djebar montre que l'enfermement ne passe pas seulement par les murs, mais aussi par une manière d'habiter sa propre chair. L'espace clos fonctionne donc comme une forme d'enveloppe qui redouble celle du corps, au point de se rapprocher d'une seconde peau. Toutefois, cette enveloppe n'est pas nécessairement protectrice ; elle peut se transformer et devenir contraignante et écrasante, à l'image de ce que décrit Anzieu lorsqu'il évoque une « peau imaginaire [...] tunique empoisonnée, étouffante, brûlante » (Anzieu, 2016: p. 131). L'espace finit par se déposer sur le corps comme une deuxième peau lourde mais invisible.

2-3- Corps enfermé, voix confisquée:

Le confinement spatial est si éprouvant qu'il finit par prendre possession de la parole elle-même. Avec impuissance, Sarah exprime cette situation : « Ma voix ne les atteint pas. Elle reste intérieure » (Djebar, 1983: p. 13). La clôture ne se situe plus seulement dans l'appartement, dans le couloir ou dans la chambre ; elle passe dans la voix elle-même. Celle-ci, au lieu de s'exprimer librement, se trouve retenue à l'intérieur du corps. Le corps féminin devient alors un espace clos où la parole, bien qu'existante, ne parvient pas à se faire entendre : elle est maintenue à l'intérieur du sujet. Elle se bat contre une force invisible, incapable de la franchir. Une force qui l'empêche de s'adresser et de communiquer avec l'autre, semblable à une enveloppe corporelle faisant obstacle à toute ouverture vers l'extérieur (Anzieu).

Nous déduisons que ce phénomène marque un basculement essentiel de l'enfermement, qui ne relève plus uniquement de contraintes matérielles ou sociales, mais qui s'inscrit dans le fonctionnement même du sujet. La parole n'est plus interdite de l'extérieur ; elle est empêchée de l'intérieur. De ce fait, le silence ne correspond pas à une absence de voix, mais à une voix bloquée, intériorisée de force. Le corps clos devient le lieu d'une intériorité close séparant le sujet du monde. Au lieu de s'y révolter, ou au moins de chercher à sortir de ce mutisme imposé de l'intérieur, Anne porte cette bascule encore plus loin. Elle dit à Sarah : « Je suis venue ici pour mourir » (Djebar, 1983: p. 14), avant de révéler « quinze années d'une vie étrangère contenue dans une heure de mots » (Djebar, 1983: p. 15). Le verbe *contenir* fait allusion à une existence comprimée, serrée, réduite à presque rien.

Anzieu évoque le fantasme du corps « écorché » (Anzieu, 2016: p. 63) et celui de la peau « meurtrie » (Anzieu, 2016: p. 63), c'est-à-dire une enveloppe qui ne protège plus assez le sujet.



Il parle aussi du repli dans « un système fermé, celui d'un œuf qui n'écloît pas » (Anzieu, 2016 : p. 85), lorsque l'ouverture devient trop difficile. Nous pouvons déduire, sans forcer le texte de Djebbar, que chez Anne, la lumière fait mal, et que chez Sarah, la voix reste dedans. Dans les deux cas, le lien entre le dedans et le dehors ne circule plus librement. Le corps féminin apparaît comme une limite trop sensible, trop exposée, trop blessée pour assurer une vraie protection.

Nonobstant les espaces clos qui enferment le corps féminin, cet enfermement ne s'arrête pas aux murs : il évolue crescendo. L'appartement et la chambre imposent d'abord l'immobilité et la répétition. Puis, le corps absorbe cette clôture et la reproduit dans ses gestes. Enfin, la fermeture du lieu devient fermeture intérieure.

3- Le hammam, un espace énigmatique du corps féminin:

Le hammam occupe une place à part dans la nouvelle éponyme. Nous ne sommes plus dans la chambre obscure ni dans l'appartement pesant. En revanche, nous ne sortons pas vraiment du clos. Le bain reste un espace fermé, avec ses salles, ses vapeurs, ses murs humides et ses marbres glissants. Sa singularité tient à cette ambiguïté : il enferme encore, mais il desserre aussi. C'est pourquoi il mérite une analyse distincte. Si nous faisons un bref détour par le Moi-peau, nous pouvons dire que dans le hammam, la peau, surface sensible du corps, jouit enfin d'un bien-être et d'une plénitude qu'elle n'a pas trouvés dans les espaces précédents (Anzieu, 2016: p. 261). Mais prudence : si le bain accorde au corps féminin un moment de relâchement, de répit et d'allégresse, il n'abolit pas pour autant la contrainte de la clôture. Cela rend cette évasion ou libération fragile et éphémère, à la manière d'un apaisement passager vite repris par les limites du corps clos.

3-1- Entre enfermement et liberté relative:

Le hammam demeure d'abord un lieu clos. Djebbar insiste sur la « salle chaude » (Djebbar, 1983: p. 40), les « vapeurs épaisses » (Djebbar, 1983: p. 40), la « seconde salle » (Djebbar, 1983: p. 40), l'« alcôve noirâtre » (Djebbar, 1983: 40) et le « mur craquelé » (Djebbar, 1983: p. 40). Tout rappelle une architecture fermée, faite d'enveloppement, de chaleur et d'ombre. Le corps féminin ne se projette pas dans un espace ouvert. Il passe d'une salle à l'autre, plus précisément d'une fermeture à l'autre. S'il s'assied sur les marches de pierre, se rince dans un coin, il demeure pris dans un dedans. Nous découvrons un monde de limites, de seuils et de surfaces. Le bain ne rompt pas avec la logique du clos ; il la transforme seulement.

Or, ce même lieu fermé s'ouvre aussi sur une liberté relative. Les femmes peuvent s'y asseoir, souffler, se délasser, parler bas. Elles ne sont plus tout à fait assignées au silence du logement ni à l'immobilité de la chambre. Sarah, par exemple, s'installe « tranquille, au milieu d'un groupe » (Djebbar, 1983: p. 40). Ce détail n'est pas infime : dans l'appartement, le corps féminin se repliait ; ici, il se pose, aisément et librement, parmi d'autres corps. Cette détente reste toutefois très limitée. Djebbar rappelle aussitôt que certaines sont de celles qu'on enferme « des mois ou des années, sauf pour le bain » (Djebbar, 1983: p. 40). Le hammam apparaît comme une sortie permise, non comme une véritable libération. Le corps féminin y connaît un desserrement provisoire, mais cette respiration dépend encore d'un ordre qui continue de l'enfermer ailleurs. C'est ce qui rend ce lieu si complexe : il donne un peu d'air sans supprimer la clôture. Nous pouvons dire que le hammam est un espace intermédiaire. Il n'est ni pure prison, ni véritable dehors. Il constitue plutôt un entre-deux, où le corps féminin reste contenu, mais dans une enveloppe moins dure.

3-2- Un espace de dévoilement du corps:

Le hammam est aussi le lieu où le corps féminin se dévoile. Djebbar montre des femmes qui se rincent debout, qui se dévêtent du pagne, qui apparaissent «toutes rosies, semblables» (Djebbar, 1983: p. 40) après la chaleur et l'eau. Le texte fait donc entrer le lecteur dans une scène où le corps des femmes devient visible. Mais ce dévoilement charnel n'a rien d'exhibitionniste ; il demeure paradoxalement entouré de retenue. Les femmes se découvrent furtivement, avec des « pudeurs secrètes » (Djebbar, 1983: p. 40). Le corps féminin est montré, mais reste protégé par un code discret, par une manière de faire, par une pudeur ancestrale qui n'est jamais abolie.



C'est là un point très important. Le hammam ne livre pas le corps féminin au regard masculin ; il l'exclut puisqu'il l'installe dans un entre-soi de femmes. Le dévoilement change de signification. Il ne s'agit plus d'un corps surveillé, caché ou figé dans le vêtement social. Il s'agit d'un corps qui peut apparaître à d'autres femmes, dans le soin, dans l'eau, dans la chaleur, dans le geste ordinaire de se laver. Sarah elle-même entre dans cet espace « avec un pagne serré sous les aisselles, un peigne dans les mains » (Djebar, 1983: p. 40), et s'approche d'Anne pour lui démêler les cheveux mouillés. Le corps féminin y devient surface vivante : il rougit, ruisselle, se détend, se laisse toucher. À ce niveau, le détour par Anzieu nous aide encore. Si le Moi-peau prend appui sur l'expérience de la surface du corps, le hammam est précisément le lieu où cette surface redevient sensible, perceptible, presque réconciliée avec elle-même, ne serait-ce que pour un moment (Anzieu, 2016: p. 61).

Cependant, ce dévoilement reste ambigu. Le corps s'ouvre sans s'émanciper complètement. Les gestes demeurent rapides, pudiques, codés. Le bain ne supprime pas la règle ; il l'adoucît, lui échappe le temps d'un bain chaud. C'est pourquoi le hammam n'est pas un espace de liberté totale du corps féminin. Il est plutôt un lieu où ce corps peut enfin apparaître à lui-même, sans cesser d'être tenu par des limites.

3-3 – Un espace de parole et de sociabilité contrôlée

Le hammam est aussi un lieu de parole, de parole intime. Djebar évoque des « conversations ou monologues » (Djebar, 1983: p. 40) qui glissent avec l'eau, puis un « chuchotement entretenu des peines » (Djebar, 1983: p. 40) lorsque « les pores de la peau » (Djebar, 1983: p. 40) sont ouverts. Ces passages, alliant naturellement la parole au corps, sont à l'inverse de la pierre que nous avons étudiée plus haut, dont la froideur de la chambre déshumanise le corps et le dépossède de sa voix. Dans le hammam, nous sentons cette symbiose sereine, douce et agréable au toucher entre l'eau et le corps féminin. Ce dernier parle lorsque la peau se détend, lorsque la fatigue se relâche, lorsque l'eau et la chaleur ont desserré un peu les défenses. La peau respire et laisse échapper des soupirs et des déclarations sans censure dans un lieu uniquement réservé à elle et dont l'accès est interdit aux hommes. Nous retrouvons ici une intuition proche du Moi-peau : le dedans psychique ne peut se dire que si l'enveloppe corporelle devient supportable, jusqu'à permettre, pour reprendre la formule d'Anzieu, le passage « de l'enveloppe d'angoisse à la peau de mots » (Anzieu, 2016: p. 242). Dans le hammam, la parole féminine ne surgit donc pas malgré le corps, mais à travers lui. Elle passe par la détente, par le renouement avec la paix intérieure et par le rythme fluide du lieu.

La sociabilité féminine existe bel et bien. La scène de la vieille masseuse, un personnage à qui Djebar accordera plus d'importance en dehors du hammam, surtout par le diwan qu'elle lui réservera, le montre lorsqu'elle tombe en portant un seau d'eau, à cause de l'humidité du sol marbré. Autour d'elle se tisse une entraide concrète : une baigneuse abandonne ses enfants pour l'aider, Sarah s'habille vite et sort téléphoner, Anne lui essuie le front et lui apporte de l'eau (Djebar, 1983: p. 44). Le hammam apparaît comme un lieu de solidarité féminine, fait de services, de contacts et d'attentions brèves. En d'autres termes, les femmes se rencontrent, se soutiennent, se parlent, même si cette sociabilité est dictée par les codes de ce lieu et n'existe pas dehors.

Pour conclure ce point, dans cette nouvelle, comme dans notre société également, le hammam reste considéré comme un espace énigmatique du corps féminin, un lieu fermé avec une liberté relative. Il permet le dévoilement du corps, mais un dévoilement entouré de pudeur. Il ouvre la parole et la sociabilité, mais dans une forme mesurée, partielle et contrôlée. Nous comprenons alors pourquoi ce lieu ne peut pas être confondu avec l'appartement ou la chambre. Le hammam ne supprime pas l'enfermement ; il en suspend un instant la dureté. C'est déjà un progrès, mais ce n'est pas une délivrance non plus.

4- Silence, censure et intériorisation:

Nous avons déjà évoqué que l'enfermement du corps féminin conduit aussi à un enfermement de la voix. Le silence n'est donc pas un simple vide : il est une forme de contrainte



intérieure. Djebbar montre des femmes qui sentent, qui souffrent, qui se souviennent, mais qui parlent difficilement. La parole existe, pourtant elle se brise, elle se retire ou se déplace. Nous voyons ainsi que le corps féminin n'est pas seulement surveillé du dehors ; il finit par porter en lui la trace de cette surveillance.

Au début, la voix faisait partie du corps enfermé. Dans le passage qui suit, consacré au silence imposé puis intériorisé, nous allons plonger dans sa profondeur la plus douloureuse pour déceler ses séquelles corporelles les plus intimes.

4-1- Parole empêchée, silences du sérail:

Lorsque Sarah avoue qu'elle a du mal à extérioriser sa voix, cela n'insinue pas qu'elle n'ait rien à dire. Au contraire, la parole existe, mais elle ne franchit pas le seuil de ses lèvres. Elle demeure enfermée à l'intérieur de ses tréfonds. Le silence n'est pas absence de voix ; il est une voix prisonnière des pressions extérieures si puissantes que la parole devient silencieuse. Nous pouvons déjà parler d'un refoulement du dire féminin.

Cette parole empêchée, nous la retrouvons aussi dans la scène d'Anne dans la salle de bains. Quand Sarah la retrouve, Anne gémit d'abord, vomit, se replie, puis seulement ensuite elle « débite une histoire chronologique, en ordre » (Djebbar, 1983: p. 15), soit « quinze années d'une vie étrangère contenue dans une heure de mots » (Djebbar, 1983: p. 15). L'aveu vient donc trop tardivement et ne se dévoile qu'après la crise du corps. C'est comme si la parole ne pouvait surgir qu'après un passage par la souffrance physique. Même alors, elle reste comprimée. Quinze années sont ramenées à une heure. Toute une vie de femme tient dans un récit trop bref, trop serré, voire étranglé. Nous pouvons sous-entendre que Djebbar veut montrer que la parole féminine n'est jamais d'une fluidité naturelle, qu'elle doit forcer une clôture, celle de son cœur en premier lieu. Marguerite Duras, dans *La Vie matérielle*, exprime cette lutte intérieure où la difficulté de parler ne vient pas d'un interdit extérieur, mais d'un blocage du sujet face à sa propre vérité : « On ne peut jamais tout dire. Il y a un endroit en soi où tout se tait, et c'est cet endroit-là qu'il faudrait faire parler, mais on ne le peut pas » (Duras, 1987: p. 34).

La postface *Regard interdit, son coupé*, qui, selon notre lecture, est une analyse psychanalytique djebbarienne du tableau de Delacroix auquel le recueil emprunte son titre, insiste fortement sur la peine vocale des voix féminines. L'autrice parle d'un « gel de plus en plus sourd de la communication intérieure » (Djebbar, 1983 : p. 153), puis affirme que, dans le harem, « se verrouille quasi définitivement le dialogue » (Djebbar, 1983: p. 154), ce qui s'appliquerait volontiers à la situation d'Anne. Plus loin, elle ajoute : « la structure du sérail tente d'imposer, dans les nouveaux terrains vagues, ses lois : loi de l'invisibilité, loi du silence » (Djebbar, 1983: p. 164). Ces passages éclairent la nouvelle éponyme. Ils montrent que le silence des femmes n'est pas accidentel ni récent ; il relève d'un ordre ancestral, social et symbolique, qui sépare, enferme et coupe le trajet du dire. Ces silences ne sont donc pas seulement un thème, ils sont un mode d'organisation du monde féminin. Djebbar ne s'arrête pas à ce constat : elle montre aussi que la parole peut revenir par fragments, dans une confidence, dans un murmure, dans un échange entre femmes. Malheureusement, le silence pèse toujours sur la voix, l'étrangle avant même qu'elle ne se forme.

4-2- De la censure à l'autocensure:

L'autocensure ne se manifeste pas toujours par l'imposition du silence total. Elle peut aussi surgir sous une parole rabougrie, étouffée ou un murmure qui n'ose pas élever la voix. La séquence du hammam en est l'exemple. Sarah, par exemple, « vient rarement au bain » (Djebbar, 1983: p. 37), ce qui trahit une réserve corporelle profonde. Son corps hésite à se montrer, comme si l'espace du hammam, censé être un refuge intime, devenait un terrain trop exposé. Cette timidité physique rejoint celle d'Anne, qui interroge « à mi-voix » (Djebbar, 1983: p. 38) le chant de la baigneuse. Sa question reste suspendue, à moitié formulée, puisque les mots peinaient à franchir les lèvres par peur d'être entendus ou jugés. Le chant lui-même, cœur battant de la scène, est réduit à « un gémissement qu'elle [la baigneuse] module » (Djebbar, 1983:



p. 38), comme une plainte tourmentée qui tourne en boucle. Il se limite à « un mot répété » (Djebar, 1983: p. 38).

Quand Anne, à l'hôpital, restée auprès de la masseuse blessée, lui tient la main, elle pense en silence à son propre silence, à son impuissance à extérioriser verbalement ses émotions : « Si je pouvais lui avouer que je me sens renouée à elle ! » (Djebar, 1983: p. 45). Le sentiment est bien présent, hélas, il demeure au conditionnel, à l'état de parole intérieure en dépit de son intensité et de son unicité. Djebar montre que l'autocensure ne signifie pas seulement se taire, mais aussi ne pas parvenir à dire ce qui est pourtant ressenti avec force. La parole est bloquée, elle ne dépasse pas le seuil de l'aveu.

Cette difficulté à dire est le produit d'un apprentissage ancien dont les racines sont profondes. Anne évoque sa mère qui « se taisait et travaillait tout le jour » (Djebar, 1983: p. 59) et qui « ne [lui] parlait pas, presque jamais » (Djebar, 1983: p. 59). Sarah répond par l'image de sa propre mère lavant chaque soir les pieds du père, avant d'ajouter : « Je ne pensais rien ! Jamais, jamais, je ne me suis dit quoi que ce soit » (Djebar, 1983: p. 59). L'autocensure n'est donc pas seulement individuelle ; elle est transmise, incorporée dès l'enfance, dans le spectacle quotidien du silence maternel et de la soumission ordinaire. L'empêchement de la parole devient ainsi une habitude intérieure, presque un réflexe.

Cette habitude inculquée dès l'enfance peut être éclairée par Anzieu, sans en faire le centre de l'analyse, dans la section « Le Moi comme interface » (Anzieu, 2016: p. 104), où il reprend l'idée de la peau comme une surface qui « sépare le dehors du dedans » (Anzieu, 2016: p. 106) et qui est capable de « recevoir les excitations des deux côtés » (Anzieu, 2016: p. 106). Chez Djebar, cette interface semble se resserrer. Au lieu de favoriser l'échange, elle fonctionne surtout comme défense, ce qui aide à comprendre pourquoi la parole féminine se retire, s'étouffe ou reste enfermée.

4-3- Le voile comme enveloppe ambivalente:

Le voile permet de penser cette intériorisation de manière très précise, parce qu'il est chez Djebar une image profondément énigmatique. Dans une note célèbre du recueil en question, l'autrice écrit que « les femmes voilées sont d'abord des femmes libres de circuler, plus avantagées donc que des femmes entièrement recluses » (Djebar, 1983: p. 165). Le voile n'est pas seulement enfermement ; il peut aussi être, dans certaines conditions, le moyen d'une circulation possible. Il protège, il permet le passage, il ouvre un dehors limité. Mais Djebar ajoute : « Voile signifiant ensuite oppression du corps » (Djebar, 1983: p. 165). Toute l'ambiguïté est là. Ce qui couvre peut aussi contraindre. Ce qui autorise le mouvement peut aussi rappeler que le corps féminin doit rester abrité et soustrait au regard. Le voile devient alors plus qu'un vêtement : il est une enveloppe sociale imposée au corps. Il protège en apparence, mais cette protection se paie d'une soumission à la norme. Plus loin, Djebar précise encore que certaines jeunes femmes qui refusaient le voile devaient alors « rester cloîtrées derrière fenêtres et barreaux » (Djebar, 1983: p. 165). Le refus du voile n'ouvre donc pas automatiquement la liberté ; il peut conduire à une réclusion plus dure encore.

Dans le contexte du Moi-peau, la peau symbolise la limite du sujet et « les vêtements la redoublent » (Anzieu, 2016: p. 37). Le voile peut être lu comme une enveloppe ambivalente. Il est une seconde peau sociale. D'un côté, il couvre, contient, protège du dehors. De l'autre, il rappelle que cette protection ne vient pas du sujet lui-même, mais d'un ordre qui règle l'exposition du corps féminin. L'enveloppe devient alors étrangère au sujet, ou du moins partiellement étrangère. Elle n'est pas la peau intime du corps ; elle est la peau exigée par la société. Le voile dit ainsi toute la complexité du féminin chez Djebar : être vue expose, mais être couverte ne libère pas nécessairement.

Djebar écrit que « le regard [est] de nouveau interdit » (Djebar, 1983: p. 164) et que « le son [est] de nouveau coupé » (Djebar, 1983: p. 164), comme si les anciennes barrières se reconstruisaient sans cesse. Le voile n'est ni un signe de protection, ni un signe d'oppression.



Il est la forme visible d'un compromis douloureux entre circulation et clôture, visibilité et effacement, présence et retrait.

Ainsi donc, le silence, la censure et l'intériorisation ne sont jamais séparés du corps féminin. La parole empêchée fait du corps un lieu de mutisme qui, par la suite, évolue peu à peu en une discipline intérieure. Enfin, le voile en donne une image paradoxalement forte : celle d'une enveloppe qui protège et enferme tout en même temps. Djébar saisit avec tant de justesse la condition des femmes : elles ne subissent pas seulement un ordre extérieur ; elles doivent aussi vivre avec les traces que cet ordre dépose dans leur voix, dans leur peau et dans leur manière d'habiter le monde.

Conclusion:

À l'issue de notre étude, Assia Djébar donne à voir, dans la nouvelle *Femmes d'Alger dans leur appartement*, une expérience féminine durablement affectée par la contrainte, le repli et la difficulté à parler de soi. Le corps y apparaît comme le lieu où se côtoient la souffrance, le silence et les traces d'une parole longtemps retenue. L'apport théorique de Didier Anzieu, à travers *Le Moi-peau*, nous a été fort précieux. Il nous a permis d'éclairer cette dimension en montrant que le corps constitue aussi une enveloppe psychique, exposée aux blessures et sujette aux atteintes du dehors ; la peau, le corps dans notre étude, comme limite sensible du sujet, garde ainsi les traces des violences, des regards et des contraintes sociales. Dans cette nouvelle, les espaces clos, les gestes contenus et les voix hésitantes révèlent que l'atteinte portée au corps touche également l'intériorité du sujet. Malgré cet enfermement, une parole subsiste ; fragile, tardive et parfois pénible, elle témoigne néanmoins d'une présence qui résiste à l'effacement.

Bibliographie:

- 1- Anzieu, Didier (2016). *Le Moi-peau* (2^e éd.). Paris : Dunod.
- 2- Bachelard, Gaston (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- 3- Bourdieu, Pierre (1998). *La domination masculine*. Paris : Seuil.
- 4- Cixous, Hélène (1975). *Le Rire de la Méduse*. Paris : Galilée.
- 5- Djébar, Assia (1983). *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Éditions des femmes-Antoinette Fouque.
- 6- Duras, Marguerite (1987). *La Vie matérielle*. Paris : P.O.L.
- 7- Vetter, Anne (2007). *De l'image au texte*. Rennes : PUR.

Articles:

- 8- Boidard Boisson, Cristina (2007). « Silence des femmes dans le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar », *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, Cadix, n° 17.
- 9- Gharbi, Farah Aïcha (2004). « Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture », *Études françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, vol. 40, n° 1.

