

CORPS VOILÉS, VOIX DÉVOILÉES : RÉSISTANCES ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES DANS LA CRÉATION FÉMININE AU MAGHREB

Veiled Bodies, Unveiled Voices: Aesthetic and Political Forms of Resistance in Feminine Creation in the Maghreb

SOUKAÏNA BOUSHOR

Professeure à l'Université Internationale de Casablanca
Doctorante au Laboratoire de recherche Genre,
Éducation, Littérature et Médias
soukainaboushorag@gmail.com

Fecha de recepción: 25 de marzo de 2025

Fecha de aceptación: 11 de noviembre de 2025

RÉSUMÉ

Dans les traditions culturelles maghrébines et arabo-orientales, le corps féminin est souvent le dépositaire silencieux des normes sociales, des rituels domestiques et du sacré ordinaire. Cet article explore la manière dont des créatrices contemporaines — cinéastes, écrivaines, artistes visuelles — réinvestissent ce corps assigné pour en faire un espace de mémoire, de résistance et de réinvention. À travers une analyse croisée de films (*Sofia, Adam, La Belle et la Meute*), d'œuvres littéraires (Djebar, Mernissi, Madani) et de créations plastiques (Essaydi, Khattari, Hajjaj), l'étude met en lumière les reconfigurations du féminin dans l'art. Le *haïk*, les gestes ancestraux, les intérieurs feutrés du harem, ou encore la calligraphie sur la peau deviennent autant de langages visuels et symboliques. En mobilisant les théories féministes du regard, de la performativité et de la mémoire corporelle, l'article montre comment ces artistes transforment les codes hérités en puissances d'énonciation. Le corps féminin devient archive, seuil et cri contenu.

Mots-clés

Corps féminin, rituels, haïk, genre, art maghrébin

ABSTRACT

In Maghrebi and Arab-Oriental cultures, the female body is traditionally shaped by rituals, domestic practices, and sacred codes embodied in silence and fabric — the *haïk*, the *hammam*, the posture of modesty.

This article explores how contemporary women artists—filmmakers, writers, visual creators—reclaim this culturally inscribed body and transform it into a space of memory, resistance, and expression. Through an interdisciplinary reading of films (*Sofia, Adam, Beauty and the Dogs*), literary works (Djebar, Mernissi, Madani), and visual pieces (Essaydi, Khattari, Hajjaj), the study highlights new aesthetic strategies that emerge from within tradition. Veiling, food preparation, female sorority, and bodily calligraphy become tools of subversion. Drawing on feminist theories of the gaze, performativity, and embodied memory, the article reveals how these works articulate alternative ways of seeing and being. The female body becomes a palimpsest of rituals, an archive of resistance, and a poetic site of rewriting.

Keywords

Female body, rituals, haïk, gender, Maghrebi art

RESUMEN

En las culturas magrebíes y árabe-orientales, el cuerpo femenino ha sido moldeado por rituales cotidianos, gestos ancestrales y códigos sagrados inscritos en la materia: el *haïk*, el *hammam*, la reclusión doméstica. Este artículo analiza cómo las creadoras contemporáneas —cineastas, escritoras, artistas visuales— transforman ese cuerpo normado en un espacio de enunciación simbólica y de memoria subversiva. A través del estudio de películas (*Sofia, Adam, La Belle et la Meute*), textos literarios (Djebar, Mernissi, Madani) y obras visuales (Essaydi, Khattari, Hajjaj), el trabajo revela cómo las tradiciones pueden ser resignificadas desde dentro por una estética feminista del cuerpo. Los rituales, los gestos, los tejidos, y la caligrafía sobre la piel se convierten en signos críticos. Inspirándose en teorías feministas sobre el cuerpo, la mirada y la performatividad, el artículo muestra cómo estas obras convierten la herencia en un campo de reapropiación artística y política.

Palabras clave

Cuerpo femenino, rituales, haïk, género, arte magrebí

SUMARIO

Introduction/ Entre tradition et transgression : le corps féminin comme lieu de tension culturelle / Le regard féminin à l'œuvre : cinéma et réappropriation du visible / Le corps-écriture : la littérature comme espace de dévoilement / Peindre l'invisible : arts visuels et symbolique du féminin / Lalla Essaydi : écrire sur le corps, voiler pour révéler / Majida Khattari : le vêtement comme sculpture sociale / Hassan Hajjaj : subvertir l'exotisme par le kitsch / Conclusion / Bibliographie

INTRODUCTION

Dans les sociétés maghrébines et arabo-orientales, le corps féminin est à la fois lieu de sacralisation et d'inquiétude. Inscrit dans les rituels, les symboles, les prescriptions religieuses et sociales, il devient surface d'écriture des normes genrées, mais aussi terrain de résistance et de réinvention. Le haïk, le voile, le henné, le hammam, les gestes codifiés de la pudeur, tout concourt à envelopper le corps féminin d'un langage symbolique où se mêlent contrôle, appartenance et transmission. Mais derrière ces couches de tissu, de parfum ou de silence, palpite une mémoire incarnée, parfois brisée, parfois insurgée.

Comme l'écrit Judith Butler (2006 :70), « le genre est une performance sans origine » et c'est précisément dans la répétition des gestes, dans les assignations culturelles, que s'opère sa construction. Ces rituels du quotidien — se couvrir, se taire, se lisser, se préserver — participent d'un ordre social qui définit et limite la féminité. Mais ces répétitions ne sont jamais inoffensives : elles peuvent être détournées, rejouées, retournées contre l'ordre qui les a produites.

Longtemps réduit au silence, enfermé dans l'espace domestique ou voilé dans l'espace public, ce corps n'a pourtant jamais cessé de s'exprimer — par éclats, par métaphores, par détournements — dans les formes artistiques les plus diverses. Il est, pour reprendre les mots de Michel Foucault (1976 : 99), un « lieu stratégique » où se noue le rapport entre pouvoir et savoir, discipline et liberté.

À travers le prisme du cinéma, de la littérature et des arts visuels contemporains, cet article se propose d'interroger la manière dont les artistes marocain·e·s et oriental·e·s — notamment les femmes — réinvestissent le corps comme espace de parole, de mémoire et de contestation. Comment les traditions sont-elles reconvoquées, parfois détournées, pour dire l'intime, la violence, l'identité ? Quelles esthétiques du genre émergent dans ces productions ? Et comment, dans un contexte marqué par la tension entre héritage et modernité, ces œuvres redessinent-elles les contours du féminin ?

L'analyse mobilisera une approche interdisciplinaire, à la croisée des études de genre, de la critique littéraire et esthétique, et de la sociologie du corps, en s'appuyant sur un corpus varié mêlant œuvres cinématographiques (*Sofia* de Meryem Benm'Barek, *La Belle et la Meute* de Kaouthar Ben Hania), textes littéraires (Assia Djebar, Fatema Mernissi) et créations visuelles (Lalla Essaydi, Majida Khattari). À cette constellation féminine s'ajoute, en contrepoint, le travail d'Hassan Hajjaj, seul artiste masculin du corpus, dont la démarche pop et ironique permet de questionner les codes de l'exotisme visuel et de réfléchir aux mécanismes mêmes de représentation du féminin. Il s'agira de montrer comment, dans ces productions, le corps féminin se fait langage : un langage qui, entre pudeur et provocation, revendique sa présence au monde.

Dans ce contexte, la notion de résistance politique ne se réduit pas à une opposition frontale ou revendicative. Elle s'inscrit dans des gestes discrets mais puissants de réappropriation du corps, de subversion des codes visuels dominants, et de perturbation des récits imposés. Peindre, écrire ou filmer le corps féminin devient un acte politique dès lors qu'il déjoue le regard hégémonique, réactive une mémoire sensorielle minorée, ou ouvre des espaces de subjectivation inédits. Comme le souligne Jacques Rancière, « l'émancipation commence quand on remet en question la distribution du sensible » : c'est précisément ce que font ces artistes en redessinant les lignes du visible et du dicible. Le politique se niche alors dans l'esthétique elle-même - dans un cadrage, un silence, une texture, un mot.

Car peindre, écrire ou filmer le corps au sein de ces cultures revient toujours, en un sens, à le dérober au silence, à le réinscrire dans la mémoire collective — non plus comme objet de regard, mais comme sujet d'histoire.

156

Dans les sociétés maghrébines, le corps féminin est souvent perçu comme un symbole collectif, porteur de l'honneur familial, de la mémoire communautaire et de la continuité des valeurs traditionnelles. Le vêtement — *haïk*, *djellaba*, foulard —, loin d'être un simple accessoire, devient un signifiant social : il marque l'appartenance, la respectabilité, mais aussi l'effacement. Comme le souligne Fatema Mernissi (1986 : 191) « le corps de la femme musulmane est l'espace même du danger social », car il concentre les tensions entre le licite et l'illicite, entre le visible et l'invisible.

Dans cette logique, l'espace du *hammam*, lieu à la fois intime et collectif, est révélateur. Derrière les murs chauds et les vapeurs d'eucalyptus, le corps s'expose enfin, se libère des contraintes du dehors. Là, la nudité devient sororité, le soin devient rituel, et le regard — exclusivement féminin — permet d'autres formes de narration. Cet espace liminal permet de repenser la notion de pudeur imposée, et de réinvestir le corps comme lieu de transmission entre femmes, comme le montrent de nombreuses scènes dans les films marocains ou les récits de femmes issues de la tradition orale.

Le *henné*, les tatouages amazighs, ou les chants traditionnels (les *aita* dans le monde arabe ou les *izran* en pays berbère) sont autant de gestes où la parole du corps circule — parfois dans le silence, parfois dans le cri. Ces langages non verbaux transmettent une culture de la résistance discrète : une esthétique du féminin tissée dans l'ombre, mais jamais soumise.

Le corps féminin est également cadré par le regard social, comme l'a bien montré Pierre Bourdieu dans *La domination masculine* (1998 : 57), « C'est par le corps que la structure sociale s'imprime, se naturalise, se perpétue ». Ainsi, ce n'est pas tant le corps qui est interdit, mais le fait qu'il

ENTRE TRADITION ET TRANSGRESSION : LE CORPS FÉMININ COMME LIEU DE TENSION CULTURELLE

échappe — qu'il danse, qu'il rit trop fort, qu'il marche seule, qu'il se montre sans se justifier.

Dès lors, toute forme de transgression, même légère — une épaule dénudée, une mèche de cheveux, un silence qui persiste — devient un acte politique. Et c'est dans ces interstices que s'inscrit l'art : non pour choquer, mais pour décaler, reformuler, redire autrement ce qui ne peut être dit frontalement.

Ces codes culturels qui régulent le corps féminin dans l'espace social ne cessent pourtant d'être interrogés, déplacés, voire retournés par les créatrices contemporaines. Et c'est peut-être dans le cinéma, cet art du regard et du cadrage, que la tension entre représentation et réappropriation se manifeste avec le plus de force. En permettant d'exposer le corps sur écran, mais aussi de recomposer le regard, le cinéma devient un territoire sensible de lutte : un lieu où les femmes peuvent enfin filmer le regard, plutôt que de le subir.

Le regard, dès lors, cesse d'être un outil d'assignation : il devient un espace de reconquête politique. Cadrer, filmer, montrer autrement, c'est redessiner les frontières du visible et, ce faisant, contester la place qui a été historiquement assignée aux femmes dans l'ordre symbolique.

157

LE REGARD FÉMININ À L'ŒUVRE : CINÉMA ET RÉAPPROPRIATION DU VISIBLE

Le cinéma maghrébin contemporain, notamment celui porté par des femmes réalisatrices, explore avec une acuité remarquable les tensions entre visibilité et invisibilité du corps féminin. À travers des choix de cadrage, de hors-champ, de silence ou de frontalité, ces œuvres ne se contentent pas de représenter le corps : elles le mettent en jeu, en crise, en résistance.

Dans *Sofia* (2018) de Meryem Benm'Barek, la caméra suit une jeune femme enceinte hors mariage dans un Maroc où l'article 490 du Code pénal punit les relations sexuelles hors union. Le film est traversé par la violence du non-dit. Le plan-séquence qui suit Sofia dans les couloirs de l'hôpital, pendant qu'elle cache son ventre sous sa djellaba, dit plus que tous les dialogues : il montre un corps en danger, socialement illégitime, et pourtant présent, vivant, lucide. La mise en scène accentue la claustrophobie et l'urgence, transformant le corps en bombe sociale à retardement.

De manière complémentaire, *La Belle et la Meute* (2017) de Kaouther Ben Hania, s'ouvre sur un plan subjectif nocturne, où la protagoniste marche seule, haletante, fuyant quelque chose qu'on ignore encore. Le spectateur devient complice de cette peur diffuse, captée par la caméra à l'épaule, mouvante, incertaine. Dans un long plan-séquence presque insoutenable, Mariam, violée par des policiers, tente de porter plainte. La caméra ne quitte pas son visage, refusant toute complaisance visuelle. Le corps ici n'est ni érotisé, ni esthétisé : il est exposé dans sa vulnérabilité, sa dignité, son droit à exister.

Ces films mettent en échec le *male gaze* traditionnel (Mulvey, 1975), en proposant des récits subjectifs, féminins, frontaux. Ils ne se contentent pas de donner une voix aux femmes : ils donnent un regard. Ce que le cinéma occidental appelle parfois « female gaze » devient ici un geste de survie, une réappropriation esthétique et politique du visible.

D'autres films, comme *Adam* de Maryam Touzani (2019), poursuivent cette logique dans un registre plus intimiste. L'espace domestique, souvent perçu comme lieu d'enfermement, devient ici un lieu de sororité réparatrice. Les gestes — pétrir le pain, masser un dos, nouer un foulard — construisent un langage affectif où le corps féminin se recompose dans la tendresse et la transmission.

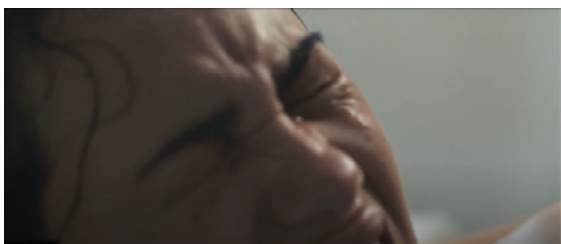
À travers ces films, les réalisatrices arabo-musulmanes ne se contentent pas de parler du corps : elles le cadrent autrement, le font exister dans ses dissonances, ses blessures, ses élans. Elles transforment l'écran en espace d'énonciation du genre, où la femme n'est plus vue, mais voit.

158

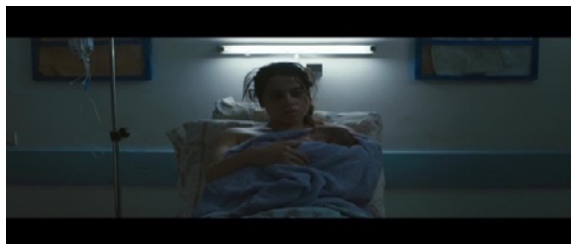
Le choix du plan-séquence dans *La Belle et la Meute* n'est pas anodin : il empêche l'échappatoire, oblige le spectateur à rester dans la continuité traumatique. La caméra tremble, suit les pas incertains de Mariam, recréant l'instabilité de son monde intérieur. En refusant le montage classique, Kaouther Ben Hania adopte une esthétique du réel brut, proche du cinéma direct, où le temps filmique devient celui de la souffrance. Ici, le hors-champ devient insoutenable : ce que la caméra ne montre pas — le viol lui-même — est paradoxalement ce que l'on ressent le plus intensément. Comme le note Laura Mulvey (1975), « le pouvoir de la caméra réside dans ce qu'elle choisit d'exclure ».

Ce cinéma du visible et de l'invisible agit comme une déconstruction du regard dominant. Là où le *male gaze* classique découpe et fétichise le corps féminin, ces réalisatrices construisent un regard qui enveloppe, qui écoute, qui donne le temps au corps de souffrir sans le trahir. L'image n'est plus là pour séduire, mais pour signifier, pour témoigner.

Dans *Sofia*, le jeu sur la couleur et la lumière participe de cette dramaturgie du non-dit. L'éclairage blafard de l'hôpital, le blanc aseptisé des draps, la teinte terne des murs... tout participe à effacer Sofia dans un espace où la femme est une gêne administrative. Lors de la scène de l'accouchement,



1



1. Benm'Barek, M. (Réalisatrice). (2018). *Sofia* [Film]. Curiosa Films, Versus Production, & 2.4.7 Films.

aucun plan d'ensemble, aucun pathos spectaculaire : la caméra reste au plus près du corps, dans une forme de refus du spectaculaire.

Le gros plan extrême sur le visage de Sofia au moment de l'accouchement, perlé de sueur, déformé par la douleur, refuse toute distance esthétique. Il n'y a ni musique dramatique, ni coupes rythmiques : seulement le corps, brut, dans sa tension la plus nue. Ce choix de mise en scène désacralise la maternité, pour la réinscrire dans la violence sociale du réel. La caméra devient alors témoin — non d'une naissance au sens sentimental, mais d'un arrachement, d'une effraction.

Dans le plan fixe où Sofia, épuisée, tient son nouveau-né dans une lumière blafarde, on remarque l'inconfort visuel et symbolique du cadre. Le néon au-dessus d'elle rappelle les lumières d'interrogatoire, et non celles de la vie. Le corps maternel est ici seul, non célébré, presque nié. Cette image, figée dans une composition symétrique et froide, rappelle l'hostilité de l'espace hospitalier, où l'acte le plus intime (donner la vie) est vidé de toute chaleur humaine.

Le dialogue entre Sofia et ses parents, après l'accouchement, est d'une sécheresse glaçante :

— « *Tu as pensé à ce que tu nous fais subir ?* »

— « *C'est moi qui l'ai subi.* »

159

Ce court échange, presque étouffé, condense toute la violence sociale infligée au corps féminin, transformé en source de honte, de blâme, et de marchandage. Il révèle aussi un basculement : le corps maternel devient corps politique. Dans ce sens, l'œuvre de Benm'Barek rejoint la réflexion de Vivian Sobchack sur le « corps cinématographique », comme « interface sensible entre l'image et la corporéité du spectateur » (1992 :108).

À l'opposé, *Adam* adopte un langage cinématographique du tactile : la cuisine devient un espace de guérison. Les gestes y ont une valeur affective et symbolique, comme dans la scène où Abla, la boulangère veuve, apprend à Samia à pétrir la pâte. La caméra s'attarde sur les mains, la texture, le mouvement lent du pain qui lève. Le plan rapproché capte la tendresse implicite qui naît de la répétition de ces gestes, hérités des femmes d'avant



2

2. Touzani, M. (Réalisatrice). (2019). *Adam* [Film]. Ali n' Productions, Les Films du Nouveau Monde, & Artemis Productions.

elles. Le cinéma de Maryam Touzani inscrit ici la féminité dans le détail sensoriel, dans la mémoire charnelle du quotidien, à rebours de toute spectacularisation.

Ce choix esthétique rappelle les réflexions de Laura U. Marks sur le tactile cinema, qui considère l'image comme une surface que l'on peut « toucher du regard ». Le plan n'est plus simplement à voir : il est à ressentir. Ainsi, dans *Adam*, chaque plan devient un lieu d'émotion contenue, de transmission silencieuse. La proximité des corps n'est jamais érotisée : elle est affective, maternelle, sororale. Ce cinéma s'inscrit dans une esthétique du tactile et de l'intime, où le sensible prime sur le spectaculaire, où le corps n'est plus un objet d'exposition mais un sujet de lien.

La caméra épouse les rythmes lents de la domesticité, filmant ce que le cinéma classique a longtemps ignoré : les plis du linge, les effluves de la pâte, le souffle d'une nuit partagée. Ces gestes répétés deviennent des rituels de réparation, où le féminin se construit dans la douleur partagée, mais aussi dans la capacité à prendre soin, à accueillir. Le silence, dans ce film, est autant langage que résistance : il dit ce qui ne peut être formulé sans effondrement. Samia, enceinte hors mariage, trouve en Abla non pas une rédemption, mais une reconnaissance charnelle : celle d'avoir un corps, un ventre, une présence.

Ce que ces trois films ont en commun, c'est un renversement du regard : non plus voir la femme, mais voir depuis elle. Le corps féminin n'est pas seulement représenté ; il est ressenti, défendu, raconté par lui-même. Ce changement de paradigme est profondément politique : il s'inscrit dans un refus du regard patriarcal, mais aussi dans une volonté de restituer au corps son droit à la parole, à la présence, à la douleur.

Comme l'écrit bell hooks (1992 : 116) « la caméra devient un outil de lutte féministe lorsqu'elle est utilisée pour contester le regard dominant et offrir une place aux subjectivités marginalisées ». C'est précisément ce que réalisent ces cinéastes : elles ne racontent pas seulement des histoires de femmes, elles mettent en œuvre un langage cinématographique féminin — au sens de féministe, incarné, sensoriel, émancipé.

Le cinéma maghrébin réalisé par des femmes ne se contente pas de mettre en scène des corps féminins : il les libère d'une grammaire visuelle masculine et dominante. À travers une esthétique du réel, du silence, de la texture, ces œuvres reconfigurent les termes mêmes de la représentation. Ce n'est plus le regard qui découpe, c'est le corps qui impose sa présence. Le cadre devient territoire, le hors-champ devient cri.

Qu'il s'agisse de la douleur muette de Sofia, du combat silencieux de Mariam, ou des gestes réparateurs de Samia, tous ces corps refusent l'assignation au spectaculaire et revendiquent une visibilité habitée, incarnée, éprouvée. En cela, ces réalisatrices ne proposent pas seulement des récits de femmes : elles écrivent une poétique du genre par l'image, un langage sensible où la mémoire et la résistance s'expriment autrement.

Le politique s'incarne ici dans les formes mêmes du récit : refus du spectaculaire, affirmation d'une sensibilité propre, prise de parole par la caméra. Ce sont des formes de dissidence visuelle, où la subjectivité devient un acte de résistance.

Cette reconfiguration esthétique trouve des échos dans la littérature maghrébine féminine. Car si le cinéma donne à voir et à ressentir, la littérature, elle, donne à lire l'indicible, à murmurer ce qui ne peut être crié. Le corps y devient texte, palimpseste, mémoire. Et c'est par l'écriture, tout comme par la caméra, que les femmes reprennent le pouvoir de se dire.

LE CORPS-ÉCRITURE : LA LITTÉRATURE COMME ESPACE DE DÉVOILEMENT

Là où l'image filme le visible, l'écriture explore l'enfoui. Dans la littérature maghrébine féminine, le corps de la femme n'est pas simplement dit — il est inscrit, fracturé, reconstruit dans le langage. Il devient lieu d'énonciation, de mémoire, de transmission — et parfois de déchirement. Comme l'écrit Hélène Cixous (1975) « écrire, c'est travailler le corps. C'est le faire entendre, parler, crier même ». L'écriture devient ainsi un geste corporel, un prolongement symbolique de la chair, surtout lorsqu'il s'agit de dire ce qui, dans la culture, a été tu.

Chez Assia Djebar, notamment dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), le corps féminin est à la fois prison et palimpseste. Dans la nouvelle éponyme, les femmes enfermées dans les intérieurs algérois écrivent sur les murs, sur les tissus, sur les gestes : elles tissent des récits dans le silence, dans l'ombre. La narratrice affirme : « J'écris pour me libérer du silence. J'écris avec le corps des miennes. » (Djebar, 1980 : 37).

Cette écriture est donc profondément incarnée : elle ne se pense pas sans le trauma colonial, patriarcal, sexuel. Elle est corps de l'Histoire, mais aussi contre-histoire des corps. Dans ses textes, le langage est souvent fragmentaire, rythmé par la douleur et la mémoire. Le corps est absent, mais son empreinte est partout : dans le souvenir du hammam, dans les cheveux cachés, dans les regards dérobés entre femmes.

Chez Fatema Mernissi, dans *Rêves de femmes* (1994 : 46), le récit autobiographique devient un outil de désacralisation des tabous genrés. La petite fille qu'elle fut observe, questionne, s'étonne des règles de genre : « Pourquoi un homme pouvait-il sortir sans qu'on le questionne, alors qu'une femme, elle, devait expliquer sa destination ? ».

L'espace devient alors carte mentale du contrôle corporel : la maison, le patio, le toit. Ce sont des lieux d'enfermement, mais aussi de rêverie. Le corps est contenu, surveillé, mais il rêve, il imagine, il s'échappe. L'acte d'écrire devient alors un acte de désobéissance douce, un geste d'affirmation du droit à l'imaginaire corporel.

Dans le roman *Amour, colère et folie* (1985) de la Haïtienne Marie Vieux-Chauvet, que l'on peut convoquer en résonance intertextuelle, le corps de la femme violée devient corps de terre, territoire conquis, détruit, mais aussi lieu de renaissance du cri. Cette littérature du Sud global s'inscrit dans un mouvement transnational du corps comme mémoire de la domination, et l'écriture comme réponse sensorielle à l'oppression.

Enfin, chez Leïla Abouzeid, première autrice marocaine à écrire directement en arabe (*La Retraite, Amour et exil*), le corps est davantage suggéré, presque effacé. Mais c'est ce silence qui devient, paradoxalement, parole. Le langage, très simple, très ancré dans le quotidien, donne à lire l'effacement ordinaire du féminin — et ce faisant, le rend visible.

Tous ces textes montrent une chose essentielle : le corps féminin, dans la littérature maghrébine, est toujours médié par le langage, mais jamais dissous par lui. Il habite le texte comme il habite le monde : en tension, en résistance, en creux. L'écriture devient ainsi une forme de chair seconde, un lieu où se rejoue, dans la matière des mots, la lutte pour exister.

L'un des textes les plus saisissants à cet égard reste *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar. Dans ce recueil de nouvelles, les femmes sont enfermées, physiquement, historiquement, esthétiquement. Mais leurs corps parlent, malgré le silence. La littérature devient alors une technique du dévoilement intérieur, un miroir brisé qui recompose ce que l'histoire coloniale et patriarcale a tenté d'effacer. Dans un passage emblématique, Djébar écrit :

« Les femmes parlent, mais leur parole ne franchit pas les murs. Leur voix glisse sur les plafonds, se cogne aux fenêtres closes, s'éteint. Elles parlent pourtant, et leurs corps enfermés parlent plus encore. Assises, voilées, immobiles, elles inventent des mots pour ne pas hurler. » (Djébar, 1980 : 35).

Ce texte dit tout : le poids de l'enfermement, l'impuissance de la parole étouffée, mais surtout le langage corporel comme mode de résistance. Le silence n'est pas une absence : c'est une densité invisible, une parole étranglée, mais toujours là, prête à surgir. Djébar fait ainsi du corps féminin un texte en attente de lecture, et de son écriture une généalogie sensible du féminin invisible.

Cette exploration du corps contraint mais de l'imaginaire libre se retrouve aussi chez Fatema Mernissi, dans *Rêves de femmes*. Si Djébar écrivait à partir de la mémoire collective et du silence historique, Mernissi opte pour une écriture autobiographique, plus intime, plus sensorielle. Mais le geste est le même : dire ce que le corps ne pouvait faire.

Dans l'extrait suivant, la petite Fatema, enfermée dans l'espace du harem familial, découvre la conscience de son propre corps comme limite et comme source de rêve :

« L'enceinte du harem était un lieu plein de règles, de murs, de regards. Mon corps s'y mouvait lentement, toujours sur le point d'être corrigé. Mais dans ma tête, j'étais libre. J'inventais des histoires où je pouvais courir, sauter, méchapper. » (Mernissi, 1994 : 58).

Ce passage condense toute la force du regard féminin sur lui-même, à la fois lucide et imaginaire. Le corps, ici, est surveillé, régulé, presque discipliné (Foucault n'est jamais loin), mais l'esprit invente des lignes de fuite. L'écriture devient alors un acte de réappropriation de l'espace, une manière de courir mentalement dans les rues interdites, de traverser les murs, de dépasser les limites assignées au corps féminin.

Comme chez Djébar, le corps est à la fois territoire de conflit et de narration, et c'est par le récit que l'émancipation devient possible — non pas dans l'événement, mais dans le fantasme, le rêve, l'imaginaire corporel.

Enfin, c'est dans la poésie que cette écriture du corps atteint une forme d'incandescence symbolique. Chez Rachida Madani, poétesse marocaine, le corps féminin est violé par le silence, mais il crie malgré tout, à travers les draps, les gestes, les douleurs muettes. Dans le poème extrait de *Contes d'une tête tranchée*, elle écrit :

« Je suis née avec la bouche cousue / dans un silence trop grand pour moi / mais mon corps criait / criait dans les coins / criait dans les draps / criait sous les doigts / criait à l'intérieur / avec une langue qu'on ne m'avait pas apprise. » (Madani, 2001 : 14)

Ce texte incarne à la perfection le paradoxe du corps féminin dans les traditions marocaines/orientales : absent dans le discours, mais omniprésent dans la sensation, dans la blessure, dans le désir étouffé. La « bouche cousue » évoque la censure du féminin dès la naissance, tandis que « le corps qui crie » devient le seul lieu d'expression non contrôlé. Cette « langue qu'on ne lui avait pas apprise » est précisément ce que l'écriture poétique invente : une langue du corps, de l'infra-verbal, de l'invisible. Madani rejoint ici Cixous lorsqu'elle appelle à une « écriture du corps », où le mot devient peau, souffle, chair.

Avec Djebbar, Mernissi et Madani, nous sommes face à une trinité féminine d'écriture corporelle, où le corps n'est plus objet de discours mais sujet parlant, matière vivante, mémoire collective. La littérature devient alors ce que le cinéma esquissait : un territoire de réappropriation du genre par l'art, une parole de femme qui n'imité plus le monde mais le recrée à partir du corps vécu.

Des autrices contemporaines viennent enrichir ce panorama. Fatima Ahnouch, dans *Littérature francophone du Maghreb* décrit des corps féminins qui s'inscrivent dans la mémoire sociale tout en affirmant leur subjectivité : « Le corps des femmes devient un espace de résistance, là où le quotidien impose le silence. » (2015 : 102). Bouchra Benbella explore quant à elle les tensions entre héritages traditionnels et expression individuelle : « Elles tissent des récits où le corps se libère progressivement des chaînes invisibles de la norme. » (2020 : 85). Quant à Hédia Khaddar propose une approche thérapeutique et corporelle de l'écriture : « Chaque geste narratif sur le corps vécu devient un acte de soin et de reconquête de l'espace social. » (2023 : 45).

D'autres voix récentes, comme Kaoutar Harchi ou Leïla Slimani, prolongent cette réflexion en abordant des corps féminins confrontés à des contraintes sociales nouvelles, migratoires ou psychologiques. Dans les nouvelles de Harchi, le corps féminin devient un instrument narratif et critique, révélant les tensions entre héritage culturel, subjectivité et désir d'émancipation. De son côté, Slimani (*Chanson douce*) explore la surveillance du corps féminin dans l'espace privé, montrant comment les normes sociales et familiales structurent la liberté corporelle et narrative. Ces textes illustrent que le corps féminin, au-delà de sa matérialité, reste un outil d'écriture et de résistance dans la littérature maghrébine contemporaine.

Ainsi, ces autrices contemporaines prolongent et diversifient le travail des pionnières, en inscrivant le corps féminin dans des pratiques narratives résolument actuelles, où mémoire, résistance et subjectivité se conjuguent pour réinventer le féminin dans la littérature maghrébine.

Dans ces textes, la parole féminine agit comme une force politique silencieuse : elle déplace l'autorité narrative, fissure les récits dominants, et ouvre des brèches dans les certitudes sociales. Le corps-écriture devient insoumis, et l'acte d'écrire un geste de désobéissance poétique.

Si le texte littéraire permet de dire l'indicible, d'habiter le silence par le verbe, les arts visuels offrent quant à eux une autre modalité d'expression : une parole par l'image, une contestation par la forme, la texture, le symbole. Là où l'écriture engage le corps dans le langage, la peinture, la photographie, l'installation le figent, l'exposent, le déconstruisent. Entre ornementation et provocation, sacré et ironie, le corps féminin s'y donne à voir autrement. Dans les œuvres de certaines

artistes contemporaines marocaines et arabes, l'image devient alors un espace de redéfinition du genre, un terrain où se jouent les rapports entre regard, tradition et pouvoir.

L'œuvre photographique de Lalla Essaydi, artiste marocaine née à Marrakech, interroge avec force les notions de regard, de tradition, et de corps féminin à travers une esthétique hautement codifiée. Ancienne étudiante en arts à Paris et aux États-Unis, Essaydi travaille essentiellement sur la photographie en grand format, où elle met en scène des femmes voilées, immobiles, silencieuses, dans des intérieurs arabisants saturés de motifs et d'écritures.

Une de ses séries les plus emblématiques, *Les Femmes du Maroc*, reprend frontalement le célèbre tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Eugène Delacroix (1834), en réinscrivant le regard féminin dans un décor orientaliste reconstruit. Mais ici, les femmes ne sont pas offertes au regard occidental : elles sont inscrites dans une image dense, calligraphiée, fermée sur elle-même.

164 Lalla Essaydi recouvre les corps de ses modèles d'inscriptions en henné, tracées à la main, souvent extraites de ses propres textes autobiographiques en arabe. L'écriture devient ici enveloppe, protection, langage du silence. Il ne s'agit pas de dénuder mais de revêtir autrement : par les mots, la mémoire, le signe.



3

PEINDRE L'INVISIBLE : ARTS VISUELS ET SYMBOLIQUE DU FÉMININ

*Lalla Essaydi : écrire sur le
corps, voiler pour révéler*

3. Lalla Essaydi, *Les Femmes du Maroc* – après Delacroix, photographie grand format, tirage chromogénique, 2006.

Dans cette image, la frontalité de la pose, le regard parfois détourné, parfois direct, la saturation du décor par l'écriture calligraphiée, tout concourt à neutraliser le désir voyeuriste du regard masculin. Là où Delacroix peignait des femmes oisives, offertes au regard colonial, Essaydi les réinscrit dans une stratégie du voilement actif. Le texte arabe, répété, obsessif, recouvre le tissu, la peau, les murs. Il empêche la lecture univoque, propose un langage visuel crypté, que seul un regard attentif peut effleurer sans posséder.

Ce travail rejoint la pensée d'Ariella Azoulay sur la « citoyenneté du regard » : il ne s'agit plus seulement de représenter des sujets féminins, mais de questionner les conditions dans lesquelles ces sujets peuvent être vus, reconnus, regardés sans être dominés.

Cette esthétique du regard inversé est clairement une réponse au *male gaze* orientaliste : la photographie ne cherche pas à révéler, mais à interroger la visibilité elle-même. Comme le souligne Essaydi elle-même, « je recouvre ces femmes pour mieux les faire apparaître, mais à leurs propres conditions » (Essaydi, 2012 : 28).

Majida Khattari, artiste franco-marocaine née à Erfoud, s'est imposée par un travail où le vêtement féminin devient à la fois symbole de tradition, outil de discipline, et support plastique de contestation. À la croisée de la performance, de la photographie, de la mode et de l'installation, son œuvre explore les injonctions contradictoires adressées au corps des femmes dans les sociétés arabo-musulmanes, mais aussi dans les représentations qu'en produit l'Occident.

Dans sa série de performances intitulée *Fashion Victimes*, l'artiste met en scène des défilés simulés, où des modèles féminins déambulent lentement, figés dans des costumes hybrides. Robes de mariée corsetées, burqas stylisées, voiles rigides, tissus transparents ou lourds comme du béton : chaque tenue évoque un rituel, une assignation, une charge symbolique. L'élégance y est empruntée, presque glaçante ; la beauté est figée, en tension. Le corps n'est pas exhibé, mais souligné, contourné, parfois littéralement enfermé.

Dans une œuvre particulièrement saisissante, *Abaya de béton*, l'artiste façonne une tenue féminine en résine grise, lourde, opaque. Le vêtement, censé protéger, devient ici armure ; la matière, censée épouser la douceur du corps, devient carapace. Ce n'est plus un habit : c'est un mur.

Majida Khattari : le vêtement comme sculpture sociale

165



4. Majida Khattari, *Abaya de béton*, performance-installation, 2002.

Il va sans dire que cette image montre trois femmes debout, voilées d'un tissu transparent qui les efface sans les faire disparaître. Leurs postures sont droites, presque solennelles, et derrière elles se projettent des silhouettes antiques, comme des échos d'un passé sacré. L'effet produit est celui

d'un entre-deux visuel et symbolique : entre apparition et disparition, entre sacralisation et anonymat, entre mémoire et corps présent.

Ce geste artistique, à la fois ironique et tragique, met en lumière l'ambivalence des discours sur la pudeur, l'honneur, la respectabilité. Le vêtement, dans l'univers de Khattari, ne couvre pas seulement : il structure la perception du genre, il dicte la posture, il modèle la chair. Il devient le langage même de l'ordre social, comme le souligne Judith Butler dans sa théorie de la performativité : « le genre est un acte corporel et stylisé, une série de répétitions dans le temps, qui produisent l'effet d'une réalité naturelle » (2006 : 271).

Mais Khattari ne se contente pas de dénoncer : elle fossilise les gestes, fige les conventions, met en scène leur absurdité. Le corps féminin devient alors un site d'installation critique, un lieu d'exposition de la norme elle-même. L'espace scénique, épuré, silencieux, presque sacré, transforme le vêtement en monument, et la femme en sculpture vivante. Ce n'est plus le regard masculin qui est sollicité : c'est le malaise du spectateur face à l'inconfort de la beauté contrainte.

Ainsi, après Essaydi, qui calligraphie le silence, Khattari sculpte l'enfermement. L'une écrit sur la peau, l'autre enveloppe la peau dans des formes rigides. Toutes deux, chacune à leur manière, déplacent les frontières du visible et interrogent les conditions mêmes de l'apparition du féminin dans l'espace social et artistique. Elles transforment le regard en question, et le corps en discours.

166

Bien que l'ensemble du corpus soit centré sur des créatrices féminines, l'œuvre d'Hassan Hajjaj trouve ici sa place comme contre-regard masculin ironique, qui pastiche et détourne les codes visuels associés à l'orientalisme et au voile. Son inclusion permet de réfléchir, par contraste, à la manière dont le regard féminin se construit en résistance.

*Hassan Hajjaj : subvertir
l'exotisme par le kitsch*

Hassan Hajjaj, artiste contemporain né à Larache et basé entre Londres et Marrakech, détourne les codes de la photographie de mode, de la publicité et de la culture pop pour en faire un langage de résistance visuelle. Connu pour ses portraits colorés, encadrés de produits de consommation (canettes de soda, boîtes de conserve, logos détournés), il met en scène des figures féminines voilées, maquillées, posant dans des postures empruntées aux magazines de luxe — mais en les désarmant par l'excès, la saturation et le rire.

Dans sa série *Kesh Angels*, Hajjaj photographie des femmes en hijab ou niqab, juchées sur des scooters, lunettes de soleil et baskets flashy aux pieds. L'image est saturée de motifs : carreaux de zellige, tissus africains, emballages industriels. Le regard de ces femmes est frontal, affirmé, parfois provocateur. Elles ne fuient pas le regard du spectateur : elles le défient.



5

5. Hassan Hajjaj, *Kesh Angels*, 2010

Ce travail interroge l'exotisation du féminin musulman dans l'art et la publicité occidentale, tout en jouant avec les clichés. Il ne s'agit pas de produire une contre-image sérieuse, mais de retourner les stéréotypes par le jeu, le clin d'œil, le kitsch assumé. Le voile devient ici un accessoire de mode, sans être vidé de sa charge politique : il est récupéré, stylisé, détourné.

Comme le souligne la critique artiste Zineb Sedira l'œuvre de Hajjaj fonctionne comme un miroir retourné : « il nous montre ce que nous voulons voir, mais il le rend si brillant, si chargé, qu'il nous oblige à nous interroger sur notre propre désir d'exotisme. »⁶

Cette approche permet de conclure cette partie sur un registre esthétique et politique différent, qui rejoint cependant Essaydi et Khattari dans le même geste fondamental : reconquérir le regard, à travers l'image, le signe, le corps représenté.

À travers ces explorations artistiques, une trame se dessine : celle d'un corps féminin longtemps encadré par la tradition, surveillé par le regard social, et pourtant toujours en tension vers une forme d'expression propre. Qu'il soit filmé dans la douleur, écrit dans l'effacement, ou mis en scène dans l'excès, ce corps ne se contente plus d'être regardé : il devient regard lui-même, langage, mémoire active. Chaque médium — le cinéma, la littérature, les arts plastiques — offre une modalité différente d'habiter le visible, de questionner l'héritage culturel, et de réinventer le féminin en dehors des catégories imposées. C'est dans cette pluralité des formes, des voix et des gestes que s'inscrit la force critique de ces œuvres. Et c'est cette complexité que la conclusion qui suit tentera de saisir.

6. Zineb Sedira, in *Hassan Hajjaj: La Caravane*, catalogue d'exposition, Somerset House, Londres, Rose Issa Projects, 2017.

CONCLUSION

Ce parcours à travers les langages du cinéma, de la littérature et des arts visuels contemporains montre combien le corps féminin, lorsqu'il est pensé, filmé, écrit ou exposé par des femmes issues des cultures marocaines et arabo-orientales, devient bien plus qu'un thème : il devient une forme de savoir. Un savoir charnel, sensoriel, résistant. Un savoir qui ne s'oppose pas au politique, mais qui en est la texture souterraine. En révélé-

lant les tensions entre invisibilité imposée et désir de présence, ces œuvres déplacent les cadres de la représentation pour inventer des langages pluriels du genre.

Ce qui relie les cris silencieux de Sofia, les gestes réparateurs d'Adam, les corps murmurants de Djebbar, les calligraphies protectrices de Essaydi ou les installations rigides de Khattari, ce n'est pas une posture victimaire, ni même une esthétique identitaire. C'est la volonté de produire un espace d'énonciation corporel et symbolique, où le féminin se pense dans ses dissonances, ses fractures, mais aussi dans sa puissance de réinvention.

Ces artistes et autrices ne s'opposent pas simplement aux traditions qui contraignent : elles les traversent, les déconstruisent, les rejouent. Elles convoquent le sacré sans le figer, la pudeur sans la soumission, la mémoire sans l'assignation. En ce sens, elles participent à une épistémologie du corps qui n'est ni occidentale ni essentialiste, mais située, sensible, contextuelle. Le corps féminin devient alors archive vivante, surface d'écriture, territoire de création critique.

168

À rebours des lectures réductrices qui font du voile un carcan ou du silence une soumission, ces œuvres affirment que le corps n'est jamais totalement maîtrisable. Il échappe, il déborde, il prend la parole à travers l'image, le mot, la matière. Et ce débordement est une forme de liberté.

Dans un monde saturé d'images qui exploitent, déforment ou dépossèdent les subjectivités féminines orientales, l'art devient ainsi un lieu de reconquête — non pas de l'identité figée, mais du droit à la complexité, à l'opacité, à la présence singulière. Ces formes d'art constituent ainsi une politique du sensible : elles ne revendiquent pas toujours, mais déplacent, recadrent, réagencent. Ce sont des gestes d'auto-narration, de reconquête symbolique, où chaque image, chaque mot, chaque silence devient une fissure dans le mur du regard patriarcal et colonial.

Ce que ces artistes nous donnent à voir et à penser, c'est une contre-cartographie du regard, un art du contournement, du déplacement, de la reconfiguration. Non pas un cri contre le monde, mais un souffle qui le recompose autrement, depuis les plis d'un corps qui enfin se dit.

BIBLIOGRAPHIE

- AHNOUCH, Fatima (2015). *Littérature francophone du Maghreb. Imaginaire et représentations socioculturelles*. Paris : L'Harmattan.
- BENM'BAREK, Meryem (2018). *Sofia* [Film]. Curiosa Films, Versus Production & 2.4.7 Films.
- BENSI, Sarah (2024). *La francophonie translingue. Éléments pour une poétique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, collection « Plurial », no 33.

- BENBELLA, Bouchra (2020). *Écrivains maghrébins francophones. Tendances esthétiques et culturelles postmodernes*. Paris : L'Harmattan, collection « Autour des textes maghrébins ».
- BOURDIEU, Pierre (1998). *La domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil.
- BUTLER, Judith (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York : Routledge.
- BUTLER, Judith (2006). *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité* (trad. N. Opitz). Paris : La Découverte. (Ouvrage original publié en 1990).
- CIXOUS, Hélène (1975). Le rire de la Méduse. *L'Arc*, 61, 39–54.
- DJEBAR, Assia (1980). *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Éditions des Femmes.
- ESSAYDI, Lalla (2012). *Revisions: Lalla Essaydi*. San Diego : San Diego Museum of Art. (Catalogue d'exposition).
- FOUCAULT, Michel (1976). *La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- HAIJAJ, Hassan (2010). *Kesh Angels*. Photographie en ligne. <https://www.artnet.com/artists/hassan-hajjaj/kesh-angels-Y4RBJj-ZMRxiST1S89fJrA2>
- HOOBS, bell (1992). The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. In *Black Looks: Race and Representation* (pp. 115–131). Boston : South End Press.
- KHADDAR, Hédia (2023). *Littérature en thérapie. Expériences littéraires des femmes du Maghreb*. Paris : L'Harmattan, collection « Classiques francophones ».
- KHATTARI, Majida (2003). *Fashion Victimes* [Performance & installation]. Paris : Majida Khattari Studio. <https://www.majidakhattari.com/>
- MADANI, Rachida (2001). *Contes d'une tête tranchée*. Paris : La Différence.
- MERNISSI, Fatema (1994). *Rêves de femmes : Une enfance au harem*. Paris : Albin Michel.
- MULVEY, Laura (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- SEDIRA, Zineb (2017). *Hassan Hajjaj: La Caravane*. Londres : Rose Issa Projects. Catalogue d'exposition, Somerset House.
- SLIMANI, Leïla (2016). *Chanson douce*. Paris : Gallimard.
- TOUZANI, Maryam (2019). *Adam* [Film]. Ali n' Productions, Les Films du Nouveau Monde & Artemis Productions.

