UNIVERSITE DE TUNIS
UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Université de Tunis
Ecole Doctorale Arts et culture

Université de Strasbourg
Ecole Doctorale Sciences Humaines et Sociales
Perspectives européennes

THÈSE présentée par :

Najoua KEFI

soutenue le : **23 novembre 2016**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg et de l'université de Tunis**

Discipline/ Spécialité : Sociologie/Arts visuels

Le corps et ses parures :
Interrogations des œuvres de Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI

(version publique)

THÈSE co-dirigée par :

M. LE BRETON David	Professeur, Université de Strasbourg
Mme. JELASSI Nadia	Professeur, Université de Tunis

RAPPORTEURS :

Mme GAMBA Firoenza	Professeure, Université de Sassari-Italie
M. SAFTA Moez	Professeur, Université de Tunis.

PRESIDENT DU JURY :

M. HINTERMEYER Pascal	Professeur, Université de Strasbourg

Najoua KEFI

Le corps et ses parures : Interrogations des œuvres de Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI

Résumé

Dans les œuvres des artistes Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI, le corps féminin concentre à lui une large panoplie de conceptions actuelles et traditionnelles des sociétés de culture musulmane. Leurs pratiques artistiques présentent un support où se manifestent des pouvoirs politiques et religieux, de diverses contraintes sociales et de traditions, de publicités, de consumérisme, d'aspirations à un « monde meilleur »... À travers le dispositif plastique et à travers quelques données d'ordre historique et sociologique, cette thèse vise à étudier les formes et les modalités des différentes strates de cette surcharge symbolique dégagée par le corps des femmes, et qui se conjugue à travers certains codes vestimentaires, de parures et de maquillage.

Mots-clés

Corps féminin – formes et modalités d'usage – sociétés de culture musulmane – apparence corporelle - codes vestimentaires - représentations

Résumé en anglais

In the works of the artists Majida Khattari, Shadi Ghadirian and Shirin ALIABADI, the female body focuses its broad range of current and traditional conceptions of Muslim societies. Their artistic practices have a medium where appears strong political and religious powers, various social constraints and traditions, advertising, consumerism, aspirations to a « better world »... Through the artistic layout and through some historical and sociological data, this thesis aims to study the forms and modalities of the different layers of this symbolic overload released by the female body, which is combined through certain dress codes, ornaments and make-up.

Keywords

Female body - Forms and Terms of Use - Muslim culture societies – body appearance – dress codes - representations

À ma mère et à l'âme de mon père à qui je dois tout…

À ma source sacrée du courage… À ma fille Kamilya !

Remerciements

À l'issue de la rédaction de cette recherche, je suis convaincue que la thèse est loin d'être un travail solitaire. En effet, je n'aurais jamais pu réaliser ce travail doctoral sans le soutien d'un grand nombre de personnes dont la générosité, la bonne humeur et l'intérêt manifestés à l'égard de ma recherche m'ont permis de progresser dans cette phase délicate de jeune chercheur.

En premier lieu, je tiens à remercier chaleureusement ma directrice de thèse, Madame Nadia JELASSI, pour la confiance qu'elle m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail doctoral. Je lui suis également reconnaissante de m'avoir assuré un encadrement rigoureux tout au long de ces années, tout en me donnant toutefois la possibilité de trouver par moi-même mon cheminement personnel. Malgré la distance, Madame JELASSI m'a toujours accordé généreusement le temps nécessaire pour partager avec moi ses idées et sa grande expérience. Qu'elle trouve ici l'expression de ma profonde gratitude.

Je tiens à exprimer également mes plus vifs remerciements à mon directeur de thèse Mr David Le Breton qui fut pour moi un directeur de thèse attentif et disponible malgré ses nombreuses charges. J'aimerais lui dire à quel point j'ai apprécié son respect sans faille des délais serrés de relecture des documents que je lui ai adressés. Enfin, j'ai été extrêmement sensible à ses qualités humaines d'écoute et de compréhension tout au long de ce travail doctoral.

Je sais infiniment gré à madame Firoenza GAMBA de m'avoir prodigué maints conseils et encouragements lors de la préparation de mon mi-parcours doctoral et d'avoir accepté d'être rapporteur et membre de mon jury de thèse.
De même, je suis particulièrement reconnaissante à monsieur Moez SAFTA de l'intérêt qu'il a manifesté à l'égard de cette recherche en acceptant d'évaluer mon travail.

Mes remerciements vont également au Pr Pascal HINTERMEYER pour avoir accepté d'examiner mon travail et participer à ce jury.

Je remercie aussi toutes les personnes formidables que j'ai rencontrées par le biais de Dynamiques européennes, du collège doctoral européen et des séminaires mensuels du corps. Les nombreuses discussions que j'ai pu avoir avec chacun m'ont beaucoup apporté. Merci donc à Éva Carpigo, à Barbara Duarte, à Valentine Gourinat. Ma reconnaissance va également à Stéphanie Colson et à Meriem Ben Abdallah pour avoir joué chacun le rôle de relecteur de certains chapitres de ma thèse.
Un grand merci à mon amie Imen Mrad qui a plus particulièrement assuré durant 4 ans les différentes procédures administratives liées à ma réinscription doctorale en Tunisie.

Mention spéciale à mon cher compagnon Slim Ouni qui m'a supporté et m'a permis de me lever motivée, le cœur léger et l'esprit tranquille depuis le début de ma thèse. Un grand merci donc pour ton incroyable soutien pendant mes périodes de doutes et pour tes multiples encouragements répétés. Tu as su mettre en musique les paroles de ma composition scientifique.

Enfin, les mots les plus simples étant les plus forts, j'adresse toute mon affection à ma petite famille, et en particulier à ma maman. Malgré mon éloignement depuis le début de ma thèse, leur confiance et leur amour me portent et me guident tous les jours.

Une pensée pour terminer ces remerciements pour toi qui n'a pas vu l'aboutissement de mon parcours des études, mais je sais que tu en aurais été très fier de ta fille !

SOMMAIRE

A. INTRODUCTION GENERALE **1**

Corpus **6**

Problématique **10**

Méthodologie **13**

B. PREMIERE PARTIE **17**

Perception du corps féminin dans les pays du monde musulman – Étude de cas des pays du Maghreb et du Moyen-Orient

CHAPITRE I **19**

Origine et caractéristiques de la perception du corps en Islam

I.1. Le sens du mot « corps » dans le vocabulaire arabe et coranique **19**

I.2. Les normes corporelles et les formes d'expression du corps en Islam **22**

CHAPITRE II **31**

Normes de la pratique vestimentaire et de la parure

II.1. La notion de « *awra* » et la pratique vestimentaire **31**

II.2. la norme socioreligieuse du paraître chez la femme iranienne **37**

II.3. Les techniques de représentation de soi chez la femme maghrébine **47**

II.4. Le corps de la femme dite musulmane et les enjeux de la contemporanéité **57**

C. DEUXIÈME PARTIE **64**

Le corps féminin : modalités et formes d'usage à travers les œuvres des artistes contemporaines Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN ET Shirin ALIABADI

CHAPITRE III **65**

Un vêtement-sculpture à esthétique variable chez Majida KHATTARI

III.1. L'œuvre multi sensorielle de Majida KHATTARI : présentation et caractérisation **65**

III.2. Le corps comme présentation/représentation de l'opposition « cachée dévoilée » **73**

III.3. Le corps investi par les stéréotypes orientalistes **89**

CHAPITRE IV **101**

Subversion et réinvention dans l'iconographie chez Shadi GHADIRIAN

IV.1. L'œuvre photographique de Shadi GHADIRIAN : présentation et caractérisation **101**

IV.2. Le portrait subversif du corps féminin **104**

IV.3. Le corps dans la causalité domesticité/femme-objet **114**

CHAPITRE V **123**

Les tendances formelles du corps voilé dans l'espace urbain chez Shirin ALIABADI

V.1. L'œuvre photographique de Shirin ALIABADI: présentation et caractérisation **123**

V.2. Le corps féminin et l'expérience de l'espace public-espace privé **125**

V.3. L'hybride de soi ou l'incorporation entre voile et maquillage **131**

V.4. Le voile : plus qu'une étoffe, une pratique de mode voire une attitude politique **147**

D. TROISIÈME PARTIE **156**

Les pratiques artistiques de Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI : un portrait révélateur de « la déconstruction d'image corporelle de la femme »

INTRODUCTION **157**

CHAPITRE VI **162**

La déconstruction comme modalité esthétique dans les œuvres de Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI

VI.1. Majida KHATTARI. La parodie et la provocation : un procédé esthétique de déconstruction des clichés orientalistes **162**

VI.2. Shadi GHADIRIAN. L'anachronisme : un procédé esthétique de déconstruction de l'iconographie photographique de l'époque « Qajâr » **171**

VI.3. Shirin ALIABADI. L'hyperbole : un procédé esthétique de déconstruction de stéréotypes véhiculés par les médias au regard du corps féminin **176**

CHAPITRE VII **182**

L'esthétique de la déconstruction : processus de subversion religieuse et socioculturelle

VII.1. L'utilisation subversive de l'apparence corporelle **184**

VII.2. La rupture avec les contraintes socioreligieuses **187**

VII.3. La subversion limitée **191**

E. Conclusion générale **194**

Bibliographie **203**

Biographie des artistes

Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN, Shirin ALIABADI **212**

INTRODUCTION GENERALE

Problématique - corpus - méthodologie

INTRODUCTION

Originellement, le corps est toujours face à un immense champ d'examen et de recherches, tenant une place prépondérante tout au long de l'Histoire. Il est le thème le plus envisagé de la part des chercheurs de disciplines diverses étant donné qu'il appartient de plein droit à la racine identitaire de l'Homme. À partir du XXe siècle, le corps est considéré de plus en plus comme un vaste champ d'interrogations en focalisant surtout sur ses éléments, son rapport au monde et, plus particulièrement, sur sa manifestation face aux comportements de son environnement. Dans le domaine artistique, le corps humain traverse des siècles de création tout en étant un objet à représenter ou un sujet d'une œuvre peinte, sculptée ou photographiée. Il est généralement représenté de diverses façons en étroite relation avec le contexte sociologique, psychologique et culturel de chaque époque. Être immobile ou en mouvement, se montrer réellement ou être une représentation, le corps s'inscrit toujours dans l'espace, par rapport à un contexte, à un décor, à un environnement. Il peut être pensé en relation avec d'autres corps ou objets, d'autres paysages ou monuments architecturaux ou avec tous ces éléments ensemble. Il est constamment la matière première à modeler et à déformer en étant notamment le principal support d'expression sur lequel s'inscrivent les différentes

interprétations esthétiques et culturelles. Les recherches et les pratiques artistiques contemporaines ont privilégié davantage les mises en question du corps humain. De nouveaux critères concernant la corporéité humaine ont introduit des thématiques comme la place de l'individu dans la société, la représentation du temps et de l'espace, l'hybridation du corps, les notions d'identité et de différence. D'autres techniques et moyens comme le fait de penser le corps à travers ses enveloppes ont été adoptés par une catégorie d'artistes contemporains qui proposent principalement une réflexion sur les attributs du corps humain et ses aspects versatiles et changeants.

Dans l'art du monde arabe et de manière générale dans les sociétés de culture à prédominance musulmane, le corps et sa représentation montrent une approche différente. Historiquement, les représentations figurées, en particulier celles liées au corps humain, font l'objet de discussions dans la civilisation musulmane au niveau religieux et social. [Marianne BARRUCAND, 1996]. Le corps et sa représentation sont souvent absents dans les espaces religieux musulmans (lieux de culte, les livres religieux). L'art a été fortement influencé par la religion. Les conceptions musulmanes ont orienté les développements des arts de l'Islam en accordant une importance particulière à la calligraphie en favorisant une esthétique de stylisation et en évitant les sculptures tridimensionnelles [Marianne BARRUCAND, 1996]. Grâce au mélange de peuples et de cultures durant des siècles, il y a eu des représentations réalistes telles que l'apparition du portrait et la perspective. Par la suite, la notion du corps et sa représentation ont connu un intérêt considérable et sont devenues de plus en plus une préoccupation majeure principalement chez les artistes de l'époque moderne. Malgré les dogmes religieux et culturels prédominants, le choix des artistes s'est fixé davantage sur la représentation du corps humain. Qu'il soit représenté, exhibé, transformé, utilisé comme outil, la corporéité humaine devient de plus en plus le repère le plus naturel chez les artistes

originaires du monde musulman. Les Libanais Khalil SALEEBY, Georges DAOUD CORM et l'Égyptien Georges HANNA SABBAGH sont des artistes chrétiens dans un monde majoritairement musulman. Ils se sont perfectionné aux arcanes des beaux arts de l'Europe en apprenant des thématiques et des pratiques telles que la peinture de nu d'après modèle vivant. Ces artistes représentent la première génération de peintres issus du monde arabe qui font de la représentation du corps, un motif récurrent dans leurs œuvres. « *Leurs productions sont, d'abord, marquées par la question de l'Orientalisme, avec sa cohorte de clichés sur la société orientale, peuplée de harems et de plaisirs voluptueux* » [Philippe CARDINAL, Hoda Makram-EBEID, 2012]. Peu à peu, ils se sont détachés de cet imaginaire, vers d'autres explorations et projets artistiques. Mais il faut noter que ces artistes ont exposé durant leur carrière en dehors de leur pays d'origine [Sarah Rogers, 2002]. D'autres artistes tels que Mahmoud SAID a montré dans ses travaux une sorte de fantasme qui entretient le regard de l'Occident sur les sociétés orientales, en jouant sur les clichés et les stéréotypes, tout en introduisant une légère modification qui crée un nouveau sens de la corporéité [Philippe CARDINAL, Hoda MAKRAM-EBEID, 2012].

La scène artistique arabe a connu également la résurgence de toute une génération d'artistes contemporains qui proposent un large choix de formes multiples qui favorisent la représentation de la corporéité humaine à l'égard de restrictions imposées dans leurs sociétés. Leurs travaux artistiques montrent principalement un corps qui se révèle varié, contradictoire et jamais unifié.

Dans notre travail, nous procédons à l'étude de ce corps dans les pratiques artistiques de certaines artistes femmes contemporaines issues des sociétés de

tradition musulmane ou du monde musulman[1]. Nous nous intéressons aux travaux des artistes Majida KHATTARI, du Maroc, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI de l'Iran. Notre intérêt porte sur l'analyse des manifestations du corps de la femme dite musulmane[2] dans les œuvres de ces artistes femmes où ce corps et son comportement vestimentaire deviennent le support de l'œuvre, le lieu de son imagination propre et la surface d'expression. Le fait de penser le corps à travers le comportement vestimentaire et ornemental est une expérience esthétique multiple, imaginative et interrogative qui apporte une mise en perspective socioanthropologique. Ces enjeux artistiques et sociologiques que les œuvres des artistes en question introduisent et expérimentent sont à analyser et à expliquer. L'objectif étant de comprendre la mise en œuvre d'une nouvelle esthétique de l'allure corporelle plus proche de soi, du réel et du quotidien.

En d'autres termes, le présent travail est une réflexion sur les modalités et formes d'usage du corps à travers les œuvres des artistes Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALLABADI. Le corps et sa représentation telle qu'elle se

[1] Nous précisons que par monde musulman ou sociétés de culture musulmane, nous faisons référence, dans cette thèse, aux zones géographiques du Maghreb et du Moyen-Orient uniquement. Il s'agit là des pays dont une grande partie de la population est de confession musulmane. Nous pouvons les distinguer par le courant religieux : les pays à majorité sunnite (par exemple les pays du Maghreb), et ceux à majorité chiite (comme l'Iran). Cependant cette spécificité des courants religieux n'est pas prise en compte dans ce travail. D'autres définitions de « monde musulman » sont naturellement possibles. Néanmoins, notre définition restrictive a pour but de limiter notre recherche à ces deux sociétés et de ne pas généraliser les conclusions à tous les pays du monde musulman.

[2] L'expression de « *la femme dite musulmane* » ou bien issue de « *tradition musulmane* », elle sert à nuancer la part de l'influence de la religion de celle de la société. Nous ne savons même pas si cette femme est réellement musulmane. Ce n'est pas le sujet. Dans ce travail de recherche, c'est plutôt le corps d'une certaine catégorie de femmes et sa perception comme phénomène social dans ces sociétés qui m'intéressent.

manifeste à travers les pratiques artistiques de ces dernières, constituent la question centrale de notre recherche. Dans leurs œuvres, le corps féminin concentre à lui une large panoplie de conceptions actuelles et traditionnelles des sociétés de culture musulmane. Ces pratiques artistiques présentent un support sur lequel se manifestent des pouvoirs politiques et religieux, de diverses contraintes sociales et de traditions, de publicités, de consumérisme, d'aspirations à un « monde meilleur »... À travers le dispositif plastique des artistes, nous étudions les formes et les modalités de cette surcharge symbolique dégagée par le corps des femmes. Il s'agit de révéler à travers l'analyse technique et plastique de leurs œuvres, et à travers quelques données d'ordre historique et sociologique, les différentes strates de cette surcharge symbolique qui se conjugue à travers plusieurs codes vestimentaires, de parures et de maquillage. Nous essayons de voir comment l'œuvre et la pratique artistique de ces trois artistes ouvrent des perspectives pour comprendre le statut actuel de la femme au Maghreb et en Iran. Nous essayons de voir également comment cette dernière contourne les règles imposées et joue des limites prescrites par les pouvoirs. L'analyse des œuvres nous conduit ainsi à la mise en œuvre d'une typologie croisant codes vestimentaires, parures, maquillages et les différents détournements opérés par les femmes.

Le corpus

Nous nous appuyons dans notre travail d'analyse sur un corpus d'œuvres contemporaines des années 90s qui favorise le développement de la dimension sociale et religieuse du corps. Cette dimension essentielle de notre approche est saisie par certaines artistes femmes photographes qui ont pris conscience du regard porté sur le marquage du corps féminin et sur notamment les signes de l'appartenance religieuse et sociale dans et hors leur pays. Notre approche consiste

à considérer ainsi ce corps comme matériau-support sur lequel se manifestent des regards singuliers de ces artistes femmes. Plus précisément, notre corpus comprend certains exemples de catégories d'œuvres d'une artiste femme issue du Maroc (Majida KHATTARI) et de l'Iran (Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI) qui nous permet d'examiner la question du corps féminin et sa perception.

Le choix de ces artistes a pour but de montrer comment la représentation du corps au Maghreb et à l'Iran peut être perçue et conçue différemment par rapport au contexte géopolitique actuel. Les artistes Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI reflètent principalement dans leurs pratiques artistiques une mise en contraste de la manifestation du corps de la femme issue de culture musulmane à travers la mise en scène photographique et le défilé-performance artistique. Le principal objectif de cette étude est de mettre en relief certaines caractéristiques des statuts et des conditions possibles de la femme issue de culture musulmane telles qu'elles émergent du travail d'analyse et d'interprétations du corpus d'œuvres en question.

Pour l'artiste Majida KHATTARI, son corpus artistique constitue des mises en scène du corps féminin au regard de son comportement vestimentaire et ornemental. Une dimension performative de ces mises en scène se révèle dans ses défilés-performances qui présentent des habits-sculpture attirant l'attention sur le corps en mouvement de la femme. Pour l'artiste, ces défilés-performances sont un acte plus proche de la performance artistique et d'une œuvre d'art plastique que du défilé de mode classique. À travers cette pratique, l'artiste tente de souligner une sorte d'interprétation de l'engagement artistique (en action) vis-à-vis des problématiques religieuses et sociopolitiques à l'égard du corps féminin et sa représentation. Notre analyse se concentre principalement sur les défilés-performances n° 1 (ENSBA Paris 1996), n° 3 (Hôtel de la monnaie Paris, 2008) et

n° 4 (Cité universitaire internationale, Paris 2010). À travers cette pratique artistique, l'artiste interroge le regard envers le port de la burqa ou le port du voile intégral à l'égard de l'actualité religieuse et sociopolitique en France. Elle cherche mettre aussi en exergue les possibles interprétations du port du « niqab » vis-à-vis d'un système de mode. Les séries photographiques font aussi partie de la pratique des mises en scène dans l'œuvre de Majida KHATTARI. À travers ses photographies, l'artiste présente un travail qui figure des modèles femmes alternants corps partiellement dévoilé et corps voilé proposant une nouvelle réflexion sur le sens et la symbolique du corps et du vêtement vis-à-vis des stéréotypes orientalistes. Notre analyse se concentre en premier lieu sur la série photographique « Luxe, désordre, volupté » (2013). En deuxième lieu, nous nous focalisons sur la série photographique « Orientalismes » (2009-2010) qui est une réinterprétation de l'orientalisme pictural qui examine le corps féminin et le harem comme icône intemporelle.

À travers l'art de la mise en scène, la pratique artistique de Majida KHATTARI rappelle principalement l'opposition du caché/dévoilé. Sa pratique interpelle aussi la coexistence d'apparat moderne et du vêtement traditionnel tout en revisitant les clichés orientalistes par rapport aux fantasmes projetés sur la condition de la femme dite musulmane aujourd'hui. Il faut noter que l'artiste Majida KHATTARI travaille entre le Maroc et la France, mais ses photographies et notamment ses défilés-performances qui abordent principalement cette opposition corps dénudé/corps voilé ont été uniquement exposés à l'étranger (en France principalement). Les œuvres exposées dans son pays d'origine (Galerie « Aterlier 21' Casablanca) ont été limitées à certaines séries photographiques comme les séries « Orientalismes » et « Luxe, désordre et volupté » et récemment « le corps orné ». Dans ces œuvres photographiques, c'est le contraste femme voilée et femme dénudée qui n'a pas été évoqué et suggéré.

Pour Shadi GHADIRIAN, le corpus d'œuvres choisi se compose de deux séries photographiques qui traitent emblématiquement de questions sociales d'actualité relatives au statut du corps de la femme et à sa représentation en Iran. La série photographique « Qajar » (1998) comprend 25 photos numériques en noir et blanc de portrait traditionnel des femmes iraniennes de la fin du 19e siècle. Dans cette série, l'artiste invite des femmes de son entourage à adopter la tenue vestimentaire traditionnelle de la femme « Qajar ». L'artiste pose à côté de ces modèles femmes, des ustensiles en rapport avec la modernité domestique comme un aspirateur, une guitare, une canette de Pepsi. Ghadirian met en avant à travers cette œuvre photographique, le contraste entre l'apparat d'un portrait traditionnel de la femme iranienne et sa mise en scène contemporaine. La série photographique « Like Every day » (2000) est une série de 17 photos en couleur de silhouettes en tchador, dont le visage est remplacé par un instrument ménager (un balai, un fer à repasser, une casserole...) C'est une façon, pour l'artiste, de témoigner de la soumission des femmes aux exigences d'un quotidien écrasant qui les condamne à un anonymat de routine et à une identité dispersée.

Quant à Shirin ALIABADI, le corpus choisi présente trois séries photographiques : la série photographique « Miss Hybrid » (2012) qu'elle a commencée en 2006 et qui met en scène des portraits de jeunes femmes modèles à la manière des magazines de mode et de beauté. À la lumière des tendances actuelles de la mode, chez les jeunes femmes iraniennes, cette série « Miss Hybrid » vise à illustrer les nuances esthétiques qui forment, remodèlent et réinventent l'identité de la nouvelle jeune femme iranienne. La série photographique « City Girl » 2012 illustre également une mise en scène des portraits de jeunes femmes en quête de beauté et d'authenticité. L'artiste montre à travers ce travail une facette du comportement de jeunes femmes iraniennes aujourd'hui affichant leur désir de s'éloigner de la tradition en se dirigeant vers le système occidental d'expression et de

représentation. La série photographique « Girls in Cars » (2005) illustre de simples photographies de femmes en voiture. Ces photographies semblent être prises de façon spontanée par l'artiste et non suite à une mise en scène. Dans cette série photographique, Shirin ALIABADI interroge la représentation du corps féminin par rapport au concept de l'espace public-espace privé. L'artiste rappelle de manière générale le sujet d'incorporation des normes locales de représentation du corps et normes universelles en mettant en question la nouvelle conception du port du voile en tant qu'accessoire de mode.

Les œuvres photographiques de Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI ont été principalement exposées dans leur pays d'origine, l'Iran, en réussissant à trouver un compromis visuel respectant les codes et les lois de la société iranienne.

L'objectif de ce choix de corpus étant de mettre en interface diverses modalités et manières interrogeant le corps de la femme dite musulmane dans le but de formuler de nouvelles interprétations de la manifestation de ce corps et de sa perception dans des œuvres des artistes femmes issues du monde musulman.

La problématique

« Le corps et ses parures. Interrogations des œuvres de Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI » est une étude analytique qui s'organise autour de deux principales thématiques : le corps et sa représentation. Dans ce travail, nous nous intéressons principalement à l'exploration de la relation du corps « humain » avec ses objets d'ornement à travers l'étude des œuvres de Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI. Ces trois artistes choisissent de revisiter la manière de penser le corps en se servant de son comportement vestimentaire et ornemental dans le but de s'interroger sur le genre

féminin face aux entraves d'ordre politique, social, et culturel dans et hors des sociétés de culture musulmane. Dans ce projet de thèse, le corps qui suscite l'intérêt à l'étudier n'est pas le corps dans sa configuration organique superficielle, mais la représentation qui est faite de lui. C'est le corps tel qu'il se manifeste dans les conceptions actuelles et traditionnelles au Maghreb, en Iran et en France et surtout tel qu'il est représenté dans les œuvres contemporaines des artistes en question. Il est le corps des croyances, le corps des traditions plus qu'un corps anatomique perçu à travers quelques mesures biologiques. C'est véritablement un corps de représentation.

Cette recherche déborde originellement le cadre artistique et éprouve la nécessité d'apporter des interprétations sur des interrogations d'ordre sociologique. Notre étude se situe donc dans le cadre des recherches théoriques en sciences et techniques des arts et des recherches en sociologie. Cet axe de recherche propose d'étudier la perception du corps en se basant principalement sur un support visuel artistique (les œuvres des artistes et les notions poïétiques associées). Ce support visuel permet d'aborder de façon ludique et interactive des thématiques qui font débat aujourd'hui dans le domaine social. L'axe se base également sur un support théorique constitué de l'approche esthétique, anthropologique et sociologique sur la question du corps et sa représentation.

En d'autres termes, nous proposons dans ce travail une étude technique et esthétique suivie d'une réflexion sociologique et anthropologique autour de la thématique du corps et de sa représentation. Nous montrons comment cette réflexion apporte un éclairage sur la dimension esthétique et artistique de la représentation du corps en mettant en avant les emprunts de l'un à l'autre. L'objectif essentiel est l'étude de la manière dont l'enjeu à la fois artistique et social pourrait être interprété vis-à-vis de la perception du corps. Cet enjeu se

traduit par les questions suivantes : comment se définit le corps sur lequel les artistes Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI travaillent-elles ? De quelle manière le corps se manifeste-t-il dans les œuvres de chaque artiste ? En quoi ces manifestations interrogent-elles le domaine social ? En quoi les différentes mises en scène du corps dans les œuvres étudiées interrogent-elles l'universel ou l'anthropologique ? En guise de conclusion, nous réfléchissons en quoi les productions artistiques élargissent les capacités d'analyse et d'étude du statut social du corps féminin issu de culture musulmane.

Notre travail de recherche prend en compte, d'un côté, de riches réflexions sur le corps et son langage ornemental, menées par des chercheurs en sociologie, anthropologie, par des critiques d'art et par des artistes. D'un autre côté, cette étude se base sur un ensemble d'axes de recherche qui aborde certaines questions liées à la notion du corps et ses représentations évoquées dans les œuvres des artistes choisis. Chacun de ces axes s'accompagne d'objectifs distingués. Dans ces axes, nous traitons les points suivants :

- L'exploration de l'idée qui considère la corporéité humaine comme phénomène socioculturel ouvert aux maniements de son entourage et de l'idée qui considère le corps façonné par la société comme objet de pensée artistique.
- L'étude des différents traits caractéristiques du portrait du corps de la femme dans la doctrine musulmane et dans les sociétés du Maghreb et de l'Iran
- L'analyse de différentes modalités et formes d'usage de ce corps dans les œuvres des artistes choisies à travers des accessoires comme le voile, la burqa, le tchador et autres tenues vestimentaires.
- La réflexion sur les notions de liberté et de rapport au corps en mettant en question l'intention de l'artiste femme de bousculer les codes de représentations orientalistes de l'allure féminine.

- Le questionnement de la manière dont le comportement corporel de la femme au Maghreb, en France et à l'Iran est regardé, en examinant la place réelle et le rôle que le statut corporel féminin peut jouer dans les mutations culturelles et sociétales.

La méthodologie

Au cours de cette thèse, des œuvres essentiellement produites au XXIe siècle et plus particulièrement à partir des années 1996 par de jeunes artistes femmes, sont analysées et interrogées. Pour faire recours à l'histoire actuelle de l'art afin de contextualiser les préoccupations artistiques de ces artistes contemporaines issues de deux régions différentes, nous nous sommes trouvés face à la rareté de la documentation et de l'information. Ceci s'explique par le fait que le thème du corps dans les pratiques artistiques contemporaines du monde musulman est récent et la littérature qui porte sur ce sujet est rare. C'est pour cela que nous étions limités par les références disponibles telles que les entretiens, les communications à l'intention de revues et d'ouvrages collectifs spécialisés, les interviews télévisées, les récentes expositions, notamment l'exposition « *Le Corps découvert* » à l'IMA (Paris-2012), et aussi les correspondances personnelles.

La perception du corps féminin et la manière dont il est pensé et examiné par les artistes en question, les études concernant la représentation sociale de ce corps et l'exposition de sa manière d'être et de paraître retiennent principalement notre intérêt et présentent notre problématique de recherche. Nous nous attardons un moment sur le rôle actuel de l'œuvre d'art, et son évolution face aux entraves politiques et sociales. La dimension sociologique occupe une place particulièrement importante dans la recherche tout autant que dans les réalisations

plastiques. Des artistes femmes telles que Shadi GHADIRIAN, Majida KHATTARI ou Shirin ALIABADI accordent (intentionnellement ou non) dans leur œuvre une place importante aux phénomènes sociaux contemporains au regard du corps féminin et de sa représentation.

En tenant compte de cette dimension, il nous paraît important de situer le développement de la notion du corps à deux niveaux : l'artistique et le sociologique. L'objectif de cette étude n'est pas de fournir une analyse comparative de ces deux disciplines autour de la thématique du corps. Nous visons en effet à présenter certains points de vue sociologiques et des positions artistiques qui sous-tendent le discours sur la thématique du corps et sa perception dans le monde musulman. Nous estimons que le traitement de la notion du corps et ses différentes significations, à travers ces deux disciplines, permettent de conduire à des interprétations distinctes ou similaires vis-à-vis de la thématique du corps. Nous considérons, en effet, que les différentes interprétations vont contribuer à enrichir au fur et à mesure le travail d'analyse des œuvres qui se rapportent à la question du corps.

L'ambition de cette thèse est de mettre en relief les statuts possibles de la femme issue de culture musulmane au regard de son corps et de sa représentation, d'interroger ses causes, de supposer ses conséquences sous une forme plastique, sans prétendre révéler nécessairement une réalité sociale que le plasticien ne détient peut-être pas.

La réflexion se déroule sous la forme de trois parties successives ; (1) la première s'intéresse aux particularités du corps de la femme dans la conception musulmane et dans les sociétés du Maghreb et de l'Iran. Cette réflexion consiste en l'examen de la vision du corps dans la conception religieuse musulmane. Elle consiste à étudier des traits caractéristiques du corps de la femme dite musulmane dans

certains pays du Maghreb comme la Tunisie et le Maroc et du Proche-Orient comme l'Iran. Le travail de réflexion au sujet de cette partie se compose principalement du texte coranique, des traditions qui ont été mises en œuvre et finalement des usages quotidiens au regard du corps féminin et sa représentation. (2) La deuxième s'intéresse à la place que le corps féminin occupe dans la pratique artistique des artistes choisies et aux modalités et formes d'usage adoptées. Cette étude est faite pour s'interroger sur les aspects suivants : l'apparence corporelle, le comportement vestimentaire et ornemental, l'image de soi, le statut social et la condition féminine face aux contraintes d'ordre politique, social et religieux. Ce travail d'analyse de la présentation et de la représentation du corps féminin dans les œuvres des artistes choisies évoque progressivement les interrogations qui planent autour de la définition du corps sur lequel les artistes travaillent et aussi sur les influences socioculturelles et religieuses qui ont marqué leurs œuvres et leur questionnement sur ce que signifie le corps de la femme issue de la culture musulmane. (3) La troisième partie explore le travail d'analyse et d'interprétation des œuvres pour expliquer en quoi les mises en scène artistiques du corps féminin chez Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI sont un révélateur social. Ce travail interprétatif consiste à examiner comment les productions artistiques agissent comme un révélateur critique de rites sociaux comme le comportement corporel et la quête de satisfaction de soi chez la femme. Dans cette partie, nous esquissons en d'autres termes les caractéristiques esthétiques et sociétales d'un travail de déconstruction effectuée par les artistes du corpus. Nous montrons comment des artistes contemporaines comme Majida KHATTARI se sont emparées de l'iconographie orientaliste du corps féminin. Ainsi, comment des artistes comme Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI se sont inspirés d'expériences réelles et historiques et du vécu quotidien des femmes

dites musulmanes pour défaire certains stéréotypes au regard du corps de la femme et sa représentation.

PREMIÈRE PARTIE

Perception du corps féminin dans les pays du monde musulman — Étude de cas des pays du Maghreb et du Moyen-Orient

CHAPITRE I

Origine et caractéristiques de la perception du corps en Islam

I.1. Le sens du mot « corps » dans le vocabulaire arabe et coranique

Dans les pratiques religieuses des pays du monde musulman, le corps occupe une place centrale et particulière. C'est un corps qui est censé être soumis à la loi islamique et ses prescriptions juridiques qui tracent la vie du musulman et de la musulmane. Ces prescriptions juridiques du Coran sont très structurantes ; d'autant que la tradition des *hadiths* (les chroniques du prophète et ses compagnons) a dû préciser les règles de la vie pratique. À cet égard, le corps représente principalement le lieu d'expression des gestes de vénération et aussi « *la manifestation sensible des charismes des prophètes et des saints* » [François Jourdan, 2007]. Suivant les « hadiths » du Prophète jusqu'aux « fatwas » (les interprétations des spécialistes de loi islamique), en passant par des proverbes et des manuels soufis, des sources très variées sont utilisées pour étudier le corps en Islam. Dans ce chapitre, nous proposons de présenter les traits caractéristiques de ce corps à travers le sens et l'expression du vocabulaire arabe et coranique. En

d'autres termes, c'est une présentation de certains critères de ses représentations et surtout de ses significations dans la doctrine musulmane.

Le terme « corps » dans le vocabulaire arabe et coranique est appelé « *Jassad* », « *Jism* » ou encore « *badan* » [Catherine Mayeur-Jaouen, 2006]. Ces trois mots sont utilisés dans les emplois coraniques. Le « *jassad* » désigne « *le corps qui vient éveiller l'esprit* » et qui se considère, en tant que corps animé, comme chair. Le « *jism* » désigne « *le corps comme substance, le corps qui a du volume, le corps extérieur* ». Enfin le « *badan* » désigne « *le corps volumineux et notamment le tronc* ». « *Le persan a repris ces termes avec des inflexions différentes, en utilisant notamment 'djesm' par opposition à l'âme, 'badan' pour désigner le corps d'un homme ou d'un animal vivant et 'jasad' pour le cadavre. Ce sont trois termes auxquels s'ajoute le mot persan 'tan'* » [Catherine Mayeur-Jaouen, 2006].

Dans d'autres contextes, le corps est désigné par « *nafs* » (l'âme), généralement assimilé au « *rûh* » (l'esprit). Le Coran utilise souvent le terme « *nafs* » quand l'esprit (« *rûh »*) est associé au corps (« *badan »*). Selon Catherine Mayeur-Jaouen (2006), la « *nafs* » présente l'âme « *comme principe vital, comme sang* ». Ce mot désigne, de plus, « *la propre personne de quelqu'un, l'individu* », et aussi « *sa volonté* », et parfois « *le mauvais œi*l ». Il se trouve aussi que le mot « *nafas* », issu de la même racine, désigne « *le souffle, la respiration* ». À cela, s'ajoute l'idée que dans le Coran et la littérature « post — coranique » le terme « *nafs* » a pris le sens d'« âme » et s'est joint au terme « *rûh* » en devenant quelquefois deux termes interchangeables. Quoi qu'il en soit, le domaine du « *rûh* » ou « *nafs* », relève des sphères spirituelles et immatérielles contrairement au « corps » [Catherine Mayeur-Jaouen, 2006].

D'un autre point de vue, l'auteure Zohra Abbassi (2012) trouve que la religion musulmane se porte à la fois dans l'âme et dans le corps du musulman. Dans ce sens, le corps est considéré comme « *le représentant concret de l'âme de musulman* » et qu'à cet

égard, ce corps constitue le centre d'attention du dogme religieux. [Zohra Abbassi, 2012, 154]. En d'autres termes, cette vision consiste à dire que la religion musulmane n'entrevoit l'homme que dans son unité matérielle et spirituelle. « *Dans le Coran, Dieu s'adresse principalement à l'homme par le terme "inssan" qui évoque parfaitement l'unité indissociable de l'être humain pris en tant que personne* » [Zohra Abbassi, 2012, 154]. En s'interrogeant sur la notion du corps ou « *jassad* » telle qu'elle apparaît dans le Coran, le corps en Islam est signifié selon Traki Zannad-Bouchara (1994), par « *nafs* » qui désigne aussi l'être humain. Cette « *nafs* » désigne l'être tout entier et elle est selon le contexte, âme, ou corps ou les deux à la fois. Dans ce sens, il faut noter que c'est donc dans l'équilibre corps-esprit ou corps-âme, que l'homme puise son essence ainsi que sa signification.

Le corps acquiert donc autant d'importance que l'esprit et réciproquement. Le Coran réserve une part non négligeable au corps quand il s'agit de se préoccuper de la manière de présenter le corps qui s'inscrit dans le cadre du prolongement des conduites exigées du croyant dans la vie en société : « *Ne méprise pas tes semblables. Ne te dandine pas avec ostentation. Dieu n'aime pas les fanfarons et les vantards. Sois modéré dans ta démarche. Baisse la voix. Rien n'est plus désagréable que le braiment de l'âne* » *(Coran, XXXI, 17-19)*. Ainsi le statut du corps est directement lié au statut de l'homme et à ses modalités et techniques individuelles de se servir de son propre corps.

I.2. Les normes corporelles et les formes d'expression du corps en Islam

Les caractéristiques des normes corporelles en Islam sont largement développées dans des ouvrages et des écrits comme notamment « *le corps et le sacré en Orient musulman* » de Catherine Mayeur-Jaouen et Bernard Heyberger (2006), « le corps en Islam » de Malek Chebel (2004) et « la position du corps dans la doctrine musulmane » de Zohra ABBASSI (2012). Ces différentes études signalent le degré de la participation de ces normes à la compréhension du rapport que les musulmans établissent avec leur corps. Dans cette section, nous ne prétendons pas évoquer l'ensemble de ces normes et attitudes corporelles ainsi que tous ses emblèmes en Islam. Mais nous nous focalisons, essentiellement, sur l'éthique vestimentaire et son lien avec l'opposition « permis/interdit » ou encore « légale/illégale ».

D'après Catherine Mayeur-Jaouen (2006), les principales normes corporelles en Islam se fondent, essentiellement, sur le modèle du Prophète. C'est dans la Sunna, rempli d'exemples que le corps prophétique se met en scène comme « véhicule du sacré » et son modèle « *détermine les justes attitudes du bon musulman sunnite de toute occasion* » [Catherine Mayeur-Jaouen, 2006, 23]. Ces attitudes corporelles peuvent se synthétiser non seulement dans des actes religieux comme la prière, mais également dans les gestes du quotidien.

Les attitudes corporelles en Islam [1] s'adoptent continuellement en rapport avec des oppositions comme « pur/impur », « autorisé/non autorisé ». Le dualisme de pur/impur est

[1] L'islam est une religion monothéiste et la confession de la majorité des pays du Maghreb et du Moyen-Orient. Le Coran est la source principale des codes de la religion. Nous pouvons identifier différents courants de l'islam, dont les deux principaux sont : le sunnisme (majoritaire) et le chiisme (que nous trouvons principalement en Iran et en Irak). Il faut noter que même si la source de l'islam est la même (le Coran), ils existent plusieurs variantes d'islam qui sont influencées aussi par les traditions et la culture de la région, et la société elle-même.

une question principalement orientée vers la notion de « la pureté rituelle corporelle ». Ce rituel quotidien de purification est lié principalement à la prière, auquel le musulman doit procéder à des ablutions pour pouvoir toucher par exemple le Coran ou pour aller à la mosquée en changeant ses habits et en nettoyant son corps [François Jourdan, 2007]. Pour la prière rituelle, le Coran lui-même précise : « *Ô vous qui croyez ! Lorsque vous vous disposez à la prière : lavez vos visages et vos mains jusqu'aux coudes ; passez les mains sur vos têtes et sur vos pieds, jusqu'aux chevilles. Si vous êtes en état d'impureté légale, purifiez-vous. Si vous êtes malades ou en voyage ; si l'un de vous vient du lieu caché ; si vous avez eu commerce avec des femmes et que vous ne trouviez pas d'eau, recourez à du bon sable que vous passerez sur vos visages et sur vos mains…* » [Coran, V, 6]

En d'autres termes, selon Zohra Abbassi (2012), la propreté corporelle ou l'hygiène du corps se présente comme une prescription de purification obligatoire. Cette dernière est nécessaire à l'acte de foi qui prend en compte la nécessité de l'hygiène corporelle entretenue au moins cinq fois par jour. Le musulman est donc vivement appelé à purifier avec soin ses parties corporelles. L'hygiène du corps qui exige l'acte de foi ou la prière est donc une occasion quotidienne donnée au corps pour se purifier et se nettoyer. La prière est aussi « *l'occasion qui est donnée au corps de se redresser en valorisant l'harmonie corporelle* » [Zohra Abbassi, 2012, 156]. Cette prière est une recommandation de modèle de conduite applicable également dans la vie au quotidien « *Il est à dire que tout dans l'esprit musulman tend inévitablement vers l'institution de l'harmonie corporelle et vers l'équilibre de l'homme. Il en va jusqu'à l'esthétique du vêtement qui n'est pas laissé au hasard : la validité de la prière est cautionnée par un habit adéquat sur lequel Dieu attire l'attention du croyant tout en lui proposant une diététique destinée à éviter la nuisance de l'excès : "Ô Fils d'Adam, revêtez vos plus beaux habits au moment de chaque prière. Mangez et buvez, mais gardez-vous de tout excès. Dieu n'aime pas les excès." (Coran, VII, 31)* » [Zohra Abbassi, 2012, 157]. Quant aux attitudes en rapport avec l'opposition « autorisé/non autorisé » ou « permis/interdit »,

elles sont principalement des comportements corporels non liées nécessairement à la prière. Ce sont des attitudes qui font l'objet d'une attention considérable de la part de la religion qui les résume dans la notion d'intimité désignée par le terme arabe « *awra* ». Cette notion faisait l'objet de l'attention de plusieurs groupes d'intérêt comme Mohamed Kerrou (2010) et Éric Chaumont (2006) qui retrace la réflexion recherchée d'Ibn al-Qattân Al FASI détaillant les différentes caractéristiques du concept coranique désigné par le terme « awra ».

La « *awra* » est un concept proposé par l'intellectuel Ibn al-Qattan AL-FASI dans son livre « *Al-nazar fî ahkâm al-nazar bi-hassat al-basar »* qui traite la déontologie du regard et l'éthique vestimentaire dans le Coran et le hadith. D'après, Éric Chaumont (2006), le concept de « *awra* » a été l'un des sujets privilégiés de « la période almohade » qui est liée, particulièrement, à la question du « voilement » du corps en Islam. « *La 'awra' d'une personne désigne, de manière générale, les parties de son corps qu'elle ne peut pas dévoiler, qu'elle ne peut pas laisser apparaître et qu'autrui ne peut regarder* » résume Eric Chaumont (2006).

Selon Ibn al-Qattan AL-FASI, cette « awra » est toute partie du corps d'une personne qui éveille les passions, les appétits charnels du « regardant » ou de la « regardante ». Ceci présente une définition par cause qui selon, Ibn al-Qattan AL-FASI, est plus difficile à manier puisqu'il trouve que « *les passions ne se laissent pas circonscrire ».* Il ajoute, à ce propos, qu'il y a une sorte de hiérarchie, entre hommes/femmes, enfant/adulte qui s'impose vis-à-vis de cette notion de « *awra* » fondée par la charia islamique. « *Il existe entre deux aspects de la awra aussi bien pour l'homme que pour la femme, à couvrir pour la prière et à couvrir en temps normal. En ce qui concerne la awra à couvrir pour la prière, on distingue la awra majeure dite moghalladhah (La partie du corps qui, si elle se découvre, le croyant doit absolument refaire sa prière et la awra mineure dite moukhaffaffah [La partie du corps qui, si elle se découvre, le croyant doit refaire la*

prière pendant l'heure qui lui est fixée]) » [Éric Chaumont, 2006].

Pendant la prière, la « *awra* » majeure, pour l'homme, consiste à ne pas découvrir son appareil génital et ses fesses et pour la femme, c'est la partie située entre son nombril et ses genoux. La « awra » mineure, pour l'homme, est la partie située entre le nombril et le genou et pour la femme est tout son corps à part son visage, ses mains et ses pieds. En temps normal, pour l'homme la *awra* concerne uniquement la partie située entre son nombril et ses genoux. Pour la femme, tout dépend de sa présence avec une femme ou un homme. Par exemple en présence d'un homme avec qui elle ne peut pas se marier (par exemple, son frère et son beau-père), la *awra* ou la partie à couvrir est située entre le haut de la poitrine et le genou. En présence d'un homme quelconque, tout son corps à part son visage, ses mains et ses pieds doit être couvert. En présence d'une femme, c'est juste la partie située entre le nombril et le genou qui doit être couverte.

Avant de s'étendre à des parties allant du nombril aux genoux pour les hommes et au corps entier, voire la voix pour les femmes, la « *awra* » selon Mohamed Kerrou (2010) réfère étymologiquement aux organes sexuels. Pour l'auteur, l'invitation à cacher le corps entier ou certaines parties est principalement une invitation à ne pas susciter les passions charnelles et les désirs « sataniques » générés par la « nature maléfique » qui l'institue en tant que « *fitna* » ou objet de discorde entre les hommes… Selon Mohamed Kerrou (2010, 50-51), c'est bien autour de ce « noyau sexuel et moral de "*awra"*/"*fitna"* que s'est constituée l' 'idéologie masculine » du voile féminin ». La femme et son comportement corporel sont perçus, selon cette optique, comme déstabilisant de l'ordre social au moment de confronter le regard masculin.

Il est à noter qu'il existe, classiquement, une liaison entre la question du regard et l'éthique vestimentaire. Selon Éric Chaumont (2006), la réflexion autour de cette liaison provient de deux versets coraniques (XXXIV, 30 et 31) qui présentent, pour Ibn al-Qattan AL-FASI, le principal point de départ de son étude sur l'affaire du regard et l'éthique

vestimentaire en Islam. Les deux versets sont les suivants :

> *Dis aux croyants qu'ils baissent leurs regards et soient chastes. Ce sera plus décent pour eux. Dieu est bien informé de ce qu'ils font. Et dis aux croyantes de baisser leurs regards, de garder leur chasteté, et de ne montrer de leurs atours que ce qui en paraît et qu'elles rabattent leur voile sur leurs poitrines ; et qu'elles ne montrent leurs atours qu'à leurs maris, ou à leurs pères, ou aux pères de leurs maris, ou à leurs fils, ou aux fils de leurs maris, ou à leurs frères, ou aux fils de leurs frères (…)*

Selon ces deux versets, nous constatons qu'une part de réflexion est axée sur la notion de « pudeur » chez les musulmans et surtout chez les musulmanes. Le corps du musulman est un corps créé qui exige la pudeur, surtout sur les zones sexuées. « *Cette pudeur est attachée à la honte et à l'interdit social selon un code variable, mais rigoureux. Son nom est souvent prononcé : « Hshumat ! » ou « Hechma* ». *Dieu, selon l'islam, en a précisé les règles : « Ô vous qui croyez ! Que vos esclaves et ceux d'entre vous qui n'ont pas encore atteint la puberté demandent la permission avant d'entrer chez vous à trois moments de la journée : avant la prière de l'aube, au milieu du jour lorsque vous retirez vos vêtements, et après la prière du soir. Ce sont pour vous trois occasions de vous dévêtir… Dieu vous expose ainsi ses signes. Dieu est celui qui sait, il est sage. [Coran, XXIV, 58-59]* » [François Jourdan, 2007, 15-16].

D'après Eric Chaumont (2006), Ibn al-Qattan Al-FASI trouve que les deux versets coraniques (30 et 31) présentent un découpage vis-à-vis de la question du regard sous forme de deux questions évoquées par la loi islamique. La première question est : « Qu'est-il permis de laisser apparaître de son corps aux regardants ? » La deuxième question selon le même principe est : « *Que peut-on regarder de l'autre ?* » Pour Ibn al-Qattan Al-FASI, il y a deux positions différentes à aborder : la position du « regardé », et la position du « regardant ». Pour examiner ces deux positions, Ibn al-Qattan Al-FASI

divise la communauté en trois classes : les hommes, les femmes et les bisexués.

Dans cette étude, nous nous limitons à deux membres de la communauté : les femmes et les hommes, et plus précisément, le corps féminin et le regard masculin. Pour répondre à la première question (qu'est-il permis de laisser apparaître de son corps aux regardants ?), Ibn al-Qattan Al-FASI commence par décrire les êtres du sexe masculin « *dhukur* » qu'il différencie en ceux qui sont « obligés devant la loi » ou responsable « *al-mukallafun* » et ceux qui ne le sont pas (les garçons impubères). Pour les premiers, la « *awra* » ou l'interdiction de dévoilement ne s'applique qu'à la verge et l'anus ou encore la cuisse. Avec les êtres de sexe féminin « *al-ineth* », la même catégorisation qu'aux êtres de sexe masculin s'applique en ce qui concerne les rapports femmes/jeunes filles et assujettissement à la loi/non assujettissement. En ce qui concerne la dualité assujettissement à la loi/non assujettissement, la détermination de la notion de « *awra* » pour les femmes assujetties à la loi se fait en tenant compte de la notion de « *zina* » ou d' « atours » (parures féminines) (Coran, XXIV, 31). Il est prescrit aux femmes donc « *de ne montrer de leurs atours que ce qui en paraît* » (*illa ma dhahara minha*). Les atours que la femme serait autorisée à dévoiler sont : son visage, ses mains et ses pieds.

En ce qui concerne la position du « regardant » ou de « la regardante », une sorte d'alternance se prescrit entre ce qui doit être « interdit à regarder » et ce qui est « permis de laisser apparaître » et inversement. Cette position consiste essentiellement à « baisser les yeux » (*ghadh al-bassar*) de la part de celui qui regarde (homme ou femme). *« Baisser les yeux est un acte obligatoire seulement pour celui qui craint d'être éprouvé (wujub ghadd al-basar innama huwa fi haqq al- kha'if min al-fitna)* [Éric Chaumont, 2006].

De même l'étude de Zohra Abbassi (2012) sur la position du corps dans la doctrine musulmane contient une part de réflexion axée sur cette éthique du regard et la différence entre les sexes. Elle mentionne que les institutions divines codifient les rapports entre les sexes dans les interactions quotidiennes par une mise en scène du corps socialisé. Ceci

par le biais du regard que l'homme ne doit pas porter sur une femme étrangère. Cela est clairement précisé : « *Prescris aux croyants de tenir leurs yeux baissés et de dominer leurs sens. Cela les rendra plus purs. Dieu sait ce qu'ils font* » (Coran, XXIV, 30). Zohra Abbassi (2012) mentionne qu'en plus de cette distance mise entre le corps féminin et le corps masculin par le regard, s'ajoute celle qui est délimitée par le vêtement. « *En plus de la discrétion du corps féminin qu'assure l'habit, la femme doit éviter de marquer la présence de son corps par la manifestation d'un bruit susceptible d'attirer l'attention sur elle.* » [Zohra Abbassi, 2012, 162]. Le regard, l'habit et la gestuelle sont en fait les trois supports d'échanges sociaux qui sont réglementés pour la femme comme suit : baisser ses yeux, couvrir son corps d'un voile, ne laisser apparaître leurs atours qu'à leurs époux, leurs pères… ne pas faire de bruits avec leur bijoux en marchant… *« Prescris-leur de ne pas frapper du pied pour découvrir leurs bijoux cachés. Soumettez-vous tous à la loi de Dieu, ô croyants, si vous voulez votre salut ».* Selon cette optique, le corps du musulman doit adopter certaines positions et situations qui évoluent en permanence dans le temps.

C'est dans cette vue que le corps en Islam se présente comme un « organisme » vivant et mouvant en mentionnant que c'est grâce à cet aspect changeant que le corps en Islam est de plus en plus une matière première d'étude et d'interrogation [Malek Chebel, 2004]. En récapitulant les caractéristiques de l'univers du corps en Islam, Malek Chebel (2004) indique qu'« *on retient un fait marquant, qui est aussi un fait de civilisation : le corps est un élément actif du conditionnement social et culturel. Sa plasticité en fait un support de mémoire, une sorte d'archive vivante qui permet à l'observateur, des siècles après, de mesurer le degré d'acculturation de la société où il est immergé (...) On découvre aussi qu'une archéologie complète de l'histoire du corps en Islam est susceptible de nous instruire sur notre vécu d'aujourd'hui*. »

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons évoqué certaines caractéristiques du comportement corporel de la femme et sa représentation constatée dans la doctrine musulmane. Ces règles dictées par la religion ont pour vocation d'être appliquées dans la société musulmane. Cependant, l'application de ces règles est très variable d'une société à une autre et d'une région à une autre. En effet, il est rare de trouver une société musulmane qui applique ces règles de conduite à la lettre. L'usage quotidien du corps et surtout les enjeux de la visibilité du corps de la femme dans les sociétés actuelles comme le Maroc ou la Tunisie montre bien cet écart entre les pratiques corporelles dans la vie quotidienne et celles qui ont été prescrites par le Coran et les hadiths. Le corps et son usage journalier sont une force fondamentale et dynamique de la vie quotidienne qui est influencée par la culture et le milieu social de chaque individu. Par exemple, le corps et son usage sont bien présents dans les chansons populaires, la littérature et la poésie. Ce corps a été maintes fois évoqué à travers des scènes amoureuses comme chez Abdel Waheb BOUHDIBA dans son livre « Corps et sexualité » ou chez la chanteuse populaire marocaine « Haja el hamdaouia » qui est connue pour ses chansons qui abordent l'érotisme et la sexualité. Dans l'histoire de la littérature arabo-musulmane, l'ère des Abbassides (VIIIe-IXe siècle) est connue aussi par la présence de poésies libertines et érotiques comme celles de Bashâr Ibn Burd, par exemple, ou celles du célèbre Abû Nuwâs

Cet écart par rapport à la représentation du corps dans les textes coraniques, se voit également dans la vie de tous les jours où certaines femmes dans certains pays du monde musulman ne portent pas le voile, et s'habillent en suivant les dernières tendances de mode, sans qu'elles soient poursuivies par les autorités. Parfois cet écart de représentation est imposé par les autorités elles-mêmes, comme c'était le cas en Tunisie des années 90, par exemple, où le port du voile était interdit par les autorités.

CHAPITRE II

Normes de la pratique vestimentaire et de la parure

II.1. La notion de « *awra* » et la pratique vestimentaire

Le domaine vestimentaire dans le monde musulman est bien en étroite relation avec le concept coranique de « *awra* » qui incite au voilement de certaines parties du corps principalement chez la femme. Ce voilement du corps féminin s'identifie traditionnellement à une pratique vestimentaire qui consiste à couvrir le corps de la femme, portant le nom du « hijab » (ou le voile). Selon l'étude de Fatima Mernisi (2010), dans son ouvrage « Le Harem politique », le « *hijab* » est l'un des concepts clefs de la civilisation musulmane qui connaît diverses interprétations. En ayant recours au dictionnaire « *Lissan Al-Arab* » (langue des Arabes), il est constaté que le sens du mot « hijab » est dérivé du terme « *hajaba* » qui veut dire cacher par un « *sitr* », qui est le terme arabe pour « rideau ». Ceci présente, selon l'auteur, une opération qui divise l'espace en deux et en dérobe une partie au regard. Le dictionnaire indique, également, que quelques synonymes du verbe cacher comme « *satara* » et « *hajaba* » sont formés à partir des mots « *sitr* » et « *hijab* ». Par ailleurs, l'auteur proclame qu'« *il faut signaler que, dans les traductions françaises du Coran utilisées, ici, de Denise MASSON et de*

Régis BLACHERE, le concept "hijab" est réduit à celui de "voile". La dimension spatiale, celle du Sitr (le rideau) reste inexprimée. » (Fatima Mernisi, 2010, 128)

D'après Fatima Mernisi (2010), le « *hijab* » est déterminé donc littéralement, d'abord, par un « rideau » qui est descendu non pour mettre uniquement une barrière entre un homme et une femme, mais aussi entre deux hommes. Elle explique que c'était le cas quand le Prophète a tiré un rideau palpable entre lui et Malek IBN ANAS : un fait qui a été précisé, selon l'auteure, dans ce qui suit au verset coranique 53 de la sourate 33 :

> *« O vous qui croyez. N'entrez pas dans les appartements du Prophète sauf si vous y êtes autorisés... Quand vous venez demander quelque chose (aux épouses du Prophète) faites-le derrière un Hijab. Cela est plus pur pour vos cœurs et pour les leurs. »*

Le « hijab » est aussi, selon Fatima Mernisi, un concept tridimensionnel. Selon elle, ces trois dimensions se recoupent et se correspondent très souvent. La première dimension est une dimension visuelle : dérober le regard, vu la racine du verbe « *hajaba* » qui veut dire « cacher ». La deuxième dimension est spatiale : séparer, marquer une frontière, établir un seuil. Enfin, la troisième dimension est éthique : elle relève du domaine de l'interdit, d'où l'émergence de la notion de « *awra* ». Dans un autre contexte, Fatima Mernissi rappelle un autre sens du « hijab » qui est relevé de l'utilisation anatomique. Ce « hijab » possède une fonction directe avec le corps qui se désigne comme « *une limite et une protection* » en même temps. Selon l'auteure, « *tout ce qui sépare et protège est un hijab* » [Fatima Mernissi, 2010, 123]. Le « *hijab* » en tant que séparation et protection est donc aussi considéré comme un isolement, imposé, au début, uniquement aux épouses du Prophète [Fatima Mernissi, 2010]. En somme, l'auteur distingue deux types de compréhension du concept du « *hijab* ». Le hijab qui présente une sorte de réflexion portant sur l'idée de la séparation entre le public et le privé, le profane et le sacré et le hijab portant sur l'idée de la séparation entre les sexes.

D'autres écrits comme l'étude de la rédactrice en chef de la revue « *Soufisme d'Orient et d'Occident* », Marie-Hélène Dassa (2014) retrace des nouvelles caractéristiques du « hijab » qui mettent l'accent sur certaines caractéristiques du comportement vestimentaire de la femme en Islam. Selon cette étude, le « *hijab* » est une sorte d'étoffe ou du tissu qui couvre les cheveux ou une partie du corps et qui se rapporte à la tenue vestimentaire de la femme. Cette tenue distinctive devra être portée, selon la loi islamique, par les musulmanes pratiquantes ayant atteint l'âge de la puberté. Selon l'auteure, l'appellation du « hijab » couvre plusieurs significations et noms comme « *Jilbab* » « *Khimar* » ou « *thaûb* ». Le mot « *jilbab* » (pluri. « *Jalâbib* ») vient de la racine « j-l-b » qui signifie « tirer », et désigne un par-dessus « tiré » sur la robe [Marie-Hélène Dassa, 2014].

Dans ce sens, le verset coranique (Coran XXIV, 31) — *cf. 1.2* — qui mentionne, selon Marie-Hélène Dassa, le port de cette tenue vestimentaire par les femmes n'accorde aucune précision quant à la nature du tissu, sa couleur, son genre ou sa coupe. Le verset a juste précisé la manière dont il doit être porté *: « rabattu afin de ne pas montrer ni révéler les atours ou agréments féminins*. » Pour l'auteure, « *l'Islam ne se résume évidemment pas à une manière de s'habiller ».* Il est possible de dire, dans ce sens, qu'il n'y a pas une tenue ou un habit vestimentaire véritablement « islamique ». Dans le langage courant, le mot « Hijab » est interprété suivant Marie-Hélène Dassa (2014), par le mot « voile » : une interprétation qui ne semble pas recouvrir, pour elle, l'idée du vêtement au sens de ce qui a été abordé précédemment.

Dans son ouvrage « *Hijab : nouveaux voiles et espaces publics* », Mohamed Kerrou (2010), explique autrement cette proximité entre « hijab » et « voile ». Il a noté que le « voile », plus précisément, ce qu'on appelle le « voile intégral » qui occupe en Europe le devant de la scène politique et médiatique n'est pas ce qu'on nomme le « hijab ». Pour lui, le « hijab » (Fig.1) qui couvre les cheveux et dessine l'ovale du visage n'est pas

certainement sans lien avec le « voile intégral ». Ce dernier est une pratique vestimentaire qui vise à cacher le visage de la femme en laissant apparaître ses yeux.

Fig.1. Le « hijab »[1]

Cette pratique s'appelle « *niqab* » (Fig.2). Le voile intégral est aussi une sorte de vêtement qui couvre tout le corps en montrant juste une ouverture grillagée permettant de voir sans être vue. Ceci s'appelle « *burqa* » (Fig.3) : c'est un type de voile porté, surtout, par les femmes musulmanes dans certains pays comme l'Afghanistan [Mohamed Kerrou, 2010].

Selon l'auteur, le « hijab » et ce voile intégral (le « *niqab* » et/ou la « *burqa* ») sont donc « *deux pratiques vestimentaires différentes par leur nature en raison de la visibilité du visage* » [Mohamed Kerrou, 2010, 11]. Le « hijab » est considéré aussi comme un mot

[1] source des photos : sites de e-commerce

générique qualifiant également, à l'origine, plusieurs sortes de voiles, mais qui ont fini par désigner le « foulard », notamment vis-à-vis des polémiques et des débats qui ont eu lieu en Europe en 1996.

Fig.2. Le « niqab »

Fig.3. La « burqa »

Dans son article sur « le corps voilé entre séduction et sédition » Monia Lachheb (2012, 173) a indiqué que le « hijab » en tant que « commandement divin » est initialement un élément principal qui cible le corps « comme noyau central de l'existence et comme source des échanges conventionnels » afin de le couvrir et le soustraire des regards. Progressivement, ce vêtement dit religieux dépasse sa fonction utilitaire pour devenir

« *une éthique vestimentaire destinée à codifier le corps et à normaliser l'être au féminin* » [Monia Lachheb, 2012, 179]. Dans cette perspective, le voile se reconnaît comme un type de vêtement qui donne à voir un portrait du corps discipliné, asexué et surtout catalyseur de toute forme de profusions d'affects. Le hijab procure bien, en ce sens, le statut d'« un régulateur social » [Monia Lachheb, 2012, 180].

Selon cette approche, le corps voilé se comprend donc comme un corps destiné à être façonné et dressé selon un modèle de référence des marquages du corps et des conventions sociales. Selon l'auteure, ce modèle de références est « un système de prescriptions et d'interdictions, d'usages et de rituels qui visent l'ancrage d'un ordre symbolique avec ses multiples dimensions : esthétiques, hygiéniques, relationnelle, sexuée et sexuelle » [Monia Lachheb, 2012, 173]. De cette manière-là, l'expérience du port du « *hijab* » témoigne d'une relation particulière à soi et à autrui à travers les modes de mise en scène du corps dans la sphère publique et les formes d'implications dans la construction des relations sociales.

À côté du mot « *hijab* », le mot « voile » est inséré, de plus en plus, dans le langage courant et dans les différentes études et recherches sociologiques et historiques en ce qui concerne les pratiques vestimentaires de la femme dite musulmane. Face à l'évolution culturelle et sociale de chaque région du monde, Mohamed Kerrou (2010) considère que le voile et ses connotations ainsi que le corps féminin et ses représentations se transforment et évoluent, au fur et à mesure, avec le temps et surtout selon les traditions socioculturelles de chaque région. De même l'étude de Monia Lachheb (2012, 171) contient une part de cette réflexion quand elle explique que le voile est bien intégré dans des réalités et conceptions multiples liées à des interprétations diverses selon le contexte culturel et social de sa manifestation.

II.2. La norme socioreligieuse du paraître chez la femme iranienne

Dans la société iranienne, le statut du corps féminin se comprend principalement vis-à-vis des coutumes et traditions au sein de la famille et de la société. Dans les limites de cette étude, nous ne pouvons pas envisager amplement cette question. Mais nous comptons retenir certains exemples de représentation du corps féminin dans la société iranienne. Nous montrons comment les rituels traditionnels acquis au sein de la famille iranienne agissent directement sur le comportement corporel de la femme dans cette société. Le comportement corporel des femmes en Iran est en rapport direct, à la fois avec le système de relation sociale comme le système familial patriarcal, et la tradition socioculturelle et principalement avec les éthiques de la religion musulmane. Au sein d'une famille traditionnelle de culture musulmane en Iran, l'obéissance aux valeurs et aux règles familiales établies par les parents, par la société et par la religion est fondamentale. En obéissant aux rituels traditionnels et aux règlements officiels, la femme iranienne se trouve (consciemment ou non) devant un façonnement de son comportement, particulièrement celui qui est en rapport avec son corps et sa représentation.

Différents rapports et études (Angelina Perrin, 2008; Chahnaz Parvaneh, 2014; Mina Saidi Shahrouz, 2012; Nicholas Kristof, 2012) ont examiné ce comportement corporel de la femme en Iran en se focalisant surtout sur les traits caractéristiques de sa représentation. Dans cette étude, nous prenons en compte certains témoignages télévisés et transcrits de femmes iraniennes par des journalistes comme la rédactrice Angelina Perrin (2008) qui s'occupe du sujet de l'identification humaine. Son témoignage expose quelques déclarations des femmes d'Iran qui parlent de leur expérience par rapport à leur statut corporel et leur condition sociale. C'est un témoignage qui mène à constater que les femmes dans la société iranienne endurent certaines formes de distinctions qui visent particulièrement leur corps et sa manifestation. Cette distinction repose principalement sur le fait que les femmes en Iran doivent obligatoirement porter le « *hijab* » iranien, appelé, le « *tchador* ».

Le « *tchador* » est un terme d'une étymologie inconnue : il est originellement utilisé, selon Chahnaz Parvaneh (2014), en langue pahlavi et qui signifie en persan « voile ». Dans son ouvrage intitulé « *La femme iranienne : entre la tradition, la modernité et la postmodernité* », Chahnaz Parvaneh (2014) explique que le mot « *tchador* » est employé principalement dans le sens d'une « *cape noire ou de couleur, avec des motifs fins ou importants, qui, dans les époques récentes, couvre complètement les cheveux et le corps des femmes.* » Le « *tchador* » présente aussi un *« tissu carré, fin, que les femmes achéménides portaient sur la tête* » [Chahnaz Parvaneh, 2014, 45]. Selon l'auteur, le « *tchador* » est porté depuis toujours par les femmes iraniennes. Cependant, la manière de le porter, sa couleur, sa forme et la qualité de sa matière changent selon l'espace et le temps. Par exemple, le « tchador » des femmes iraniennes à l'ère préislamique a été, selon l'auteur, une cape « magnifiquement ornée » de couleurs différentes comme le rouge, le jaune, le pourpre et le blanc avec des motifs en points bleus qui couvraient la partie arrière de leur chevelure et qui laisse voir leurs vêtements, leurs bijoux et leurs mains. Ce type de tchador a été réservé aux femmes privilégiées pour les mettre à l'abri des regards des classes populaires qui ne portaient pas de tchador parce qu'elles travaillaient aux champs [Chahnaz Parvaneh, 2014]. Avec l'invasion des Arabes au VIIe siècle ainsi qu'avec la familiarisation avec la religion musulmane, le tchador est devenu un élément vestimentaire en ayant la fonction d'un rideau qui sépare le corps de la femme du monde extérieur, c'est-à-dire un « hijab ». Ce vêtement qui est d'une coupe loin du corps, présente un grand demi-cercle dont le centre prend appui sur la tête et dont la longueur du rayon varie avec la taille de la personne qui le porte. « *En haut du tchador est cousu un bouton, une petite bille ou une boule de fil pour marquer l'endroit qui doit se trouver sur la tête au-dessus du nez. Le bord du bas du tissu est parfois laissé tel quel, parfois orné ou quelque peu arrangé* » [Chahnaz Parvaneh, 2014, 48]. Il existe aussi une autre coupe de ce voile que Chahnaz Parvaneh appelle « *tchador kamari* » : c'est une autre forme de tchador qui a été surtout à la mode vers la fin du règne de Nasser-el-Din Shah. « *C'est un*

voile dont la partie inférieure est une sorte de housse qui prend appui sur la taille par un ruban-ceinture dont la partie supérieure permet de couvrir la tête et les épaules. Les extrémités du lé du bas sont assemblées complètement, celles du lé du haut ne le sont que partiellement, mais en même temps sont fixées sur le devant de la partie jupe » [Chahnaz Parvaneh, 2014, 49]. Sous cette jupe, il t'a une seconde partie de ce vêtement d'extérieur qui s'appelle, selon l'auteur, « le tchâgtchour ». Ce dernier est un pantalon long et large, bouffant jusqu'aux chevilles, qui se portait principalement à l'extérieur pour faire le marché ou au moment d'être dans la rue. La couleur du tchador est rénovée, au début de l'ère islamique, en un bleu foncé et un noir. La valeur et la qualité de la matière de ce « tchador » varient ainsi selon le rang des femmes qui le portent. Il est possible, de distinguer par exemple la position sociale des femmes dans la rue et au marché selon la qualité de leur tchador : « *les femmes de la classe aisée portaient un tchador en soie, les autres un tchador en coton* ». L'aspect du tchador est également différent par rapport à l'espace auquel la femme se trouve comme la maison dans laquelle « *les tchadors sont presque tous en tissu à petites fleurs* ». D'après Chahnaz Parvaneh (2014), chaque village a ses propres couleurs et motifs de tchadors qui sont tissés la plupart en carreaux ou en damiers de couleurs variées comme le rouge, le noir/blanc, le bleu et le jaune…

Le port de ce « *tchador* » a connu deux phases distinctes qui ont marqué l'histoire de la condition de la femme iranienne à l'égard surtout du statut de son corps et de sa représentation. La première est celle d'avant la révolution islamique ou l'époque de la prise de pouvoir par Réza Shah Khan et par la suite par son fils Mohamed Réza Shah (entre 1921 et 1978). La deuxième est celle d'après la révolution islamique ou l'époque de prise de pouvoir par Ayatollah Khomeyni (à partir de 1979). À l'époque d'avant la révolution islamique, sous prétexte de modernisation, Réza Shah Khan commence par écarter les influences des religieux dans la société iranienne notamment pour ce qui concerne les domaines de l'éducation moderne et du dévoilement des femmes. Sa nouvelle loi consiste principalement alors à faire dévoiler les femmes en les

encourageant, par des moyens publicitaires et des communications sociales, à adopter des nouvelles modes vestimentaires comme le port du manteau et du chapeau européen [Chahnaz Parvaneh, 2014]. Au début, c'est particulièrement les femmes occidentalisées des classes supérieures qui ont été charmées par cette mode à l'européenne. « *Elles portaient des vêtements de soie, de superbes Indiennes ou des tailleurs de laine. Il y avait aussi, à Téhéran, des maisons de haute couture féminine et la plupart des femmes aisées étaient fort élégantes… Le commerce des couturiers, des coiffures, des modistes qui connaissaient la mode occidentale était florissant »* [Chahnaz Parvaneh, 2014, 67]. Cette modification du code vestimentaire des femmes et l'arrivée de la mode occidentale, n'ont pas eu le même impact sur les femmes de la ville que sur celles de la campagne et des tribus qui, depuis toujours, avaient des tenues vestimentaires propres à elles, qui répondaient mieux à leur environnement et à leur mode de vie. D'autres femmes non occidentalisées appartenant à différentes couches urbaines avaient aussi des réactions négatives face au dévoilement surtout dans les villes à vocation religieuse. Avec cette homogénéité, l'introduction de la culture nouvelle et la propagation des valeurs occidentales, « *les femmes iraniennes ont connu une crise identitaire, et vécu "le clivage du moi entrainant peu à peu une sorte de schizophrénie culturelle…"* [Chahnaz Parvaneh, 2014, 70].

Avec le début de la révolution islamique, au printemps de 1979, L'Ayatollah KHOMEYNI a ordonné le port du "*hijab"*. C'est une décision gouvernementale qui a été à la fois soutenue par des femmes de milieu traditionnel en manifestant aux côtés des partisans de l'État islamique. Mais elle a été refusée par d'autres femmes non voilées en organisant des réunions et des manifestations contre cette décision. Des actes et des manifestes qui ont fini, vers 1980, par rendre le "*hijab"* une tenue vestimentaire obligatoire par le pouvoir islamique. Dans ce contexte de transformation, l'image et le statut des femmes ont été changés et définis selon l'éthique de l'Islam. "*Pour les femmes iraniennes, la tenue islamique est alors composée d'un 'maghnaé', étroite capuche de*

tissu opaque couvrant la tête et les épaules ne laissent apparaître que le visage, d'un manteau long et ample et d'un pantalon. L'ensemble laisse voir uniquement le visage et les mains de la femme. Le tchador est l'alternative à cet ensemble. Cependant une grande majorité de femmes préfèrent le 'maghnaé' et le manteau islamique. La couleur du tissu est également précisée : noir, bleu marine, brun, gris." [Chahnaz Parvaneh 2014, 71]

Avec l'arrivée du président réformateur de la République Islamique d'Iran Mohammad Khatami de 1997 à 2005, un vent de liberté a soufflé sur la population, notamment féminine. Les femmes peuvent de nouveau exprimer leurs idées. Certains mouvements de femmes, qui ont une attention particulière aux acquis des femmes occidentales, ont exprimé leur volonté d'avoir non seulement l'égalité des droits avec les hommes, mais elles ont aussi exprimé leur soutien à la création de soi. Cette volonté de création de soi-même consiste principalement à nier et à fuir les contraintes que la société, la tradition et la religion proposent pour ce qui concerne la prise de possession de leur corps et de sa représentation. Ce principe de création de soi ou cette tentative de libération physique se résume dans le fait d'adopter par les jeunes femmes iraniennes des techniques de parure comme le maquillage, le tatouage et piercing et la chirurgie esthétique. [Chahnaz Parvaneh 2014, 73]

Dans son étude sur l'apparence corporelle de la femme iranienne entre tradition, modernité et postmodernité, Chahnaz Parvaneh (2014) montre l'évolution de la pratique du maquillage qui a toujours été une pratique interdite et censurée par la loi islamique. Par exemple, au début de la révolution islamique, les femmes en Iran n'avaient pas le droit d'accéder aux administrations publiques en ayant le visage maquillé. Une femme de la police des mœurs la démaquillait à l'entrée. Mais les femmes iraniennes n'ont pas lâché malgré cette restriction en cherchant toujours des moyens pour pouvoir se faire plaisir et montrer qu'elles sont capables de transgresser la loi. D'après Chahnaz Parvaneh [2014], le maquillage aujourd'hui est toujours interdit, mais il y a un vrai changement

vis-à-vis des attitudes des femmes notamment dans les quartiers chics du nord de Téhéran où l'embellissement des femmes est de plus en plus fréquent. Cette prise de possession de leur corps et de son apparence se manifeste dans leur usage des nouvelles techniques du maquillage comme l'usage de *"poudre d'antimoine (sormeh)"* qui donne à l'œil une sorte de longueur voluptueuse et un regard chargé de mascara. Selon l'auteure, c'est un souci continuel d'une apparence assez proche de celle des femmes occidentales qui utilisent des produits cosmétiques de grandes marques. "*si au XIXe siècle, les femmes iraniennes coloraient leurs lèvres à l'aide d'un produit rouge (sorhki), de nos jours, elles colorent leurs lèvres avec du rouge à lèvres, et redessinent le contour des lèvres au crayon rouge par coquetterie et pour suivre la mode. Si elles teintaient leurs pieds avec du henné, aujourd'hui, en été, les filles occidentalisées marchent, comble d'érotisme, pieds nus dans leurs sandales qui laissent apparaître des orteils vernis de couleur rouge, noire ou violette pour le plaisir d'être et pour plaire aux autres*" [Chahnaz Parvaneh, 2014, 76-77].

En plus de cette aspiration pour l'utilisation et l'adoption des nouvelles techniques du maquillage, le tatouage et le piercing s'inscrivent également dans le champ des pratiques de construction de l'apparence de la femme iranienne. Cette pratique a été fréquemment pratiquée déjà au début de XIXe surtout par des femmes, des classes moyennes, des tribus ou des petits villages. Le tatouage a été considéré comme "un acte chargé de symbolisme et d'imaginaire" adopté par certaines femmes pour traiter une maladie, ou pour éloigner le mauvais œil ou même pour gagner l'amour du mari en se faisant belle. Parmi les tatouages qui ont été faits, il s'agit de tatouer un bouquet de fleurs, ou trois étoiles sur le menton ou au milieu du front ou entre les deux sourcils… Ces tatouages sont verts ou bleus. À l'époque actuelle, les femmes ont gardé cette habitude de se faire tatouer, par imitation dans les salons d'esthétique. Elles accueillent la mode qui vient de l'étranger, tout en restant soi-même puisqu'elles suivent les habitudes des tribus

iraniennes [Chahnaz Parvaneh 2014].

La chirurgie esthétique, qui est devenue une pratique de masse, présente la nouvelle stratégie adoptée par les femmes iraniennes d'aujourd'hui. "*... Pour être belles, les femmes iraniennes construisent leur apparence par la chirurgie esthétique. Celle qui ont une petite bosse nasale font appel à la chirurgie correctrice : c'est le nez fin et sans bosse qui plait aux Iraniennes"* [Chahnaz PARVANEH, 2014, 80]. Ce n'est pas que les femmes fortunées et des classes supérieures, mais aussi les femmes de classes moyennes qui cherchent continuellement à changer leur "look" pour avoir des traits de "la beauté romantique iranienne" décrits par les poètes comme "*les sourcils comme l'arc, les yeux comme des flèches, le nez comme un rasoir, la bouche comme le bouton de la rose…"* [Chahnaz Parvaneh, 2014, 80]. En plus de cette pratique de chirurgie esthétique, les dernières techniques sont entrées aussi dans les habitudes locales en matière de cosmétique et de beauté artificielle comme les techniques de botox ou les techniques qui permettent d'avoir des lèvres pulpeuses ou une poitrine gonflée. C'est une nouvelle tendance de construction de l'apparence physique chez les femmes iraniennes qui relèvent du vouloir rester jeune et séduisante [Chahnaz Parvaneh 2014].

Les pratiques vestimentaires ou les vêtements des femmes iraniennes ont connu également une revisite particulière notamment dans les villes et dans les espaces urbains de la capitale Téhéran et malgré le retour au pouvoir des conservateurs en 2005. Aujourd'hui, à Téhéran par exemple, les femmes ne portent le tchador noir que dans les quartiers traditionnels. Le tchador a laissé de plus en plus de place à une tenue dite moderne composée souvent d'une veste longue et d'un petit foulard à la mode. Il faut noter que cette tenue moderne est portée par 31% des femmes en Iran [Mina Saidi Shahrouz, 2012].

Par ailleurs, dans le nord de Téhéran, notamment dans les quartiers chics, les femmes sont arrivées à changer peu à peu la forme de l'espace public en lui redonnant vie par

leurs vêtements colorés et riches en motifs. Parmi les pratiques vestimentaires revisitées est la transformation du foulard (roussari) obligatoire en accessoire de beauté et de mode. Les femmes ont appris également au fil des années à déposer "*un foulard de marque en soie bien raide qu'elles nouent lâche autour du cou, en le portant à la Brigitte Bardot"* appréciant sa façon de porter ce foulard ainsi que le style rétro qu'il évoque. Sous ce foulard, les femmes frisent aussi leur frange noire ou décolorée en l'accrochant en banane au sommet du crâne. Cette génération de femmes a opté également pour le choix de transformer le voile de l'époque Pahlavi (manteau long et ample) en manteau cintré, serré contre le corps de couleur vive et très court en portant sous leur manteau un pantalon court et serré. Le témoignage de la rédactrice Angelina Perrin (2008), confirme que cette nouvelle mode vestimentaire est surtout bien fréquente dans les grandes villes comme Téhéran et Chiraz. Selon son témoignage, il devient fréquent de rencontrer par exemple dans la rue ou surtout dans les grandes surfaces commerciales, des femmes maquillées excessivement qui portent des jeans modèle "slim" très ajusté, pull moulant, foulard très léger... Le "tchador" a fait place donc dans les villes et les espaces urbains de la capitale Téhéran, au manteau (veste longue et cintrée descendant au genou) et le foulard peut arborer de couleurs et laisser dépasser des mèches de cheveux. Cependant, il y a des conventions de répression. C'est la présence des agents de surveillance qui peuvent même faire des arrestations de la police accompagnée parfois d'amendes (incluant aussi parfois des garçons qui ont une coiffure un peu trop extravagante). Le reportage du journaliste américain Nicholas Kristof (2012) sur "*New-York Time*" intitulé "*In Iran, They Want Fun, Fun, Fun"*, montre comment beaucoup de jeunes femmes expriment leur révolte devant la contrainte de s'habiller selon l'éthique religieuse et la tradition en favorisant le fait de vêtir un peu autrement par choisir d'autres manières et façons. C'est comme le fait de porter, par exemple, des écharpes séduisantes et si légères pour l'enlever à la moindre brise. Dans ce contexte, nous pouvons citer le groupe Facebook "Ma liberté furtive »[1] qui

[1] http://madame.lefigaro.fr/societe/les-iraniennes-continuent-de-militer-contre-le-voile-obligatoire-sur-facebook-160615-97010

a été lancé en 2014 par une journaliste iranienne exilée à Londres (Masih ALINEJAD) qui encourage les iraniennes à partager des photos les montrant sans hijab dans l'espace public (Fig.1). Cette campagne sur les réseaux sociaux pour la liberté de choisir a eu un succès qui a permis d'ouvrir un débat sur le voile imposé en Iran.

Fig.1 *Des iraniennes enlèvent leur voile sur Facebook*
Photo page facebook/« My Stealthy Freedom » (Ma liberté Furtive)[1]

[1] https://www.facebook.com/StealthyFreedom/timeline

La présence des marques comme Mango et Zara, Morgan, Benetton, Dolce Gabbana, Burberry et d'autres marques dans la capitale iranienne encourage davantage, selon Chahnaz PARVANEH (2014), cette liberté de choisir et la volonté des jeunes femmes de s'habiller comme les jeunes occidentales. Ainsi dans leur habillement, elles ont un regard vers l'Occident envers lequel ont souvent confiance dans le domaine de la mode [Chahnaz Parvaneh, 2014]. Les stylistes et créateurs iraniens instaurent eux aussi de plus en plus leur regard de la mode féminine et aussi leur marque de fabrique. Par exemple, la styliste Mahla Zamani se spécialise dans la création des robes riches de symboles spécifiques trouvés sur des vêtements portés par des femmes des tribus iraniennes en reliant les formes des vêtements traditionnels iraniens aux formes à la mode dans des compositions poétiques. En d'autres termes, ce sont des vêtements discrets et distingués qui sont conformes au code vestimentaire officiel en partant du principe que les femmes iraniennes peuvent s'adapter aux lois islamiques en Iran tout en étant élégantes.

Il est bien entendu que l'éducation officielle en Iran n'admet donc que la seule valeur islamique au sujet de l'habillement des femmes en Iran. Toutefois, la société iranienne vit en même temps dans des mondes et des époques différentes qui invitent inévitablement les femmes à s'habiller dans un « polyculturalisme » tenant compte de l'espace et de leur milieu culturel. Selon Parvaneh (2014), les femmes iraniennes aujourd'hui sont comme les femmes iraniennes de l'époque préislamique, ni voilées ni dévoilées. Ces femmes actuelles ne couvrent ni leur visage ni l'avant de leur chevelure, mais portent un joli tissu carré sur la tête tout en gardant leur charme et élégance.

Nous constatons que la rencontre entre les valeurs d'origine socioreligieuses et les nouvelles tendances vestimentaires étrangères permettent de déterminer une nouvelle position des jeunes femmes iraniennes qui utilisent à la fois « l'art du voilement et du dévoilement ». Cet art consiste en la création d'un style d'habillement propre aux femmes iraniennes qui dans leur nouvelle apparence jouent audacieusement avec les interdits

désirant revaloriser et reconsidérer leur existence collective.

II.3. Les techniques de représentation de soi chez la femme maghrébine

Dans la région du Maghreb, le statut du corps féminin s'interprète également vis-à-vis des rituels sociaux et éducatifs au sein de la famille. Dans la suite, nous proposons de détailler les caractéristiques de ce rapport entre le corps de la femme et les habitudes socioculturelles de cette région. Nous nous occupons notamment des comportements au quotidien de l'individu vis-à-vis des habitudes vestimentaires et la manière et la qualité d'être et de paraître chez la femme. En d'autres termes, nous montrons dans ce travail comment la rencontre des valeurs étrangères dues aux colonialismes et les valeurs de l'éducation acquise au sein de la famille maghrébine agissent directement sur le comportement corporel de la femme dans cette société.

Le comportement corporel des femmes dans la société maghrébine est principalement en rapport direct avec le système de relation sociale tel que le système familial patriarcal ou le lien de parenté. Le système patriarcal, au sein de la famille maghrébine, est un système qui traduit l'idée de la présence coutumière de la relation de force et d'autorité dans le cercle familial qui est appelée « *une attitude paternelle* » ou « *normes paternelles* ». L'auteur Taher Ben Jelloun (1996) a mentionné cet aspect en exprimant que « *Tous ceux qui ont vécu dans une famille maghrébine traditionnelle ou en voie de récits de vie ont pu observer ce type de rapports » : l'image du père domine toujours la symbolique du pouvoir* ». Ce système patriarcal a laissé des traces et des marques vis-à-vis du comportement de l'individu au Maghreb. Un vieil homme aujourd'hui d'une ancienne éducation maghrébine est choqué par exemple par la suggestion qu'une fille puisse porter des pantalons hors ou dans la maison. Il existe toutefois une autre génération de personnes qui n'accepte pas le fait qu'un homme ait des cheveux longs et colorés. Une femme au café risque la colère de son mari. Le fait qu'une jeune fille fume est considéré aux yeux de ses parents (notamment son père et ses frères) ou sa famille comme un acte

intolérable. Cela dit, la famille traditionnelle est marquée par ce qu'on appelle « autorité » et « centralisme ». Il est à souligner que c'est par la voie de parenté que la société au Maghreb se soude, et ce n'est que « *par les hommes que ces liens passent de génération en génération* » [Taher Ben Jelloun, 1996].

Les rôles matriarcaux ont eu aussi leur place au sein de la famille maghrébine. C'est à la mère que revient la responsabilité quasi exclusive de l'éducation des enfants. « *Les rapports mère-enfants sont extrêmement variés. Ils vont des soins corporels les plus simples, du sourire initial, jusqu'au comportement le plus complexe (activisme ludique de la mère vis-à-vis de l'enfant) qui englobent au Maghreb, l'ensemble des membres de la famille traditionnelle (el-ayla) ainsi que les voisins… Les enfants sont socialisés pour des rôles fixés d'après leur genre avant l'arrivée de l'adolescence, et les enfants connaissent les différences sexuelles bien avant ce point de séparation*. » [Malek Chebel, 1983, 16] Il s'agit d'une éducation qui se pose à l'égard de la différence sexuelle pour le garçon ou la fille dès leur naissance. L'enfant maghrébin s'initie dès les premières années de la vie par l'apprentissage rigoriste d'une variété de principes élémentaires de conduites tels que ceux du *haram* (peché), *aîb* (honteux), *hâchma* (pudeur). Or, ces principes éducatifs ont aussi pour objectif d'instruire tôt sur les interdits de la sexualité et les dangers qu'elle recèle » [Radia Toualbi, 1994, 62]. En réalité, le corps en tant qu'objet de honte et de pudeur constitue la pièce maitresse du conditionnement social du corps [Malek Chebel, 1998]. Les régions taboues se limitent, chez le garçon, au sexe et aux régions annexes (fesses, bas du ventre), tandis que chez la fille, l'ensemble du corps porte une connotation sexuelle. En quelque sorte, Il semble que la « mère-éducatrice » a une volonté déterminée de retirer toute connotation sexuelle du comportement corporel de la fille. C'est dans ce sens que le caractère de l'obéissance aux parents a eu des influences sur le statut et la condition de la femme notamment en matière de façonnement du comportement corporel.

Ce façonnement se rapporte, selon Malek Chebel (1983), à un ensemble de

manifestations corporelles, à savoir surtout les positions et la gestuelle du corps. Ces positions et gestuelles ont une signification symbolique ancrée dans la tradition maghrébine et ses éthiques. Ils incitent le corps à expérimenter des situations dues à des facteurs cultuels tels que l'espace d'habitation, le mobilier, l'alimentation et les autres constituants de l'univers matériel qui affecte le corps. C'est par exemple l'apprentissage à varier les manières de s'asseoir en tenant compte de la différence entre les sexes. La femme traditionnelle qui s'accroupit, par exemple, sur la natte, en croisant les pieds devant elle (*et-trabaa*). Une position pendant laquelle la femme sert la soupe ou elle coupe la galette ou le pain. Par contre, l'homme adopte souvent une position latérale et allongée : il peut également s'asseoir sur une chaise basse en posant les pieds devant. Dans cette optique, le corps est considéré comme une donnée qui s'étudie en regard avec la symbolique communautaire et un phénomène culturel articulé autour d'une poésie gestuelle qui mette en œuvre la distinction au niveau de la liberté d'expression corporelle quand il s'agit de parler du corps masculin et du corps féminin [Malek CHEBEL, 1983]. La liberté d'expression est laissée donc, dans ce sens, au corps masculin. Celui de la petite fille est très tôt soumis à un répertoire d'interdictions qui ne lui permet d'occuper que l'espace « préformé et préinvesti » par la mentalité et la pensée maghrébine. « *Le petit garçon peut par exemple se rouler dans tous les sens, lever ses jambes en l'air, procéder à la découverte de son corps et apprécier précocement ses possibilités et ses limites. La fille, par contre, ne peut ni se coucher comme aurait probablement tendance à le faire, copiant son petit frère ou créant des positions originales, ni lever ses jambes en l'air, ni ouvrir ses cuisses, ni écarter les genoux quand elle est assise, ni sautiller si elle est plus grande. Son corps doit être exemplaire de rigidité et de tenant. Ceci peut être solidifié et concrétisé davantage dans une identité perspective qui la poursuivra durant toute sa vie* » [Malek Chebel, 1983, 18]. Cette typologie gestuelle à laquelle la fille est astreinte limite en conséquence ses potentialités expressives. La vie » restreinte' de la femme à l'intérieur (la maison) par rapport aux hommes qui sont « libres » de circuler

dans un monde extérieur a créée également pour la femme une exigence d'accorder l'attention nécessaire à son comportement gestuel et corporel en prenant contact avec le monde extérieur ou quand un étranger entre dans son monde intérieur. Par exemple, la femme doit cacher traditionnellement ses cheveux ou même son corps avant d'aller ouvrir la porte de sa maison. S'il arrivait aussi à la jeune fille de porter une tenue vestimentaire relativement dénudée (décolleté de la poitrine, jupe courte, etc.) elle serait considérée comme étant nue « *aryana* ». D'où toute la symbolique du voile qui renvoie à une sorte d'enveloppe protectrice, une seconde peau qu'il n'est pas toujours facile de retirer [Malek Chebel, 1983].

D'ailleurs, le sujet du voilement du corps est connu traditionnellement dans les sociétés rurales et berbères du Maghreb, sous une désignation ancienne qui consiste principalement en un symbole d'une classe sociale élevée. Pour une longue période, le voile était une sorte de modèle comportemental qui distingue la femme citadine de la femme rurale. Les femmes citadines l'utilisent pour conserver la fraîcheur de leur teint, tandis que pour les femmes bédouines, il leur servit pour se protéger du soleil et du sable du désert, où même les hommes se voilent. Dans le cadre de l'acculturation et surtout à partir du moment où la condition féminine a suivi la courbe de l'apogée des valeurs islamiques, le voile devient progressivement un symbole de séparation du corps de la femme du regard masculin [Brahim Hachlouf, 1991, 345].

Dans ce dernier contexte, il est clair que la symbolique du voile est bien en relation avec la question de la pudeur qui bénéficie, selon Monia Lachhab (2012), d'une forte signification culturelle au Maghreb en étant une composante essentielle des dispositions éducatives destinées à la jeunesse maghrébine. « *... Ce sont les attraits corporels et leur visibilité qui génèrent la hichma (pudeur), qui exigent ettahachoum (être pudique) et qui requièrent la soutra (la nécessité de se couvrir), c'est-à-dire tous les dérivés de la pudeur* » [Monia Lachhab, 2012, 175]. C'est dans cette perspective que la pudeur prend

une valeur fortement associée au corps, à son allure, à son aspect et à ses expressions. Pour éviter donc toute sorte de stimuli susceptibles d'éveiller les passions délirantes, le corps nécessite de préférence, dans ce sens, d'être couvert et voilé suggérant une sorte de neutralité et d'indifférence [Monia Lachhab, 2012].

En dépit de cette exigence de voiler traditionnellement le corps quand il est question de pudeur ou pour une autre raison, le voilement du corps féminin dans la société maghrébine n'a pas le même historique que celui de la société iranienne par exemple. Il faut noter que le port du voile dans la région du Maghreb est principalement un choix individuel et non pas une obligation gouvernementale officielle. Le choix du port du voile peut être encouragé par la famille comme les parents, et le contraire est tout aussi vrai. Les jeunes femmes notamment les adolescentes subissent, souvent selon leur catégorie sociale, des pressions fortes pour s'obliger à porter le voile ou à l'enlever. « *La violence symbolique que subissent ces filles des quartiers populaires est considérable. Elles se disent toutes éprouvées par les agressions verbales des hommes de leurs quartiers. Elles se sentent également persécutées par leurs frères et leurs pères. Tout comportement suspect peut être sanctionné* » [Meriem Sellami, 2012]. Ce contrôle corporel qui peut être directement effectué par l'entourage familial ou indirectement par le regard de la société ne se limite pas à l'expérience du port du voile. D'autres pratiques vestimentaires et ornementales peuvent être surveillées et critiquées comme le port des jupes ou des robes très courtes, la réalisation de tatouages et de piercings, le maquillage excessif, les vêtements moulants et très ajustés... Le conflit avec ce contrôle corporel supposé, que ce soit familial ou sociétal, est un phénomène assez récurrent qui se produit principalement dans les régions rurales populaires de la société maghrébine. Il s'est propagé ainsi peu à peu, d'une manière sélective, dans certaines régions urbaines et citadines.

Des recherches récentes [Mohamed KERROU, 2010 ; Meriem SELLAMI 2013 ; Monia Lachheb, 2012 ; Khaoula Matri, 2014] suggèrent que le port du voile au Maghreb

bénéficie du statut d'un symbole culturel qui renseigne sur une vision du « monde singulière des adeptes du hijab ». C'est une vision qui « se manifeste à travers le sens que les femmes maghrébines attribuent au hijab qu'elles portent et au corps qu'elles couvrent » [Monia Lachheb, 2012, 175].

Le voile en tant qu'objet d'étude et de recherche, dans les sociétés du Maghreb contemporain, est un sujet d'une grande complexité. Le cas de la société tunisienne par exemple, qui est une société islamique dans sa constitution, mais modernisée depuis l'indépendance (1956) et pionnière dans le monde musulman au niveau des droits et du statut de la femme, est significatif de cette complexité du voile en tant qu'objet étude [Meryem Sellemi, 2012]. Dans cette perspective, la société maghrébine constitue une interface où se confrontent différentes influences culturelles, mais tout en restant tiraillée entre les traditions patriarcales et la modernité [Meriem Sellami, 2012, 184]. Le tiraillement entre les processus de modernisation et de mondialisation et les traditions patriarcales offrent aux femmes maghrébines un large panel de registres et de repères d'identification. « *Certaines mettent en avant une identité religieuse rattachée à un passé mythifié d'une communauté dont les intérêts et les normes doivent s'imposer au détriment des acquis modernes de l'individu. À l'opposé, d'autres femmes voilées semblent plus attachées à ces acquis qu'elles considèrent compatibles avec les paramètres religieux et culturels de leur identité* » [Khaoula Matri, 2014, 127]. En partant de ce principe de distinction entre ces deux manières d'identification chez la femme maghrébine, le voile se distingue, dans ce sens, d'une part par rapport à sa signification morale et religieuse. D'autre part, il est distingué par rapport à son usage pratique et fonctionnel comme son utilisation pour se protéger contre le froid ou la chaleur ou le mauvais temps. Selon cette optique, le voile au Maghreb se présente comme un « vêtement-instrument » susceptible d'avoir une multitude de sens ou de significations selon l'usage qui en sera fait. Ainsi, le voile, ou bien le fait de couvrir la tête sont un langage codifié, réglementé, significatif et symbolique [Khaoula Matri, 2014].

L'expérience du voile chez certaines femmes maghrébines s'attache durant les dix dernières années à des réalités multiples liées à leur vécu. Elles optent pour le port du voile en s'inspirant de certaines références comme la diffusion journalière, par les chaines satellitaires arabes comme Iqrâa, Al Manar, des versets coraniques et des métaphores multiples pour convaincre les jeunes femmes de la nécessité du port du voile et de sa légitimation [Monia Lachheb, 2012]. Il est à noter que cette expérience du voile se repose principalement aussi sur des interprétations différentes engendrant des formes de religiosité nuancées. Dans cette optique, nous comprenons que la technique de la représentation du corps de la femme maghrébine ne va pas être identique et homogène.

La perception du voile, le comportement corporel et la vision de la vie en générale se diffèrent d'une femme à une autre et d'un niveau social à un autre. Pareillement pour les motivations et les finalités que les femmes maghrébines poursuivent : ils sont variés et se reflètent au niveau du comportement vestimentaire comme au niveau de la gestuelle en public. Dans son ouvrage « Hijab : nouveaux voiles et espaces publics », Mohamed Kerrou (2010) trouve que le choix de voilement ou révoilement de certaines femmes maghrébines est un effet de distanciation avec la vague des tenues modernes des non voilées considérées comme « étrangers et importés ou moralement/esthétiquement « impudiques ». Cette distinction comportementale relative à l'expérience du corps de la femme au Maghreb dépend de l'âge de la femme, des périodes de sa vie et de son image de soi. En d'autres termes, la pratique du voile, dans la société maghrébine, dépend particulièrement du paraître de la femme selon son âge et son état physique, voire la jeunesse de son corps [Khaoula Matri, 127-28-129].

Parmi les habitudes culturelles chez les femmes tunisiennes par exemple est le changement de style d'habit en fonction de l'âge. Certaines femmes âgées, particulièrement celles dont les rides commencent à apparaître, recourent souvent au port du voile en choisissant des vêtements plus longs et plus amples. En d'autres termes,

lorsque la beauté physique perd son éclat (chevelure blanche, ride, peau distendue après la perte du poids ou avec l'âge) la femme maghrébine a recours à des pratiques comme couvrir sa chevelure et dissimuler ses membres, ou quasiment tout son corps. Un usage qui semble probablement plus lié à un objectif esthétique (dissimuler les imperfections dues à l'âge) qu'à un objectif d'ordre moral. Autrement dit, la représentation de soi, dans ce contexte, est déterminée selon l'attitude et la culture corporelle que la femme incarne par rapport à la vieillesse. Ces malformations du corps féminin dues à l'obésité ou à la vieillesse sont classées socialement comme des aspects indésirables à voir et des critères fortement critiqués. Le voile est considéré dans ce sens comme un vêtement de secours qui va aider à cacher ce qui est considéré pour la femme « laid » alors que le voile dit religieux est censé originellement dérober ce qui est beau et ce qui est estimé être un objet de désir et de charme [Khaoula Matri, 2014, 128-129].

Plusieurs épisodes de la vie incitent aussi la femme au Maghreb à mettre le voile d'une manière provisoire ou d'une manière définitive. Le voile peut par exemple être utilisé temporairement par la future mariée, dans la période qui précède le jour de son mariage et aussi les jours des noces, pour cacher son charme et le préserver jusqu'aux jours de la fête. En hiver, le voile-foulard fait aussi partie de l'usage quotidien de certaines femmes, pour se protéger contre le froid et le mauvais temps et surtout en sortant du Hammam dans les quartiers populaires. *« En ville, par pure commodité, certaines femmes pressées pour effectuer une course mettent n'importe quel tissu sur la tête et les épaules pour ne pas avoir à arranger leurs cheveux. Tout dépend du contexte même si l'élégance demeure un souci constant des converties au voile. C'est en ce sens qu'à l'opposé des "voiles traditionnels", les "nouveaux voiles" sont rarement des "chiffons", mais de véritables objets de parure* » [Mohamed Kerrou, 2010, 52-53]. Le voile dans ce sens est perçu en tant que question nettement culturelle et non pas religieuse ou politique.

Les femmes maghrébines admettent que le port du voile ne s'oppose pas aux protocoles

de la présentation de soi. Une grande catégorie des femmes dont notamment les jeunes insistent sur la nécessité de soigner leur apparence en connaissant l'importance de la dimension esthétique du vêtement. Les nouveaux styles attirant souvent l'attention sont bien distingués à travers les couleurs harmonisées et la diversité des formes du foulard adoptées par les femmes. Dans cette perspective, Mohamed Kerrou (2010) parle de l'émergence des nouvelles tendances du port du voile désignées « nouveaux voiles ». Ces nouvelles tendances contribuent à la mise en scène du corps voilé dans l'espace public « *dans un contexte de métissage culturel où la standardisation n'exclut point la distanciation vestimentaire et culturelle* » [Mohamed Kerrou, 2010, 47]. Cette nouvelle tendance du port du voile à la différence des « voiles traditionnels » comme le « *hrêm* », la « *abaya* », la « *meliâ* » le « *haîk* » ou le « *sefseri* ». Ces habits traditionnels ont été portés en masse par les femmes citadines et villageoises dans l'espace public maghrébin au cours de l'entre-deux-guerres, ainsi que le « hijab » islamiste des années 1970-1980, sont devenus standardisés avec le temps par rapport aux régions et aux groupes sociaux.

Les « nouveaux voiles » qui ont fait leur apparition autour de l'an 2000 se caractérisent par la légèreté vestimentaire et la diversité des formes et des couleurs. Ces « nouveaux voiles » sont considérés comme une spécificité de la femme maghrébine qui accorde une grande importance à la beauté physique et à l'apparence [Mohamed Kerrou, 2010, 46]. Ce sont des voiles « *souvent multicolores et à géométrie esthétique variable* » qui dissimulent principalement la chair et la chevelure et révèlent les rondeurs et formes et la silhouette de la femme. Ce sont des voiles qui révèlent un autre visage de la femme musulmane qui ne baisse plus son regard bien maquillé quand elle croise les hommes dans les lieux publics et se comporte en individu libre et décontracté [Mohamed Kerrou, 2010, 49]. En d'autres termes, c'est un nouveau voile qui se distingue du voile traditionnel dit islamique en montrant le corps d'une manière qui le met en valeur. « *Ils ciblent plutôt le visage, en ayant pour souci principal de cacher les cheveux et les oreilles ... Il y a des voiles qui exposent les oreilles tout en mettant les boucles d'oreilles de*

différents modèles et formes permettant une plus grande liberté de mouvement dans l'espace public » [Khaoula Matri, 2014, 128-129].

D'autres modèles de ce nouveau voile se résument en des tenues qui mettent en avant la féminité de celle qui le porte. C'est un voile en couleur et en harmonie avec les vêtements et les accessoires portés surtout par les jeunes adolescentes. Le voile foulard ou écharpe peut être remplacé par un bonnet ou bien par un chapeau de toute sorte, à condition qu'il couvre la chevelure. Toutefois, les jeunes filles se permettent de dévoiler quelques mèches rebelles ou de mettre en valeur leurs oreilles avec des boucles de toutes sortes. C'est un vêtement qui n'a pas de spécificité qui le distingue. Il est interchangeable et modifiable avec le temps et selon les personnes et les circonstances ainsi que selon la mode vestimentaire en vogue comme le jean, les pulls ajustés, les blazers serrés, les mini-jupes portées au-dessus du pantalon… « C*es converties au voile allégé et surajouté à une tenue moderne (comme les "Jeans", "teeshirt", "body", lunettes de soleil et autres accessoires) sont en rupture avec les notions de "awra" et "fitna"* » (Mohamed KERROU, 51-52).

C'est un type de vêtement bricolé qui se transforme selon le contexte et les circonstances et qui marque le goût de sa porteuse. C'est un vêtement qui met en évidence un corps voilé séduisant qui se met en valeur par l'ornement et le costume inventé. Il n'est pas une tenue imposée que la femme voilée doit adopter telle quelle. Mais il s'agit d'un vêtement façonné selon le gout de chaque femme qui a le choix d'opter certaines couleurs et formes de son voile qu'elle invente, adapte, transforme. Le voile n'est plus considéré, dans ce sens, comme un habit destiné à dérober, au regard d'autrui, le corps féminin, mais une sorte de « *mise en scène d'un look qui attire le regard en suscitant la curiosité, l'admiration ou l'étonnement* » [Khaoula Matri, 2014].

Ce « *bricolage vestimentaire* » est considéré selon Mohamed Kerrou (2010) comme un langage qui exprime une « revendication esthétique » représentée par des générations

féminines qui partagent une vision du monde où le politico-religieux n'est pas nécessairement de mise. C'est dans ce sens que les « nouveaux voiles » ne sont pas considérés uniquement comme des signes religieux ou politiques, mais comme révélateurs de changements sociaux profonds qui empruntent le langage de la religion et de la culture pour mieux exprimer l'être collectif [Mohamed Kerrou, 2010, 46). Dans cette perspective, les nouvelles techniques de représentation de soi chez la femme voilée au Maghreb où les « nouveaux voiles » « *revêtent des dimensions multiples qui ne peuvent être condensées en un seul aspect, qu'il soit visible ou invisible » Ils sont dans ce sens* « *moins politiques que religieux et moins religieux que culturels, symboliques et identitaires »* [Mohamed Kerrou, 2010, 47]. Le plus important, selon l'analyse de Mohamed KERROU, n'est pas de savoir ce que cache le voile, mais plutôt de saisir ce que le voile dit du vécu et de l'imaginaire de l'individu et de la société.

II.4. Le corps de la femme dite musulmane et les enjeux de la contemporanéité

Au cours de l'ère contemporaine, le corps de la femme dite musulmane a subi autant de changements importants concernant son statut, son rôle et sa perception. Selon diverses analyses et recherches (Med. Taher Mansouri, 2007 ; Najla Eljaouhari, 2013 ; Malek Chebel, 1983 ; Zohra Abbassi, 2012), ce corps et son apparence deviennent progressivement un champ de bataille de tension sociopolitique. D'après l'historien, Med. Taher Mansouri (2007) le corps et la tenue vestimentaire de la femme dite musulmane, deviennent un outil de pouvoir entre les mains de ceux qui les revendiquent. Des gouvernants religieux insistent d'un côté sur le voile comme une donnée essentielle de la pratique religieuse de la femme. D'un autre côté, des pouvoirs politiques condamnent ce voile, et toute la pratique vestimentaire de la femme. Ceci ajoute une dimension polémique au voile et surtout au corps de la femme en Islam. La tenue vestimentaire musulmane n'est plus exclusivement, dans ce sens, une marque de religiosité, mais plutôt

et surtout un signe sociopolitique [Med. Taher Mansouri, 2007].

Dans son article intitulé : « *Le corps des musulmanes, un champ de bataille géopolitique* », Najla Eljaouhari (2013) examine la perception de la condition du corps de la femme dite musulmane dans un pays de déclaration des droits de l'Homme comme la France. Pour l'auteur, en France, le corps de la musulmane sert de « support physique » sur lequel s'établissent « *des peurs d'ordre culturel, identitaire et territoire* ». Ces peurs s'expriment par des attitudes adoptées par la République française à l'égard du corps de la femme musulmane et sa représentation. Ces attitudes consistent essentiellement en la création d'une loi interdisant le port de signes religieux dans les établissements scolaires publics (15 mars 2004). Il s'agit surtout de l'affaire du « foulard islamique » en 1996. C'est un débat portant principalement sur la question du port du « voile islamique » dans les écoles en France qui a été poussé après vers l'interdiction du port du voile intégral dans les espaces publics. L'affaire a été développée davantage dans une intention de déposer un projet de loi visant l'interdiction du foulard dans les associations et les entreprises privées. Selon Najla Eljaouhari (2013), l'interdiction du port du voile par les partisans de la laïcité en France montre que, quel que soit le type d'usage du corps des musulmanes, les défenseurs de la laïcité tentent de gommer tout signe ou comportement qui dégrade, selon eux, l'image identitaire de leur nation et de leur culture. Pour eux, le dévoilement des femmes est l'unique voie de libération et d'émancipation féminine. Dans ce dévoilement, ils trouvent surtout la vraie intégration à la nation et à ses fondements voulant rendre le corps de la musulmane uniformisé au modèle républicain français. En ce sens, l'auteur a écrit que : « *le corps des musulmanes sert de support physique sur lequel, les deux pays dessinent les frontières de ce qu'ils tolèrent comme éléments relevant de leur identité collective et excluant de ce "corps national", transposé sur celui des femmes, tout ce qu'ils perçoivent comme étranger et menaçant* » [Najla Eljaouhari, 2013]. Elle ajoute qu'« *en réalité, ce qui est en jeu dans cet affrontement, ce n'est ni le bien-être des musulmanes, ni la laïcité, ni le féminisme, ni l'Islam. Ce qui est en jeu c'est*

la volonté d'assurer le contrôle territorial, culturel et identitaire ... » Il est à constater que le type d'usage du corps des musulmanes, dans certains pays et cultures comme la France, le Maghreb ou le Moyen-Orient, redéfinit et remet en question les normes et les règles, en matière de dévoilement et de dissimulation du corps.

Selon cette perspective, le corps de la femme dite musulmane, que ce soit en France, au Maghreb ou au Moyen-Orient, est un corps issu d'un montage culturel des conduites contraintes et « figées ». Selon l'auteure Zohra Abbassi (2012), ce montage ne peut que produire chez la femme la disposition d'un « corps-réservoir » de refoulement des expressions personnelles contestées. En d'autres termes, le corps de la femme dite musulmane est comme s'il est invité à devenir un écran ou une façade sur laquelle apparaît que des postures et des attitudes conditionnées. Le corps est appelé, dans ce sens, à devenir « un masque social ou un simulacre » [Zohra Abbassi, 2012]. Nous rejoignons dans cette optique Zohra Abbassi (2012) qui explique que « *la personne est en position de disposer de son corps d'une certaine manière, applicable à la collectivité en entier et refusant l'individu de manifester son intention* ». La femme dite musulmane est moins porteuse, en ce sens, de ses envies et de ses ambitions propres que du projet social conçu pour elle en fonction des rôles sociaux attendus.

Nous prenons l'exemple des enjeux de la visibilité du corps féminin et des stratégies de mobilité des femmes dans la ville de la capitale tunisienne. Ces enjeux de la visibilité du corps féminin dans la rue se présentent sous forme de pratiques piétonnières qui montrent les pressions exercées sur la présence corporelle de la femme dans l'espace public. Cet espace est perçu comme un territoire masculin : sifflements, coups de Klaxon, remarques déplacées, voire des attouchements… Le regard posé sur le corps des femmes, les mots dits près du corps ou qui parlent du corps, les effleurements du corps sont précisément une des limites du corps féminin dans l'espace urbain. La rue est donc ici un non-lieu des femmes. Pour faire face à ce désagrément, la femme préfère soit être accompagnée quand

elle est à pied, soit prendre la voiture ou le bus même si la destination est à quelques minutes à pieds. En voiture, la femme ne se fait pas harceler par les dragueurs. Quand elle veut mettre une jupe courte, il est préférable de prendre la voiture. Si elle doit aller à pied, elle fait vite, elle baisse sa tête et elle fonce. Cependant, cette contrariété dépend de l'endroit et le milieu social dans lequel la femme se trouve. À Tunis, la capitale de la Tunisie, les postures du regardant et celles du regardé sur le corps féminin diffère par exemple des quartiers populaires comme le quartier de « Beb souika » (la vieille ville de Tunis) qu'au quartier touristique Saf-Saf ou au cœur de la Marsa (le banlieue nord de Tunis).

L'autocontrôle et la maitrise du corps se modifient si la femme se trouve seule dans la rue de l'un de ces quartiers populaires de la capitale : tête baissée, marche rapide, tenues vestimentaires pudiques. Les pratiques que j'observe souvent dans les quartiers populaires où j'habitais montrent que les postures corporelles vont de pair avec le regard porté sur les femmes. La présence féminine « dehors », implique que les trajets et les déplacements soient systématiquement organisés à l'avance. La pratique de la marche à pied dans ces types de quartiers est sujette à vigilance. La femme ne peut pas être dans la rue, sans raison particulière, juste pour se promener par exemple. Elle évite souvent de marcher à pied surtout toute seule. Si elle n'a pas de voiture personnelle, elle prend un taxi ou un proche la dépose. Ce comportement décrit ici est purement masculin où les hommes se permettent d'agir de la sorte même si cela est contraire aux règles d'éthique imposées par l'islam (où il est interdit aux hommes de regarder ou s'adresser aux femmes de la sorte). Par contre, ces mêmes hommes ne se comportent pas de la même manière si la femme porte le voile par exemple. Ce qui explique que dans certains milieux sociaux, les femmes choisissent de porter le voile, pour « se protéger » de ce harcèlement que par une vraie conviction religieuse.

Conclusion

Malgré la différence culturelle et identitaire de la société française, maghrébine et iranienne, elles sont toutes des communautés qui se chargent de marquer leur identité sur le corps de la femme en lui attribuant « *un statut à la mesure des intentions dont il n'est, finalement, que le porteur* » [Malek Chebel, 1999].

L'étude de certains aspects de représentation du corps de la femme et sa condition dans la doctrine musulmane et dans les sociétés actuelles que nous venons d'exposer a permis d'entrevoir que le corps féminin fait principalement l'objet d'un processus continuel de contrôle et de commande. C'est un corps destiné à porter en lui toute la culture musulmane, mais surtout l'impact des normes socioculturelles de la société à laquelle il appartient et plus particulièrement les différents usages sociaux en vigueur.
Devant les enjeux de la contemporanéité, le corps de la musulmane devient, si nous pouvons dire, une sorte de « dispositif de contrôle ». Autrement dit, le corps, sa peau et son apparence doivent assurer de bons critères d'adaptation et d'inclusion à la nation, à l'image identitaire collective du territoire auquel il appartient. Par ailleurs, l'aspiration pour la prise de possession par les jeunes femmes de leur propre corps les réunit autour de nouvelles pratiques et techniques de représentation de soi qui satisfait leur désir de personnalisation et d'authenticité.

C'est dans ce type de contexte que des artistes contemporaines, de pays de tradition musulmane, comme Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI abordent la question du corps de la femme dite musulmane. La principale configuration, optée par ces artistes, associe trois principaux éléments : corps de la femme, comportement vestimentaire et ornemental et phénomène socioreligieux. Dans leurs œuvres, ces artistes cherchent à questionner, principalement, des aspects sociologiques, culturels et religieux relatifs aux pratiques religieuses/culturelles telles quelles apparaissent à travers les médias dans le « monde arabe et occidental ». Il s'agit d'une

démarche qui consiste à lancer un pont entre le « corps de la femme dite musulmane » comme enjeu sociopolitique et le langage contemporain des arts plastiques en proposant des modalités et formes d'usage du corps féminin.

DEUXIÈME PARTIE

Le corps féminin : modalités et formes d'usage à travers les œuvres des artistes contemporaines Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI

CHAPITRE III

Le corps : un vêtement-sculpture à esthétique variable chez Majida KHATTARI

III.1. L'œuvre pluridisciplinaire de Majida KHATTARI : présentation et caractérisation

L'œuvre pluridisciplinaire de Majida KHATTARI est intimement et proprement reliée aux sujets religieux, culturels et sociopolitiques actuels. C'est une œuvre qui unit de façon spectaculaire et antagoniste le corps, l'art, la mode et les phénomènes socioreligieux. Le caractère interdisciplinaire de l'œuvre de Majida KHATTARI réside particulièrement dans l'adoption de divers dispositifs dans sa pratique (vêtements, mouvement du corps, son, chant, podium de défilé, accessoires corporels, scène de l'exposition, lumière, décor). L'œuvre photographique, les installations ou les performances sont toutes des créations de cette artiste qui questionne les phénomènes sociologiques, culturels et religieux des pratiques religieuses et cultuelles. Ce sont des œuvres qui interrogent principalement le corps féminin en mettant en scène des stéréotypes inspirés de la culture musulmane, du milieu de la mode et de la domination

culturelle de la mondialisation. Majida KHATTARI qui vit et travaille entre Paris et le Maroc est connue comme artiste plasticienne pluridisciplinaire qui a su mélanger sa passion pour la peinture classique européenne avec la photographie et le design de mode au cours de ses études à l'École des beaux-arts de Casablanca en 1989 et à Ensba[1] de Paris.

Sa pratique artistique se résume essentiellement en une réflexion sur la dimension sociale du port des vêtements religieux et traditionnels chez la femme dite musulmane aujourd'hui. Sa pratique artistique est aussi une recherche à remettre en question les canons esthétiques et les codes de représentations orientalistes de l'allure féminine issue des pays de culture musulmane. Fathi BENSLAMA (1997) considère le travail de Majida KHATTARI comme « *une démarche qui a su jeter une passerelle entre la situation de la femme comme enjeu théologico-politique et le langage contemporain des arts plastiques*. »[2]

Deux principales formes d'expression et de représentation de ce corps sont bien mises en avant dans la pratique de l'artiste Majida KHATTARI : les mises en scène photographiques et les défilés-performances artistiques.. À travers les mises en scène photographiques, l'artiste propose de revisiter des postures féminines connues dans des œuvres de peintres orientalistes. C'est une pratique bien répandue qui se développe progressivement dans le champ de l'art contemporain marocain qui continue de proposer différentes modalités de représentations du corps féminin. (Fatima MAZOUMZ, 2012)
Le défilé-performance est une démarche artistique bidisciplinaire qui se base sur le mélange du domaine du défilé de mode avec les arts plastiques. Cette formule a créé ce que l'artiste appelle des « vêtements-sculptures » ou la mise en scène des « défilés-

[1] l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux –Arts de Paris

[2] http://www.majidakhattari.com/majida-khattari/)

performances ». Majida KHATTARI (2010) explique les caractéristiques de cette démarche en mentionnant que : « *ce n'est pas vraiment un défilé de mode, car je ne propose pas de style ou de look. C'est pour cela que j'ai choisi de l'appeler "défilé-performance", car c'est un mélange entre défilé de mode et performance artistique.* » Cette forme de « défilé-performance » a été beaucoup travaillée par Majida KHATTARI qui aime mixer le corps, la sculpture, la peinture, le tissu et la musique. Tout cela pour elle fait partie de la formation de l'artiste [IMA, 2012]

Fig.1 Esquisse en noir et blanc (Crayon sur papier)

Ce « défilé-performance » se divise en deux étapes spatio-temporelles : la recherche graphique et la préparation avant le défilé-performance ou l'étape de la conception d'un hijab-prototype ou le voile-sculpture prêt à porter par le modèle. La recherche graphique est une étape dans laquelle le corps est intégré dans une vue de mise en plan qui

commence par une recherche papier : esquisses et dessins pour déboucher sur des illustrations du corps vêtu plus abouties. Comme « un styliste », Majida KHATTARI esquisse donc des modèles de vêtements pour un corps d'une allure féminine sur papier ou carton en traçant les formes et les rondeurs et surtout la texture des étoffes. Elle utilise souvent une technique mixte (crayon, encre de Chine, fusain, aquarelle, pastel...) — Fig. 1, 2 et 3 présentent quelques exemples.

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.*]

Fig.2 : Esquisse en noir et blanc (Fusain sur papier)

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.*]

Fig.3 : Esquisse en couleur (Pastel et aquarelle sur papier)[1]

À travers ces croquis ou ces tracés, le corps dessiné se montre en tant que lieu de rencontre entre les différents éléments de la tenue vestimentaire. C'est par exemple la rencontre entre « vêtement » et « accessoire tête » allant parfois jusqu'à la fusion de ces deux éléments ensemble. (Fig.2 et 3) Cette forme de recherche/papier est pour l'artiste

[1] Site de l'artiste : http://www.majidakhattari.com/

une étape importante de la mise en œuvre de ses modèles ou de ses « habits-sculptures ». C'est une recherche aussi essentielle pour confronter les idées en face à face pour redéfinir les grandes directions à prendre. La phase de la préparation avant le défilé-performance est pour l'artiste une phase de création d'une passerelle entre ses dessins qui vont jouer le rôle de matrice et la source nourricière à ses habits-sculptures. Cette étape de préparation de ses vêtements-sculptures n'a pas été évoquée ou documentée à travers des prises de photos ou d'enregistrement vidéo lors des interviews étudiées de l'artiste. Pour ces raisons, nous avons essayé d'imaginer comment un modéliste peut exécuter un tel défilé s'il était à la place de Majida KHATTARI.

Comme un modéliste, Majida KHATTARI crée donc le modèle ou le prototype en déterminant ses mesures, la mise en place d'une toile sur un mannequin, le dragage ainsi que le découpage des tissus. Comme un peintre, l'artiste essaie au préalable d'assembler les couleurs et les matières de différentes étoffes et accessoires. Elle s'engage à sculpter par la suite les tissus et les étoffes sur le corps du modèle. Entre l'acte de dessiner sur papier et l'acte de sculpter ses habits sur le corps, une certaine cohérence et complémentarité a été bien recherchée par l'artiste (Fig.4 et Fig.5).

Le moment de la conception d'un hijab-prototype ou le voile-sculpture est pour l'artiste un moment de disposer d'une conception nouvelle de la tenue vestimentaire de la femme musulmane. En alternant le domaine de la mode et le domaine des arts plastiques, le « hijab » ou la « burqa » se séparent progressivement de leur connotation religieuse et se perçoivent à la fois comme un prototype du vêtement de mode ou un « mode modèle ». Le hijab et la burqa sont surtout vus comme une œuvre sculpturale qui mettent en avant les étoffes et leurs plasticités comme matière principale à sculpter sur le corps (Fig.6).

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig.4[1] Extrait du défilé (à gauche) et esquisse (à droite) de cette réalisation

Lors du défilé-performance, cette tenue vestimentaire portée par le corps du modèle va être raccordée avec d'autres dispositifs d'expression tels que le chant, la musique ainsi que le mouvement du corps, en marchant ou en dansant.

[1] Site de l'artiste : http://www.majidakhattari.com

Dans la pratique artistique de Majida KHATTARI, le corps de la femme serait donc un espace de pratique et surtout un espace de rencontres entre éléments vestimentaires, connotations socioculturelles et religieuses et éléments décoratifs et lumières. L'ensemble de ses créations (par exemple ses « séries photographiques » « *Orientalismes »* [2009-2010], « *Luxe, désordre, volupté »* [2013] et ses « défilés-performances » du n° 1 à l'Ensba [1996] au n° 7 à la place de la Concorde [2012]) est généralement des œuvres qui entament autour des problèmes sociopolitiques, culturels et religieux à travers la question très large du rôle du voile islamique. C'est au travers de ces créations que l'artiste souligne la situation complexe des femmes dites musulmanes et qu'elle se fait connaître en 1996.

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig.5[1] Extrait du défilé (à gauche) et esquisse (à droite) de cette réalisation

[1] Site de l'artiste : http://www.majidakhattari.com

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig. 6 : Illustration photographique d'exemples du modèle d'habit prêt-à-porter avant le déroulement du défilé-performance#2 (VIP) centre Georges Pompidou, Paris, 2001.[1]

[1] Site de l'artiste : http://www.majidakhattari.com/#/DRAWING/13.jpg

Dans les sections suivantes, nous retraçons la manière avec laquelle une artiste issue d'un pays de culture musulmane représente cette situation sociale du corps féminin dans ses œuvres. Nous nous focalisons sur quelques caractéristiques de sa démarche artistique qui se résume en certaines formes d'usage du corps à travers les « défilés-performances », et également à travers « la mise en scène photographique ». Nous menons principalement une réflexion sur quelques aspects critiques du corps féminin : l'aspect du « corps comme présentation/représentation de l'opposition cachée dévoilée » et le « corps investi par les stéréotypes orientalistes ». Nous essayons de comprendre à travers l'étude de ces deux aspects comment les « mises en scène photographiques » et les « défilés-performances », peuvent se transformer en un processus de réflexion critique sur le statut social du corps de la femme dite musulmane.

III.2. Le corps comme présentation/représentation de l'opposition « cachée dévoilée »

Dans la pratique de Majida KHATTARI, le « défilé-performance » est un processus multi sensoriel de rénovation posturale du corps de la femme. En plus de l'usage du corps, l'artiste investit également l'espace de l'exposition en reprenant les scénarios des défilés des maisons de haute couture. Cette modalité assemble à la fois les caractéristiques d'un défilé de mode classique et ce qu'on appelle dans les arts visuels : la performance artistique .Cette dernière se définit généralement en termes de pratique fondée sur le mélange des arts et basée notamment sur le déroulement d'actions structurées ou répétées d'acteurs ou de performeurs [Jacques MORIZOT et Roger POUIVET, 2012]. La place centrale est accordée donc au corps vivant, à sa mise en situation, à son action et surtout à l'exploration de ses comportements. Ses mises en scène photographiques font également part de la démarche de Majida KHATTARI pour explorer le corps féminin et sa représentation en reconsidérant la perception qui en est faite.

L'exploration du corps féminin dans l'œuvre de l'artiste se fonde sur le questionnement de son lien emblématique avec le comportement vestimentaire de la femme d'origine musulmane.

L'aspect socioreligieux en plus du corps féminin présente en ce sens le principal point de référence pour l'artiste qui propose de l'interroger différemment à travers l'usage du corps et son comportement vestimentaire. Cet usage est lié à une finalité pour un débat controversé sur le « voile islamique » et généralement sur les vêtements et les signes religieux dans des pays occidentaux comme la France. D'ailleurs, il est probable que l'artiste a proposé ce défilé-performance dans le seul but de participer à ce débat franco-français sans incruster la société marocaine ou le Maghreb dans ce débat (à noter que le burqa n'existe pas au Maghreb et ne fait pas partie des traditions locales).

Nous examinons à travers ces deux pratiques une forme de présentation et de représentation imaginable du corps féminin qui répond d'abord et surtout à l'opposition « caché/dévoilé ». Cette conception contradictoire et opposée est un choix de l'artiste pour repenser une dimension principale dans son art qui repose particulièrement sur des lignes d'opposition comme voilée/dévoilée, caché/montré, privée/publique, dedans/dehors… C'est une notion que l'artiste cherche à mettre en œuvre à travers un style vestimentaire et une apparence corporelle nettement contrastés de la femme dite musulmane aujourd'hui. Nous étudions d'abord cette notion d'opposition à travers ses « défilés-performances » n° 4, n° 3 et n° 1 et ensuite à travers sa série photographique intitulée « Luxe, désordre, volupté ».

Dans ses défilés-performances, Majida KHATTARI fait principalement défiler des femmes modèles voilées avec des références très explicites à la religion musulmane comme notamment le voilement du corps. Dans le défilé-performance N° 4 (fig.7), nous

discernons une mise en scène paradoxale d'une femme voilée et autre partiellement dénudée qui traversent conjointement l'allée de la scène du défilé. Dans le « défilé-performance » n ° 3 (Fig.8) nous assistons également à un corps d'une femme ou d'un homme voilé. Ce sont des modèles qu'en se déplaçant, ils dévoilent progressivement des parties de leur corps en finissant parfois par retirer totalement leur voile. « Les femmes-burqas » ou les vêtements-sculptures de Majida KHATTARI donnent lieu ici à certaines formes d'usages du corps. Ces usages constituent des formes de mise en scène et expressions corporelles dans lesquelles l'artiste se plait à confronter dans un même espace des femmes en burqa à des femmes habillées dans d'autres costumes, vêtues d'une simple culotte ou nues » [Bernard LAFARGUE, 2014, 221]. L'apparition de ces modèles se fait en deux temps. Le premier temps est celui du défilé traditionnel sur le podium. Les modèles se succèdent en file indienne en suivant un parcours préétabli. Elles apparaissent parfois de profil parfois de face ou de dos à travers le mouvement de leur marche. Le deuxième temps consiste en une mise en scène frontale. Les modèles se tournent pour faire face au public en se mouvant dans une atmosphère musicale accentuant un certain effet théâtral sur la scène du défilé. Cette atmosphère est caractérisée principalement par l'utilisation d'un répertoire local classique comme les anciennes chansons folkloriques marocaines ainsi que le répertoire d'orientation orientale des chansons de la danse.

Mis sur la totalité du corps, le voile nous renvoie inévitablement au contexte culturel de l'islam avec toutes les ambiguïtés de compréhension que la question du « voile » suscite, des prises de position sociales, anthropologiques ou politiques des artistes issus du monde musulman comme ici avec Majida KHATTARI. Le voilement entier du corps rappelle précisément aussi le vêtement intégral « burqa ». « *Comble d'effacement du corps, le port de la burqa est en effet devenu ces dernières années le comble de sa monstration dans l'espace public des pays démocratiques, au point de susciter chez certains d'entre eux (la France particulièrement) une interdiction propre à effondrer leurs fondements mêmes* »

[Bernard LAFARGUE, 2014, 221]. En se montrant sur un podium de défilé de mode à côté d'un autre corps dévoilé et découvert, cet habit religieux intégral vient d'avoir une représentation insolite, non familière. Dans ses défilés-performances, le voile noir de la burqa se fait voiles également de toutes les couleurs et les matières.

Cette pratique du défilé-performance est considérée par Bernard LAFARGUE (2014) comme l'une des pratiques la plus importante qui marquent le parcours artistique de Majida KHATTARI qui s'intéresse à mettre en scène et en abime des femmes manifestement voilées et montrées selon les règles du Coran (voir ch.1) et les défilés de mode dans la société française. « *Les femmes modèles paraissent se défiler pour dévoiler une nudité, qui garde les marques ineffaçables de leur parure érotique et obscène, à une communauté de regardeurs/voyeurs presque distinguée que celle des maris, pères, beaux-pères, fils, beaux-fils, frères, neveux…* » [Bernard LAFARGUE, 2014, 221].

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig. 7 – Arrêt/image des moments du défilé-performance (N3),
Majida Khattari, performance VIP Voile islamique parisien, Hôtel de la monnaie Paris (2008)[1]

[1] Extrait du site de l'artiste : http://majidakhattari.com (dernier accès au site le 31/12/2015)

À travers cette manifestation du caché/dévoilé, l'artiste cherche à créer des tensions et des contradictions similaires entre le modèle et son apparence, entre le modèle et l'espace environnant et aussi entre deux modèles d'une allure vestimentaire contradictoire. Pour Majida KHATTARI, le choix de travailler sur l'opposition du caché/dévoilé est parmi les étapes nécessaires dans sa pratique pour traverser la perception traditionnelle stéréotypée du corps de la femme dans l'intention de chercher à créer un dialogue, un « mi — lieu » ou une nouvelle perception. Le terme « mi-lieu » est à prendre dans ce contexte dans sa double signification : comme « à travers de » et comme « au milieu de ». À travers le défile-performance n° 4 et n° 3 l'artiste qualifie à la fois ce qui sépare et rapproche ces représentations opposées de l'allure de deux femmes modèles. En confrontant les contraires : une femme portant juste une culotte et une autre intégralement voilée d'un niqab (Fig.7), l'artiste cherche à nous mettre face à un risque de ressemblance ou de correspondances impliquant une nouvelle perception.

Selon l'artiste, ce choix de mettre en œuvre cette image paradoxale de l'apparat du corps féminin est principalement une réaction de sa part vis-à-vis de l'actualité internationale concernant le débat sur le voile islamique en 1995. L'artiste explique cette position en exprimant : « *l'idée de dessiner des robes qui figurent la situation des femmes dans l'islam contemporain m'est venue en 1995, au moment des polémiques sur le foulard islamique… je tente de comprendre la situation ambiguë de la femme musulmane placée entre sacralisations et menace* » [Majida KHATTARI, 2009]. L'artiste invite, selon Bernard LAFARGUE (2014), à mieux comprendre pourquoi le port du voile intégral fait problème dans les pays démocratiques « *où tout un chacun peut s'habiller comme bon lui semble, au point de remettre leur fondement même en question* ». Pour répondre à cette ambiguïté, Majida KHATTARI propose de mener une réflexion métaphorique qui déconstruit et reconstruit à la fois la pratique du port du « voile intégral » tout en engendrant un détournement de la perception du corps de la femme dite musulmane.

Ce détournement est aussi vu comme une mise en ironie de l'habit intégral : la burqa. Cette mise en ironie annonce à la fois une contradiction visuelle et culturelle par rapport à la mise en scène d'un corps dansant portant une burqa. Cette contradiction ou ce détournement se trouve dans la perception décalée accordée à la danse et surtout au corps « niquabé ». Le corps « niquabé » dansant détourne ici le sens moral et éthique au regard du port de la burqa.

L'esthétique du voilement et du dévoilement

À travers cette pratique de « défilé-performance », nous répondons également à une interrogation qui se pose par rapport au sens de l'« esthétique » du « voilement » et de « dévoilement ». La réponse sur cette interrogation pourrait centrer l'analyse sur les enjeux et significations symboliques et politiques des usages du voile dans le défilé-performance de Majida KHATTARI. Nous nous concentrons, dans cette étude, plus particulièrement sur le voile comme accessoire employé dans cette pratique, ainsi que sur les différents codes de dévoilement auxquels elle conduit.

Le voile ou la burqa est un tissu coloré ou neutre, généralement fait de tulle ou de coton sont présentés différemment selon le cadre du défilé et le mouvement du corps conçu par l'artiste. Lors du « défilé-performance » le voile ou la burqa attachés au corps peut être amovible laissant parfois paraître une partie du corps du modèle qui avance sur le podium en faisant des mouvements dansants. Ce mouvement du voile consiste essentiellement à le faire enrouler autour du corps en créant des mouvements en courbe du corps inédit. Cette utilisation animée du voile peut être aussi liée aux techniques de manipulation des tissus et voiles portés quotidiennement par certaines femmes dans certains pays arabes [Mariem GUELLOUZ, 2014]. Cette utilisation montre comment le tissu s'immerge des

mouvements du corps en se pliant aux intensités des gestes quotidiens de la femme qui le porte.

L'utilisation du voile comme accessoire du défilé-performance évoque en ce sens la question de la visibilité et l'invisibilité du corps. Cette question a été choisie par l'artiste pour la mettre en avant dans son œuvre en expliquant qu'elle « *travaille sur l'apparence, le visible et l'invisible, de la même façon que les islamistes jouent sur l'apparence* » [Majida KHATTARI, 2013]. Dans ses défilés-performances, le voile semble être utilisé de cette manière-là pour moduler la visibilité du corps du modèle et créer une plasticité dans le mouvement provoqué par la matière des étoffes et les formes du corps. Le voile ou la burqa présente en ce sens la matière première qui permet de créer un costume drapé valorisant le corps de chaque performeuse. Contrairement à ce que nous pourrons penser initialement, le voile dans ce contexte n'est pas ce qui empêche de voir, mais ce qui *montre* en préservant un minimum d'intimité. Il suggère, mais avec une réserve, il met en scène et en même temps, il permet de sauvegarder une forme d'intimité, il peut cacher partiellement ou totalement. Sa modalité de présentation fait écho également à la séparation impliquée entre les hommes et les femmes, à « *l'isolement de la femme que le tissu enveloppe marquant un espace négatif autour d'elle* ». [Fabienne DENOUAL, 2014, 202].

La présentation de l'aspect voilé/caché du corps nous renvoie donc d'un côté à l'usage du voile/hijab en tant que connotation religieuse, qui protège du regard des autres. D'un autre coté, il renvoie à sa perception en tant qu'instrument de séduction, évoquant la question du visible et de l'invisible. De façon plus générale, le voilement en tant qu'instrument de dissimulation permet aux performeuses/performeurs de cacher tout en montrant, ou de montrer tout en cachant, des parties de leur corps. Nous constatons en ce sens que malgré cette connotation érotique et stéréotypée de certaines de ses

présentations, le défilé-performance de Majida KHATTARI véhicule aussi des enjeux identitaires, culturels et de genre.

À travers le défilé performance n° 1, l'artiste décline également un vocabulaire lié à l'enfermement et à la question de l'identité. Ses dessins préparatoires témoignent déjà de ce souci de contraindre le corps (Fig.1) ou encore d'une femme intégralement voilée qui se déplace difficilement avec son vêtement qui est noué et fermé. Cette pratique renvoie explicitement à l'idée d'enfermement, puisque, selon le titre de ce vêtement-sculpture « *Makan-mahdoud* » (endroit délimité) (Fig.8) il est littéralement maintenu dans un lieu dont le modèle ne peut échapper.

Pour ce vêtement-sculpture (Fig.8), Majida KHATTARI utilise un costume qui emprisonne le mouvement des bras du modèle comme dans une sorte de cage. En manipulant le tissu drapé de son costume pour signifier un enfermement, la performeuse rend claires les allusions à d'autres usages, religieux et civils, du voile : celui-ci devient non seulement métaphorique, mais aussi politique. Dans ces créations, le voilement du corps assume des significations symboliques complexes : il peut devenir un élément d'enfermement ou d'aveuglement, linge quotidien ou tissu, prison ou simple vêtement. Personnage à part entière dans le défilé, il permet une disparition ou, au contraire, une révélation du sujet mouvant.

Toutes ses silhouettes d'une allure féminine (Fig. 4, 5, 6 et 8) défilent en déployant plastiquement différentes figures de l'enfermement à travers le culte religieux et également à travers le système de la mode. « *La réalité de l'enfermement du corps des femmes n'est pas seulement liée au voile. Dans la mode par exemple, les mannequins ont le même corps et la même esthétique. C'est, à mes yeux, le même type d'enfermement que la burqa. Cela m'a intéressé de confronter deux types semblables d'enfermement, dont*

l'un est décrié et l'autre accepté comme une évidence naturelle », explique Majida KHATTARI (2010).[1]

De manière générale, toutes les mises en scène, lors de ces défilés-performances peuvent nous expliquer aussi la revendication de Majida KHATTARI de son droit de penser le corps féminin sous plusieurs formes et aspects interrogeant principalement la notion de liberté. «*J'ai voulu cette liberté dans mes images ; voilée, pas voilée, habillée, déshabillée… il n'y a pas d'autocensure* » [Majida KHATTARI, 2012].

Il faut noter que cette absence d'autocensure ainsi que les formes d'usage du corps à travers cette pratique du défilé-performance sont justifiées par des circonstances particulières de production et d'exposition. Il faut rappeler que ces défilés-performances se sont déroulés exclusivement en France (la cité universitaire du Paris , Hôtel de la monnaie Paris, centre George Pompidou, Palais de Tokyo). Ce sont des œuvres adressées principalement à un public étranger imprégné d'une culture sociale et artistique différente. Tout ceci peut expliquer l'intérêt que suscite l'artiste à explorer certains états du corps féminin voilé en portant son regard décalé sur le contraste voilé/dévoilé. C'est une exploration d'un phénomène relevant de l'interdit dans son pays d'origine et son exposition de cette manière-là présente une prise de risque important.

[1] À l'égard de l'analyse comparative de l'artiste au sujet de l'enfermement du corps, nous ne pouvons pas malgré la citation de l'artiste mettre, d'un point de vue sociologique, dans le même plan le domaine de la mode et le domaine de la religion.

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig. 8 — « Makan-mahdoud » (endroit limité) : extrait-photo des moments du défilé-performance (N1), Majida Khattari, Paris et Arles (1996)[1]

[1] Extrait du site de l'artiste : http://majidakhattari.com (dernier accès au site le 31/12/2015)

Sortir le voile du religieux : l'interroger plastiquement

Pour Majida KHATTARI, son projet est également de « sortir le voile du religieux ». « *Je voulais sortir du religieux, car je pense que le voile existait bien avant l'islam. Il devient ici un simple accessoire et l'on s'intéresse plus au statut de la femme qu'à ce qu'elle porte* » [Majida KHATTARI, 2010]. Le voile dans ce sens ne sert pas nécessairement à couvrir le corps féminin dans le sens religieux du terme et de l'acte, mais comme l'artiste le dit à se servir de sa plasticité en tant qu'accessoire ou tout simplement en tant que simple drap ou tissu pour finalité artistique. Cette utilisation du voile en tant que motif d'une œuvre d'art se pose plus fondamentalement en termes de structure. *« En tant qu'objet textile, le voile se prête aux jeux formels du mouvement et de la fluidité, des plis et du drapé, de l'opacité ou de la transparence dans son interaction avec l'air et la lumière »* [Dominique CLEVENOT, 2014, p14]. La plasticité du voile peut prendre encore d'autres formes et configurations.

Dans ses défilés-performances, l'artiste réalise une analogie avec la musique et le chant une sorte de transitions de sonorités au tissu. Lorsque le voile est associé à l'acte de se déplacer sur le podium en dansant, le corps semble être à la fois révélé et introuvable. En d'autres termes, les formes engendrées par le mouvement du corps en marchant ou en dansant symbolisent l'art d'apparaître et de disparaître : c'est ainsi que l'artiste utilise les métaphores du pli. Le défilé des voiles révèle, en ce sens, une représentation ou une figuration singulière : une fiction remplaçant la connotation originelle de cette tenue par le déploiement d'un jeu de formes et d'assemblages de couleurs sur un corps mouvant. S'interposant entre le sujet et l'espace environnant, le voile est perçu comme une frontière mouvante dans laquelle le mouvement du corps, la lumière et la matière se rencontrent tout en créant un espace plastique propre [Marion D'AMATO, 2014, 191]. Le

voile est considéré en ce sens par rapport à sa capacité à révéler des fictions et à faire surgir des figures.

La plasticité de la peau et du tissu

Le voile en tant que simple drap a une vie propre ou un mouvement propre qui manifeste son art de montrer et de voiler, de s'exhiber et de se cacher. C'est un mouvement qui est encore manifeste quand le voile joue de la transparence. Cette notion de transparence est évoquée dans la série photographique « Luxe-désordre-volupté » de Majida KHATTARI à travers laquelle l'artiste évoque encore le rapport caché/voilé ou voilement/dévoilement tout en mentionnant le regard plastique de la notion du voile qui est un regard sur la plasticité de la peau et du tissu. « *La peau et le tissu en tant que matières et enveloppes du corps entretiennent un rapport ambigu, fait de sensations visuelles et tactiles. Les représentations de corps enrobés, ou autrement dit de tissus apposés sur la peau figurent une relation qui va plus loin que le simple habillement. Il ne s'agit pas uniquement de montrer tel rang social, telle époque, ou encore telle technique, mais bien de découvrir des matières en œuvre. À travers le voile, la peau se joue et se dévoile par une superposition savante des textures, tout en révélant un langage particulier entre caché et montré* » [Marion D'AMATO, 2014, 191].

Nous considérons, dans sa série photographique « Luxe, désordre, volupté », le voile en tant qu'étoffe textile transparente, translucide, qui ne cache et ne dérobe au regard extérieur rien de ce sur quoi il est apposé, mais au contraire qui le met en avant par l'idée même de sa présence. Il ne s'agit pas du voile à connotation religieuse, mais bien un voile qui voudrait mettre en surbrillance, par un jeu de superposition, de transparence et de lumière, ce qu'il recouvre. À travers ces photographies (Fig.9), Majida KHATTARI entraine le spectateur dans un univers particulier où le contact du voile sur la peau est discerné à travers toute la scène de sa photographie.

Dans ces photos, le modèle n'est pas représenté vêtu d'une tenue vestimentaire ou d'ornements typiques de la tradition socioreligieuse de l'artiste, mais elle est présentée nue et ornementée de motifs enluminés faits des éléments végétaux et des formes géométriques brodées ou imprimées sur différents types de tissus (dentelle et tulle, soie, mousseline, satin, organza...) Ce sont des motifs qui guident le regard du spectateur sur le corps féminin en œuvre, tout en s'épanouissant sur toute la surface de la photo qui est recouverte d'un décor essentiellement textile qui envahit quasiment toute la scène photographiée. Depuis le décor de la scène jusqu'au corps du modèle, l'artiste instaure une surface qui amène la profondeur et invite à pénétrer l'espace de la peau à travers le voile-tissu qu'instaure également son procédé. L'ornementation se transforme en ce sens en une enveloppe faite de volume, qui suggère un dedans et un dessus. Par la couleur lumineuse du corps de la femme, la transparence des tissus et ses motifs semblent ainsi prendre toute leur ampleur et viennent révéler une nudité fantasmée, un érotisme raffiné.

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig. 9 —Exemples de photographies de la série « Luxe, désordre, volupté »
Majida Khattari, Atelier 21 Casablanca-Maroc (2013)[1]

[1] Extrait du site de l'artiste : http://majidakhattari.com (dernier accès au site le 31/12/2015)

Le voile dans ce contexte se présente comme une étoffe qui modifie l'apparence de ce qui est derrière, mais qui laisse une ouverture pour permettre, tout de même, d'annoncer l'objet dissimulé. La peau, en tant qu'enveloppe organique et lieu des sens, permet ainsi au spectateur d'expérimenter l'entrecroisement du voile à l'œuvre photographique, depuis le corps de la femme jusqu'à l'ensemble de la photo.

En tant que metteuse en scène photographique et conceptrice des costumes et plus précisément du voile, Majida KHATTARI parvient à dresser un corps féminin qui va au-delà de sa simple figuration. C'est un corps qui sort de ses limites physiques et crée un mouvement dans lequel le regard se perd, à la rencontre graphique du voile. Le voile en tant que parure textile et translucide sur le corps, semble être a priori en ce sens un attribut pictural féminin [Marion D'AMATO, 2014, 196]. C'est un voile en tant que supplément que le corps se donne pour changer sa forme et, peut-être, sa fonction initiale.

Étant considéré comme un prétexte à travers lequel Majida KHATTARI remet en question une situation sociale de la femme dite musulmane, le voile se transforme en un simple « motif artistique » illustrant des significations vis-à-vis des phénomènes de perception qu'il met en œuvre. À travers les défilés-performances n ° 1, 3 et 4 et la mise en scène photographique « luxe, désordre, volupté », l'artiste développe différents sens du voile en exposant plusieurs états du corps féminin. Ces états se présentent principalement sous la forme d'« *un voile qui met en jeu des questions d'ordre plastique, mais il engage des valeurs symboliques diverses. C'est le voile qui implique des gestes de voilement et du dévoilement en le jetant sur le corps et en retirant ou en le déchirant par la suite. Ce sont des gestes dont la portée est bien morale, religieuse, philosophique qu'esthétique* » [Dominique CLEVENOT, 2014, p17]. Ce voile pose plusieurs questions, et ses représentations et ses mises en jeux plastiques révèlent les tensions et les attentions qu'il

propose. Le fait de confronter le corps féminin intégralement voilé à sa nudité déplace le regard sur le sens religieux du voile au regard corps féminin en créant une nouvelle perception. C'est l'ambition de l'artiste de traduire la complexité d'une situation sociale, de la mettre en chair et de la faire ressentir comme une forme d'évidence.

III.3. Le corps investi par les stéréotypes orientalistes

Nous discernons dans cette section les caractéristiques d'un deuxième aspect du corps féminin évoqué dans la pratique artistique de Majida KHATTARI : c'est le corps investi par les stéréotypes orientalistes. À travers certaines mises en scène photographiques, Majida KHATTARI cherche à revisiter des postures féminines populaires dans des œuvres de peintres orientalistes. « *Majida KHATTARI est parmi les artistes femmes contemporaines qui s'inscrivent dans une perspective apaisée aussi bien avec l'islam qu'avec la tradition orientaliste dont elle assume une forme originale de filiation* » [Véronique REIFFEL, 2011, 152]. Elle a déjà mentionné avoir été formée avant tout à la peinture d'Ingres et de Delacroix, dont elle a hérité à sa manière la technique picturale et une vision occidentale de l'Orient. L'artiste s'inspire également dans ce travail photographique de son vécu au Maroc dans un cadre social traditionnel.

La série photographique « Orientalismes » (2009/2010), est parmi les travaux photographiques célèbres de Majida KHATTARI, dans laquelle, elle questionne les notions de liberté et de rapport au corps cherchant à détourner les codes de représentations orientalistes de l'allure féminine. Cette série de photographies consiste à faire habiller des femmes modèles en personnage et en posture ciblée. L'artiste cherche à revisiter et à repenser la perception orientaliste du corps féminin à l'aide d'objets vestimentaires et décoratifs, alliant subtilement le corps, les matières, le tissu, les couleurs, le décor et la lumière. Ce type de représentation du corps féminin dans l'œuvre photographique de Majida KHATTARI trouve ses sources dans l'iconographie

orientaliste qui met en avant le regard masculin étranger sur la femme orientale perçue selon eux comme objet de désir qui s'offre [Edward-W SAID, 2003]. Le travail de Majida KHATTARI aborde donc cette perception occidentale de l'Islam conjuguée au féminin singulier. Dans la série photographique « Orientalismes », c'est précisément le regard de certains artistes orientalistes, par exemple Jean Dominique INGRES, Léon GEROME et Fernand CORMON qui peignaient les femmes orientales comme des objets sexuels disponibles. Les tableaux de ce courant pictural sont des condensés d'images à la fois vues et rêvées. « *Ils composent la plupart du temps des sortes d'allégories orientalisées, dont la couleur locale donne un vernis d'authenticité* » [Véronique REIFFEL, 2011, 151].

Comme le constate Linda NOCHLIN, cité par Fanny GRAVEL-PARTY (2014, 21), la contrevérité entourant la représentation « réelle » et « authentique » du monde oriental est ce qui donne de la force aux images orientalistes. Ces images imposent certains codes dans l'imaginaire du spectateur occidental, qui vient à les penser comme l'unique vérité sur l'Orient. Les images orientalistes présentent en ce sens une sorte de mise en scène construite par des Occidentaux de laquelle doit provenir une image concrète, concise et « réaliste » de l'Orient. Bref, les scènes orientalistes peuvent être vues comme une scène de théâtre, mise en place pour le plaisir et l'intérêt du regard occidental [Edward-W SAID, 2003]. Ce sont principalement des scènes remplies de figures emblématiques comme l'homme autoritaire, la femme offerte, l'odalisque dénudée, etc. Ces personnages évoluent dans un décor lui-même stéréotypé : des seuils de la maison au harem pour les scènes d'intimité, qui renvoient à un intérieur censé être mystérieux et impénétrable [Véronique REIFFEL, 2011, 18]. L'objectif de ce courant pictural orientaliste est de proposer une histoire idéale, le mythe d'un Orient perçu comme berceau de l'humanité. Un âge d'or, une sorte de paradis perdu et impossible à retrouver en terre connue, où l'artiste européen condenserait ses fantasmes [Véronique REIFFEL, 2011, 20].

Dans cet ordre d'idées, Fanny GRAVEL-PARTY (2014) a développé, à partir d'une étude s'occupant de mouvement artistique de l'orientalisme au 19e siècle, cette logique du fantasme chez le peintre orientaliste. C'est principalement un fantasme pour le corps de la femme qui donne naissance à une grande production de nus chez les peintres orientalistes et qui témoigne d'une aspiration de l'artiste à représenter ses propres désirs sexuels. C'est précisément un fantasme de possession de l'Orient et de ses femmes.

Le bain turc et le harem sont deux lieux importants qui incarnent ce fantasme, car ils permettent à l'homme de voir des femmes dénudées et de posséder plusieurs femmes à la fois. Dans les représentations du harem, le sultan est souvent absent de la scène, faisant de lui un regard extérieur qui contrôle l'existence des femmes du harem, ce qui fait ressortir, ici, la dimension du voyeurisme du mouvement orientalisme. Toutefois, dans la peinture orientaliste, ce regard est davantage celui de l'homme occidental qui observe avec jouissance ces femmes orientales en train de se baigner et de se préparer pour le sultan ou en train de s'occuper de lui. Dans tous les cas, la femme est particulièrement présentée sexualisée. Cette représentation renvoie clairement à la dimension « genrée » de l'Orientalisme. Nous pouvons en déduire que les œuvres orientalistes dépendent principalement d'une image hyper sexualisée du corps de la femme orientale et que le plaisir visuel masculin est imbriqué dans la construction des identités impériales [Fanny GRAVEL-PARTY, 2014, 23-24].

Il est important de garder à l'esprit cette dimension « genrée » de l'Orientalisme qui peut aider à clarifier notre compréhension des photographies de Majida KHATTARI. Nous nous intéressons particulièrement ici à la manière avec laquelle l'artiste a interprété cet héritage en examinant l'usage que font ses photographies au corps féminin et à l'enjeu de sa représentation.

Il faut signaler d'abord que la série photographique « Orientalismes » est l'un des travaux photographiques qui a été exposée dans son pays d'origine, le Maroc à la Galerie « Atelier21 » à Casablanca. Le corps féminin ne va pas être discerné, selon ce contexte, avec le même regard volontairement décalé dans ses défilés-performances. Dès la première observation de l'ensemble de ce travail photographique[1], nous constatons que Majida KHATTARI revisite principalement un genre pictural révolu, celui de l'orientalisme à travers la mise en scène de certaines fameuses postures bien connues dans de célèbres peintures classiques. En l'occurrence, l'œuvre photographique intitulée « Odalisque » (Fig. 10) est utilisée à des fins de pastiche de l'œuvre picturale « La grande Odalisque » de Jean-Auguste-Dominique INGRES et « la favorite déchue. » (Fig. 12) comme une reproduction de l'œuvre picturale orientaliste « La Favorite déchue » (Fig. 13) de Fernand CORMON.

La compréhension des particularités du corps féminin investi par les stéréotypes orientalistes à travers ces deux photographies est d'abord liée à l'examen des grandes composantes des photos de cette artiste. Dans son œuvre « Odalisque » (Fig.10), le principal élément de cette composition photographique est le choix de la posture ou la position de la femme modèle dans la scène photographique. C'est une position qui est particulièrement liée à des clichés qui dominent la peinture classique comme la pose de la fameuse « Grande Odalisque » (Fig. 11). La femme modèle photographiée (Fig. 10) de Majida KHATTARI imite principalement la fameuse posture sensuelle du corps féminin allongé sur un canapé. Toutefois, cette posture vue de face est inversée par rapport à la posture de dos dans l'œuvre initiale et aussi par rapport à la présence d'un corps couvert au lieu d'un corps dénudé. Le pastiche du tableau « Grande Odalisque » porte de plus sur l'espace environnant qui contient des accessoires textiles, des éléments ornementaux et des bijoux qui ont été réaménagés différemment dans l'œuvre photographique de Majida KHATTARI.

[1] http://majidakhattari.com

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig. 10 — Majida Khattari , « Odalisque », Tirage argentique contrecollé sur aluminium 80x120 cm, (2010)[1]

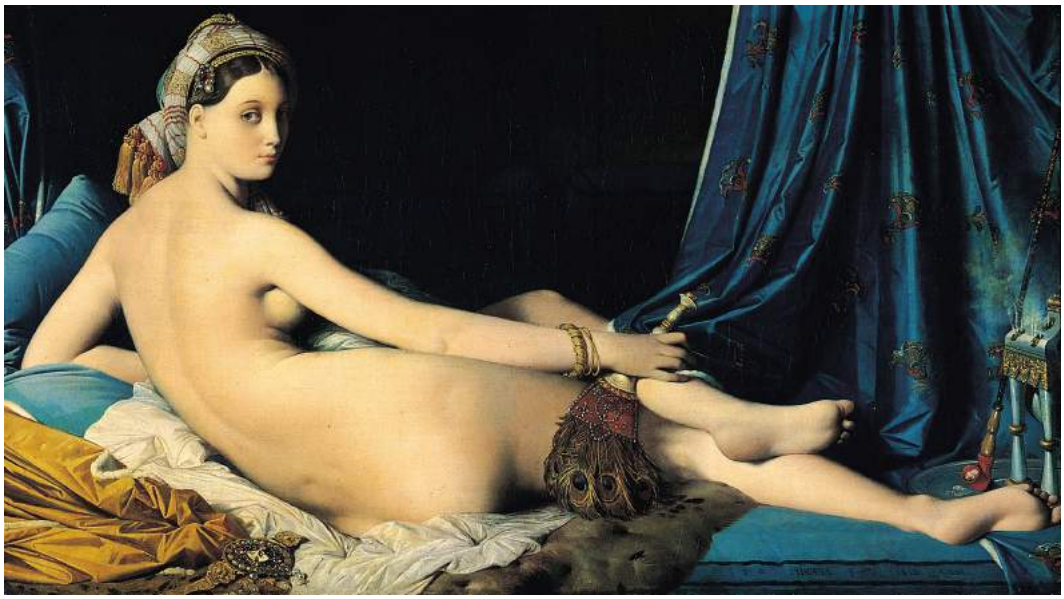


Fig. 11 — Jean-Auguste Dominique INGRES, « La Grande Odalisque », Huile sur toile 91 x162 cm, (1814)

[1] Extrait du site de l'artiste : http://majidakhattari.com (dernier accès au site le 31/12/2015)

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig. 12 - Majida Khattari, « La favorite déchue », Tirage argentique contrecollé sur aluminium 120 x180 cm, (2009)[19]

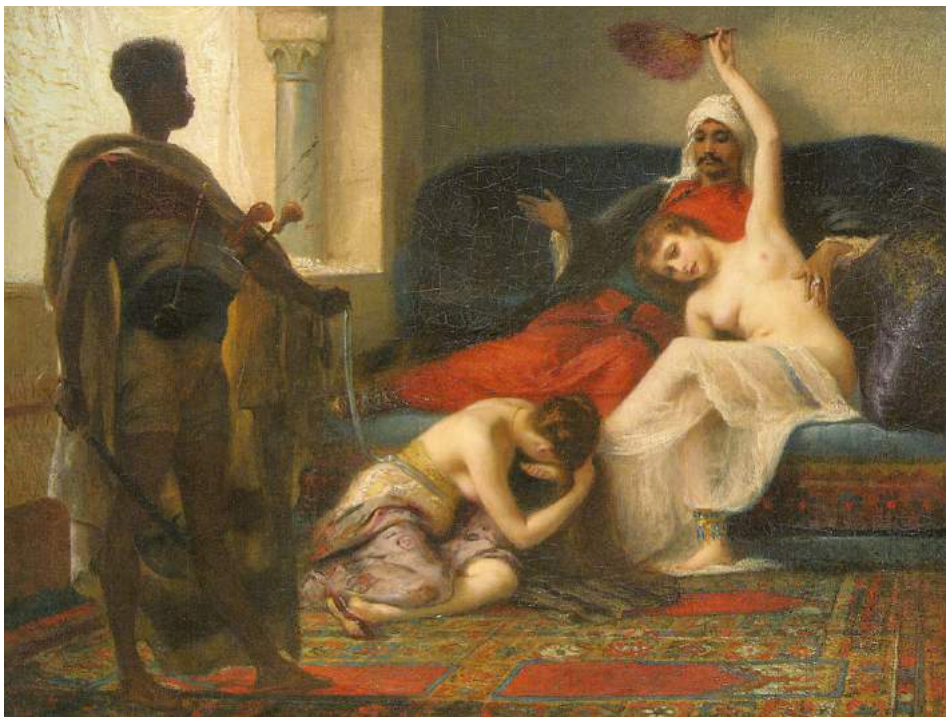


Fig. 13 — Fernand Cormon, « La Favorite déchue », Huile sur toile 54 x65 cm, (1870)

[19] Extrait du site de l'artiste : http://majidakhattari.com (dernier accès au site le 31/12/2015)

Pour l'œuvre photographique « La favorite déchue » (Fig.12), l'artiste revisite principalement la posture de trois acteurs en arrière-plan dans la scène picturale initiale. Elle fait poser un homme et des femmes occidentales en habits orientaux, comme le faisaient les peintres orientalistes, qui excellaient dans l'art du travestissement. La différence est qu'ici l'artiste ne cherche pas, selon Véronique REIFFEL (2011, 152), à orientaliser ces femmes, mais bien à souligner le déguisement. À travers ce déguisement, l'artiste propose une remise au goût du jour de sa culture musulmane et maghrébine. Cette remise au goût se voit principalement dans l'absence du corps féminin dénudé ou partiellement nu par rapport à la présence de la nudité corporelle dans les œuvres picturales initiales. Cette revisite se voit aussi dans l'utilisation des matières textiles et des modèles de vêtement traditionnels d'origine marocaine.

Dans sa photographie « Odalisque », le corps du modèle n'est plus découvert comme dans la peinture de Jean Dominique INGRES, mais il s'est montré vêtu d'un caftan en mousseline et de satin de soie (une robe/tunique traditionnelle folklorique au Maroc). L'artiste interroge ici la dualité du corps vêtu/corps nu ou la question des vêtements et de la nudité. Cette question est un avènement récent en rapport avec la notion de la liberté humaine dans un bon nombre d'œuvres des artistes contemporains de pays de tradition musulmane. L'œuvre photographique de Majida KHATTARI n'est qu'un exemple d'œuvre, parmi d'autres, qui proposent de repenser certaines pratiques et coutumes en rapport avec la culture musulmane qui exige que le corps de la femme n'apparaisse en aucun cas, en pleine lumière, déshabillé ou découvert. La représentation du corps couvert (au lieu de corps dénudé) vient affirmer ainsi l'identité féminine dans ce qu'elle a de plus traditionnel (Caftan, voile, mousseline, broderie) tout en gardant la représentation de la femme à travers le même mode de représentations que la peinture orientaliste [Fatima MAZMOUZ, 2012, 139].

Selon cette optique, nous nous laissons aller à supposer que dans les œuvres photographiques revisitées « Odalisque » et « la Favorite déchue », le corps féminin soit perçu en proportion directe avec les vêtements ou avec la notion de voilement. Ce rapport corps/vêtement explique la réflexion menée par l'artiste qui l'incite à relier ensemble le domaine de la haute couture, les clichés orientalistes et les arts plastiques. Ce métissage peut expliquer son choix d'utiliser souvent de la matière textile et des modèles de vêtements traditionnels locaux dans sa pratique artistique. Cette idée de métissage est essentielle pour l'artiste : « *je travaille beaucoup sur les tissus… Je fais référence à des choses que je connais. On a cette beauté chez nous. Les femmes ont beaucoup de goût, font des mélanges incroyables. Pour moi, c'est un retour aux sources. Je reviens à des choses dans lesquelles j'ai vécu, dans lesquelles j'ai grandi et que le public reconnaitra certainement* » [Majida KHATTARI, 2009]. Selon cette perspective, nous constatons que le choix de remplacer la représentation du corps de la femme dénudé par une représentation d'un corps vêtu dans la série « Orientalismes » semble être conditionné par le public ciblé (le public marocain) et au lieu de l'exposition (la Galerie « Atelier21 » à Casablanca). Ce choix peut être justifié par le souci de répondre aux exigences de la moralité de la société marocaine qui demande que le corps de la femme se vête d'étoffes et de vêtements pour satisfaire les exigences de la morale officielle et surtout de la religion. Ce choix reflète en ce sens une sorte de préférence communautaire de la part de l'artiste pour pouvoir exposer ce type d'œuvres dans son pays d'origine.

Le travail photographique « Orientalismes » est considéré en ce sens comme une nouvelle manière de dépasser et franchir les clichés orientalistes tels qu'ils sont connus et vus traditionnellement. Ce dépassement consiste à explorer d'autres moyens que l'exhibition du corps entièrement nu. Il s'agit de montrer le corps féminin couvert des étoffes précieuses et de vêtement ayant une forte connotation locale traditionnelle. Des étoffes à la fois denses et légères, lisses et douces qui épousent voluptueusement le contour du

corps de la femme. L'artiste dévoile, à travers ce choix, un nouveau goût pour le détournement de la perception orientaliste du corps féminin. Cette perception est loin de la dualité charme/révélation de la chair, mais elle est proche en revanche de la forme sensuelle et voluptueuse du voilement. Autrement dit, l'artiste détourne la perception orientaliste du corps de la femme pour célébrer le potentiel érotique du vêtement à travers la sensualité des étoffes face à la nudité et le « déshabillement ».

Majida KHATTARI fait en ce sens une relecture de l'histoire de l'art de la période orientaliste, afin de se débarrasser de certains stéréotypes dans le but de décoloniser certaines images (principalement, la représentation quasi systématique de l'image de la femme orientale nue). Cette relecture rappelle la création d'œuvres à contre-courant du cliché de la femme-objet, poupée passive manipulée par les mains vicieuses de l'homme. [Fatima MAZMOUZ, 2012, 139]

Malgré cette revisite du cliché de la femme d'origine musulmane avec le duo imparable : voilement et corps féminin, les photos de Majida KHATTARI dans la série « Orientalismes » semblent toutefois garder un caractère orientaliste qui renvoie au stéréotype de la femme soumise à l'homme à travers un vocabulaire visuel néo-orientaliste. Les photographies de l'artiste expriment certes une volonté de relecture des peintures orientalistes des artistes occidentaux, mais cette volonté ne veut pas nécessairement dire que ses photographies sont profondément différentes des œuvres originales. En effet, l'étude de Véronique REIFFEL (2011) montre que l'importante présence des éléments de la palette orientaliste dans la série photographique « Orientalismes » incite à se demander si cette série peut être considérée comme un travail d'orientaliste générant une intériorisation de la pensée coloniale. Si c'est le cas, ceci est considéré, selon REIFFEL, comme une sorte d'infidélité et de trahison par rapport à la culture d'origine de l'artiste en reproduisant les stéréotypes occidentaux sur la femme musulmane. D'un autre côté, la démarche de l'artiste pour s'approprier les

codes orientalistes et les détourner peut aspirer à mettre en œuvre plus qu'une œuvre orientaliste, un espace plastique en images de l'orientalisme. Cet espace accueille sa propre détermination dans un art contemporain qui n'est plus réductible à la représentation de l'Oriental par l'Occidental sans chercher pour autant à délivrer un message idéologique, anti-orientaliste ou autre. *« Il s'agit en quelque sorte d'une mise en abyme de l'orientalisme qui, loin de jeter un regard superficiel, constitue une perspective féconde sur cette forme artistique majeure du passé de l'Europe.* » [Véronique REIFFEL, 2011, 155]

Conclusion

Les deux modalités de présentation et de représentation du corps à travers les défilés-performances et les mises en scène photographiques nous indiquent que Majida KHATTARI a l'intention de créer un jeu doublé de sens par rapport à la perception du corps féminin en Occident. Dans ses défilés-performances, qui se sont déroulés exclusivement hors de son pays d'origine, l'artiste s'adresse à un public occidental (principalement français) ce qui rend sa modalité d'usage du corps féminin en convenance avec la situation socioculturelle du public ciblé. Dans ses défilés-performances, l'artiste se permettait de mettre en œuvre principalement un contraste frappant entre un corps dénudé et un corps entièrement couvert portant un niqab. L'artiste semble inviter le spectateur à réfléchir sur le rapport esthétique du dévoilement d'un corps face à un autre corps voilé et l'effet revendiqué par rapport à cette représentation. En d'autres termes, c'est une invitation à penser le corps entre voilement et dévoilement vis-à-vis de la question de la liberté corporelle de la femme. Ce jeu doublé de sens peut expliquer entre autres l'intérêt de l'artiste de proposer une lecture à esthétique variable du statut du corps féminin en tenant compte de la dimension territoriale et de sa large diversité sociale et culturelle.

Cette lecture à esthétique variable est à discerner également par rapport à la modalité d'usage du corps dans ses mises en scène photographiques comme la série « orientalismes ». Cette série photographique est une œuvre exposée à Casablanca et adressée éventuellement à un public de sa propre culture. Dans cette série, Majida KHATTARI présente une nouvelle modalité d'usage du corps proche de la peinture orientaliste, mais adaptée au public en question. La référence des codes picturaux orientalistes dépend principalement des intentions de l'artiste. Cependant, nous pouvons affirmer que la compréhension de l'usage du corps et de sa représentation, à travers cette série, ne peut s'effectuer en dehors des problématiques de l'identité marocaine et de sa représentation. La modalité d'usage du corps dans l'œuvre de l'artiste par rapport aux clichés orientalistes peut être considérée comme une recherche une recherche à repenser l'image et l'identité visuelle de la femme orientale façonnée par la vision de l'autre en élaborant tout un contexte de déconstruction identitaire.

CHAPITRE IV

Le corps : subversion et réinvention dans l'iconographie chez Shadi GHADIRIAN

IV.1. L'œuvre photographique de Shadi GHADIRIAN : présentation et caractérisation

L'univers de l'œuvre photographique de Shadi GHADIRIAN a principalement pour sujet les préoccupations personnelles des femmes iraniennes. C'est aussi un univers qui est intimement lié à l'identité de l'artiste en tant que femme musulmane vivant en Iran. « *Mes séries sont exactement comme un miroir de ma vie. Quand je me vois, je vois les autres femmes comme moi, mes sœurs, mes amies, les femmes dans ce pays* » [Shadi GHADIRIAN, 2010]. Shadi GHADIRIAN représente une nouvelle génération de photographes virtuoses. Elle interroge plus particulièrement le statut de la femme dans l'Iran d'aujourd'hui.

Dans son travail, Shadi GHADIRIAN présente des portraits photographiques de grands et de petites dimensions et des mises en scène de différents formats (tirages noir et blanc, photographie couleur) élaborées souvent en studio ou en espace clos. Ses mises en scène photographiques témoignent principalement du fait qu'elle cherche à revisiter la réalité quotidienne de la femme iranienne. Elle se nourrit de nombreuses références historiques

— par exemple l'histoire de l'image de la femme durant l'ère Qajar — et aussi d'une connaissance approfondie de la société iranienne contemporaine [Khadija NADERI BENI, 2014].

À travers ses œuvres, l'artiste cherche à interroger les idées préétablies sur la condition féminine. Elle propose une esthétisation de scène de vie ordinaire de la femme iranienne inspirée des conceptions de la société iranienne et de sa culture musulmane. Elle explore aussi les idées de la censure, de la religion et de la modernité tout en défiant les idées préconçues internationales du rôle des femmes au sein d'un État islamique. Ses images décrivent avec humour une identité féminine positive et holistique, prenant en compte la question des rôles traditionnels par lesquels les femmes — à la fois dans le Moyen-Orient et dans le monde entier — ont été définies. Sa pratique artistique, qui prend le corps féminin comme une base du discours expressif, est reconnue donc pour sa relation avec sa culture musulmane, sa société et ses systèmes de valeurs. Par-dessus tout, son travail nous montre comment l'art de la photographie peut faire part d'un phénomène social comme le corps féminin et maintenir surtout une esthétique visuelle et technique. Autrement dit, la pratique artistique de Shadi GHADIRIAN est une invitation à se confronter à l'utilisation de l'art comme moyen de questionnement et de critique sociale.

Dans sa pratique, l'artiste explore principalement la question de la « représentation » du corps féminin et également à travers la mise en scène photographique. À partir de 1998, Shadi GHADIRIAN est considérée comme pionnière dans l'introduction de la technique de la mise en scène photographique en Iran [Anahita GHABAIAN, 2015]. La mise en scène en photographie se base sur le contrôle de l'image pour construire une narration ou pour créer un univers. Le contrôle de l'image est défini aussi par la prise en considération des différents matériaux scéniques comme les décors, les éclairages, les costumes. Il s'affirme surtout par une maitrise de l'image, de sa composition et des éléments qui entrent ou sortent du champ. Dans ses mises en scène, tout se prépare et s'étudie à

l'avance : le modelage du corps de la femme, les costumes, la structure du décor, le lieu de la prise de vue, l'éclairage choisi et les objets associés au corps. L'artiste s'est d'ailleurs exprimé en ce sens en disant : « … À *chaque fois que je travaille sur un projet, appuyer sur le déclencheur n'est l'affaire que d'un seul instant, alors que la préparation de la prise de vue peut parfois prendre une semaine* » [Shadi GHADIRIAN, 2015].

« Qajar » (1998) et « Like every day » (2000), ses deux premières séries photographiques ont été réalisées en trois ans. Dans ces deux séries de photographie, une véritable mise en scène imaginée par l'artiste régit le choix des vêtements, des relations entre les modèles femmes, le décor et les objets. Cette mise en scène montre le corps féminin en interaction hétéroclite avec les codes vestimentaires traditionnels associés à des signes et à des objets contemporains.

À travers ces deux séries, l'artiste propose des formes d'usage du corps de la femme. Les formes d'usage définissent les différentes pratiques et démarches permettant de disposer d'une meilleure compréhension du statut du corps. La plupart de ces pratiques sont essentiellement liées à l'histoire de l'« usage social » du corps. Cela correspond toutefois à la notion envisagée par Marcel Mauss (1936) « Les techniques du corps » qui présente « l*es façons, dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leurs corps.* » Marcel Mauss illustre cette idée en partant des actes quotidiens comme la marche, la course, la nage, etc. Il a noté « *... Les Américaines ne marchent pas comme les Françaises, et ni les unes ni les autres ne balancent les hanches à la manière des femmes maories de la Nouvelle-Zélande, qui enseignent ce balancement à leurs filles...* » Pour l'auteur, ces pratiques et leurs caractéristiques, dépendent et varient selon les cultures, l'éducation et les us et coutumes à travers les générations. Parler d'usage du corps et de ses formes, c'est donc examiner le rapport entre l'utilisation que les individus

font de leur corps et la relation qu'ils entretiennent avec le corps propre, d'une part, et leur appartenance sociale d'autre part dans le cadre d'une mise en scène photographique. C'est dans ce contexte, que s'inscrit l'idée de l'exploration et de la compréhension des modalités et formes d'usage du corps à travers l'œuvre photographique de l'artiste Shadi GHADIRIAN.

Le corps, en tant qu'élément important de reconnaissance sociale, est choisi comme le principal support visuel sur lequel va s'inscrire la vision de l'artiste sur la femme et sa condition. L'artiste veut repenser ce corps en remettant en question les paramètres et les principes communs de sa perception dans des sociétés de culture musulmane comme l'Iran. Dans ses deux séries photographiques « Qâdjâr » et « Like every day », elle propose deux modalités principales de représentation de ce corps en accordant une attention particulière à ses pratiques vestimentaires et à son rapport à l'espace/temps.

IV.2. Le portrait subversif du corps féminin

Dans sa pratique qui se nourrit de son expérience personnelle et surtout des enjeux liés à l'environnement dans lequel elle vit, l'artiste propose de subvertir et de réinventer un portrait traditionnel de la femme iranienne. Sa série photographique « Qâdjâr » est l'une de ses œuvres les plus célèbres. À travers cette série, elle tente de remettre en question les techniques d'imagerie et les paramètres du portrait traditionnel de la femme au 19e siècle en le montrant en contraste avec des éléments des temps modernes. C'est dans ce sens que s'oriente la réflexion sur la notion d'anachronisme, impliquant le concept de temporalité de l'œuvre d'art. L'anachronisme [Etienne SOURIAU, 2010] se définit principalement par « *la présence, dans une œuvre, d'êtres, objets, termes ou événements n'appartenant pas à l'époque représentée* ». C'est aussi le fait que l'artiste introduise « anachroniquement » ses contemporains dans des scènes anciennes. L'analyse de l'œuvre photographique « Qâdjâr » va dans le sens de ce processus de création qui exige la transposition dans le temps et dans l'espace.

La série de photographies « Qajar » constitue son premier travail créé pour son projet de licence au cours duquel elle s'est intéressée aux vastes archives Qadjar du roi Nasser ail Din Shah[20] (Fig.1).

Dans le cadre de son travail au Musée de la photographie de Téhéran, Shadi GHADIRIAN a été particulièrement influencée par le fait qu'elle ait vu et imprimé énormément de photos anciennes des femmes de l'ère Qajar (40 tirages par jour). « *Je m'émerveillais du nombre de photos prises à cette époque, et particulièrement du nombre de photos représentant des femmes. Je ne l'imaginais même pas, car j'étais persuadée que la religion, interdisant la reproduction de l'image, avait éclipsé notre passé photographique* » [Shadi GHADIRIAN, 2015]. Selon l'artiste la présence des images des femmes datant de l'époque Qajar était peu nombreuse à cause de l'interdiction religieuse. Elle explique : « *les mœurs de l'époque Qajar ne permettaient pas qu'une personne extérieure (notamment un homme) entre dans le harem ou photographie les femmes.* » C'est ce qui peut expliquer la raison pour laquelle Nasserdin Shah a pris lui-même ces photos du Harem [Shadi GHADIRIAN, 2015].

[20] http://www.qajarwomen.org

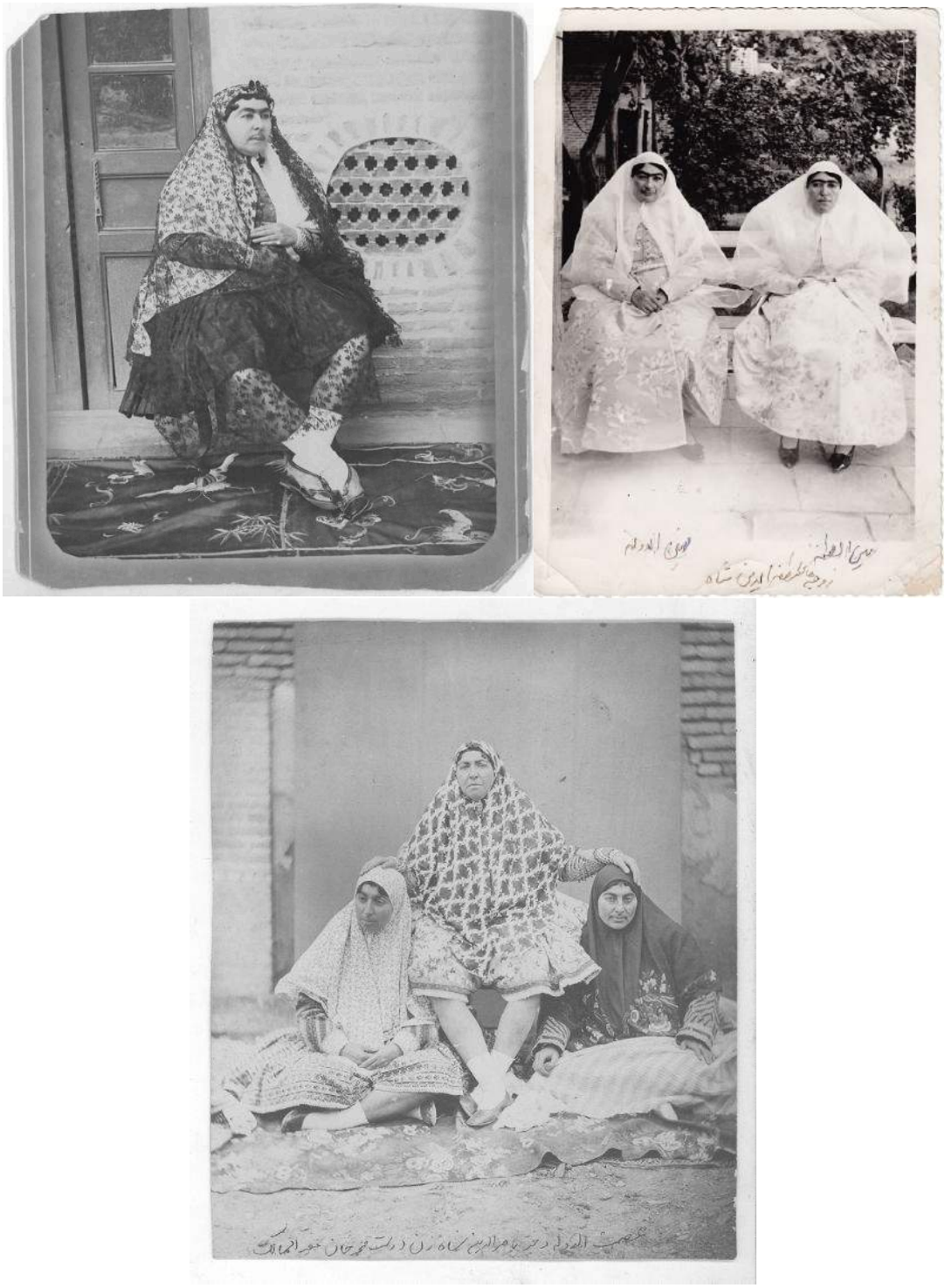


Fig.1 : Extrait de l'album de photographies argentiques (noir/blanc) des femmes « Qadjar » aux XIXes siècles par le roi Nasser aldin Shah [21]

[21] Photographies du XIXe siècle environ 20.000 albums sont encore intacts au Musée de la Golestan à Téhéran

Suite à son travail au Musée de la photographie de Téhéran, l'artiste a donc eu l'idée de comparer ses photographies prises au quotidien avec les photos prises durant l'ère Qajar. Elle dit : «*j'avais en tête d'écrire sur l'histoire de la photographie.*» Pour Shadi GHADIRIAN, travailler sur la femme était au début un hasard et non un choix qui s'inscrit dans cet héritage. Par ailleurs, l'artiste éprouve son intérêt pour la femme de manière générale et de sa représentation en affirmant : «*Ce travail sur les femmes était un pur hasard. J'étais plus à l'aise avec elles et tout me paraissait plus séduisant chez elles »* [Shadi GHADIRIAN, 2015]. Ainsi pour sa première série photographique, l'artiste a commencé à étudier, sur une trentaine de photographies, les images et les poses des femmes Qâdjâr. Le titre de sa série « Qâdjâr » (Fig.2) est l'héritage du même nom de la série initiale de photographies de ces femmes (1794-1925), sous laquelle la photographie de portrait fut introduite en Iran.

Cette reprise et appropriation de photographies de femmes du 19^{e} siècle renvoie à la pratique du pastiche comme manifeste esthétique. Il est entendu par pastiche [Etienne SAURIAU, 2010] «*une imitation affectueusement taquine d'un modèle littéraire, plastique, musical, etc.*» qui ne vise pas nécessairement le plagiat ou la parodie. Par rapport au style d'une œuvre initiale, le pastiche permet d'avoir «*une copie volontairement déformante, accentuant les traits de l'original. »*

Dans la version revisitée de la série photographique « Qajar » (Fig.2), l'esprit du pastiche se dégage au premier coup d'oeil. Le spectateur se trouve face à des images ayant pour thème les femmes « Qâdjâr » adoptant des allures du style classique du 19^{e} siècle. Ce sont des femmes voilées, dont seuls le visage et la paume de la main sont dévoilés, qui portent des vêtements traditionnels de l'ancienne époque de la société iranienne.

La composition photographique possède deux plans très proches l'un de l'autre. Au premier plan, les sujets — accompagnés d'objets et des ustensiles — sont au centre de la scène photographique. La posture et la position de chaque modèle sont différentes l'une de l'autre. D'une image à une autre, l'artiste montre une sorte de transfert de la position assise à la position debout ou d'un siège à un autre en proposant dans chaque scène un nouveau type d'objet (guitare, bicyclette, canettes de Pepsi...) En arrière-plan, la photo montre le décor rappelant une partie des ornements de l'architecture intérieure du harem à l'ère Qajar.

Quant à la prise de vue, elle est frontale. Le cadrage de la photo est vertical, invitant le spectateur à balayer la photographie du haut en bas. Ce type de cadrage est également appelé « format portrait », format qui convient particulièrement aux prises de vues de portraits ou de sujets comme le cas de la série « Qajar ». Le cadrage choisi par l'artiste, dans cette série, donne une impression de proximité. À hauteur d'œil, le corps et le visage des femmes modèles ne sont pas déformés ou altérés ce qui nous informe de la position de l'artiste-photographe qui est à la même hauteur que son sujet. Le regard des femmes modèles est dirigé principalement vers l'objectif de l'appareil photo. Dans cette série revisitée de l'artiste, c'est la structure et l'agencement des objets modernes utilisés aujourd'hui à côté d'une allure féminine coutumière traditionnelle qui fait la force de l'image. Ici, la mise en scène ne cherche pas à raconter, mais à faire apparaître des contrastes et des contradictions.

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig.2-a : « Qâdjâr », Photographie numérique en noir et blanc (60x90cm) — Shadi GHADIRIAN. 1998 – 1999[22]

[22] Extrait du site http://shadighadirian.com

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig.2-b : « Qâdjâr », Photographie numérique en noir et blanc (60x90cm) — Shadi GHADIRIAN. 1998 – 1999[23]

[23] Extrait du site http://shadighadirian.com

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig.2-c : « Qâdjâr », Photographie numérique en noir et blanc (60x90cm) — Shadi GHADIRIAN. 1998 – 1999[24]

[24] Extrait du site http://shadighadirian.com

En effectuant un rapprochement entre les deux compositions photographiques de deux réalisations, il est à souligner dans la série revisitée par l'artiste que l'œuvre est composée d'un mélange d'imitations de divers éléments venants de deux époques différentes. L'artiste résume cela quand elle affirme : «*j'ai décidé d'ajouter quelque chose de moderne dans les vieilles photos… j'ai eu deux symboles, l'un d'il y a 150 ans, et l'autre à partir d'aujourd'hui* » [Shadi GHADIRIAN, 2010].

Pour effectuer la mise à l'heure de ces photos d'archives, l'artiste a choisi d'utiliser des toiles peintes en studio avec des décors et des costumes spécialement conçus ou imprimés. L'artiste ne travaille pas avec des modèles professionnels, mais demande plutôt à une amie, à une sœur ou à une cousine de poser et de se laisser faire photographier en respectant fidèlement la pose officielle des femmes Qâdjâr [Shadi GHADIRIAN, 2015]. Pour être aussi fidèles que possible aux photos originales, ses modèles ont été habillés avec des vêtements antiques imitant la mode du 19^{e} siècle : le foulard et les jupes courtes à volants portées sur un pantalon ample ou sur un collant opaque et épais. Sur le visage de chaque modèle, l'artiste a tracé aussi d'épais sourcils noirs reproduisant les canons de beauté physique de l'époque Qâdjâr. À cette époque, les femmes ne s'épilaient pas ce qui fait qu'elles avaient, en plus des sourcils épais, une moustache au-dessus des lèvres qui étaient souvent corrigées par le maquillage. À côté de ces femmes portant d'anciens vêtements, l'artiste a rassemblé des objets de la vie quotidienne contemporaine : lecteur de CD, aspirateur, vélo, guitare, canettes de Pepsi, de bière, appareil photo, etc. Avec ce croisement de deux symboles non adjacents, nous nous trouvons face à ce que François SOULAGES (2005) appelait une « photographie manipulée ». Cette caractéristique est propre à la photographie mise en scène qui permet au photographe d'explorer la réalité afin de donner une nouvelle apparence d'un statut ou d'un phénomène visible comme le corps féminin dans l'œuvre de Shadi GHADIRIAN.

Nous pouvons repérer trois objets/concepts dans la mise en scène de l'œuvre de Shadi GHADIRIAN : le quotidien, la culture religieuse et sociale et l'histoire. La série « Qajar » est un exemple de cette théâtralisation du quotidien. L'artiste représente dans ces photographies la femme dans son espace privé, que se soit le harem à l'époque Qajar ou l'espace de la maison dans lequel le corps peut avoir un rapport avec certains objets domestiques comme l'aspirateur, la radio… L'artiste dispose les éléments de la scène ensemble, regroupant une image ancienne de l'allure féminine avec des objets et des ustensiles à utilisation contemporaine. La question qui se pose ici est : à quelle époque remonte cette scène ? L'artiste a laissé cette question en suspens, rendant ainsi possibles diverses interprétations, tel un metteur en scène « *qui ne nous impose pas son unique lecture du texte et qui par là même nous permet de rêver et d'imaginer* ». [François SOULAGES, 2005, 56] L'artiste semble présenter un aspect atemporel de la photo que l'on ne peut pas considérer comme ayant une relation avec le temps ou avec une époque précise. Devant ces photos, nous ne pouvons pas savoir si nous sommes à la fin du 19^{e} siècle ou bien à l'époque d'aujourd'hui. C'est comme si l'artiste voulait mettre le spectateur dans une situation d'incertitude et d'imprécision par rapport à l'identification de l'époque à laquelle ces femmes appartiennent. Comme le spectateur peut observer rapidement ces photographies de modèles de femmes, il peut identifier une image claire du statut d'une femme traditionnelle venant d'une époque antérieure.

Dans une certaine mesure, l'artiste semble souhaiter associer dans une même image les deux registres de la théâtralité et de l'ambiguïté. Sur cette image, nous pouvons observer une situation anodine présentant le vécu quotidien à l'intérieur du Harem au 19^{e} siècle, mais dans laquelle les objets — d'une utilisation plus contemporaine — placés à côté des modèles, révèlent de multiples paradoxes imposés aux jeunes femmes. C'est une vérité intérieure sociale qu'une simple capture photographique seule ne peut pas saisir. Ainsi, la possibilité de distinguer des objets et instruments comme la canette de Pepsi et la guitare

invite le spectateur à remettre en question son premier discernement du statut de la femme. Il pourrait se demander ce que ce statut féminin peut signifier par rapport à ces deux éléments contradictoires : des vêtements traditionnels typiques correspondants à une période classique et des objets courants de l'ère moderne. En entremêlant ces deux éléments, l'artiste tisse un portrait ouvert à différentes lectures et interprétations. Ce mélange résume un des effets de la notion d'anachronisme concernant l'approche du spectateur face à l'œuvre d'art. Etienne SOURIAU (2010) explique cet aspect en notant « *L'anachronisme ne produit d'effet que si le spectateur est conscient du caractère anachronique ; il y a donc dans l'esthétique de l'anachronisme un élément de savoir et de jugement… Les états esthétiques qu'il provoque sont fonction des rapports entre la culture de l'auteur et celle du contemplateur* ». Cette alternative peut expliquer la diversité des modalités de réception de ce type d'œuvre d'art.

Selon l'artiste, cette série reflète la vie paradoxale de jeunes femmes de sa génération, cherchant à communiquer une des conditions des femmes qui vivent un temps de confusion. L'artiste cherche à montrer que les femmes de sa génération se trouvent dans la même situation que le spectateur devant son œuvre : elles ne savent pas à quelle époque elles appartiennent. Les femmes, à travers ses photographies, sont prises entre tradition et modernité, entre passé et présent et entre réalité et imaginaire. L'artiste cherche à mettre en avant cette dualité de la vie entre tradition et modernité, proclamant la contradiction qui manipule une société comme l'Iran qui est d'une grande complexité.

IV.3. Le corps dans la causalité domesticité/femme-objet

La série photographique « *Like every day* » (Fig.3) est une autre lecture singulière du statut de la femme et de sa perception. Cette nouvelle série de photographies a été réalisée par l'artiste deux ans après avoir obtenu son diplôme et après avoir être marié et

avoir quitté son domicile familial. Cette nouvelle vie et notamment l'excès de cadeaux domestiques qu'elle a reçus après son mariage dont des objets tout à fait étrangers à une jeune mariée ont inspiré cette célèbre série de photographies. Shadi GHADIRIAN (2015) considère cette nouvelle série photographique comme « un sujet social ». Elle disait : «*j'avais en tête cette idée des cadeaux qu'on offre aux mariées, mais pas en tant que sujet photographique. Quand je me suis mariée, je me suis rendu compte que tous ces ustensiles m'ont servi et sont devenus une partie de ma vie quotidienne. Avant, je n'avais pas de rapports à toutes ces choses. Je vivais chez mes parents et ma mère s'occupait de tout… C'est pour cette raison que je me suis mise à y réfléchir et à les traiter comme un sujet social.* »

« Like Every Day » (ou comme tous les jours) est une série de 10 portraits photographiques adoptant cette fois-ci la couleur et le format carré qui est considéré en photographie comme étant le format «*propice à la construction de l'image*» [Alain Nahum, 2014]. Au centre de chaque photo se trouve une silhouette de figure humaine vêtue d'un tchador qui laisse simplement deviner l'ossature du buste et de la tête. Les images de cette série n'ont plus rien à voir avec les premières photos en noir et blanc où le cadre ancien de l'ère « Qajar » était le centre d'attention. Dans cette nouvelle série, l'artiste s'intéresse à la question de la domesticité et à son rapport avec le corps féminin. À partir de ce thème a priori ordinaire, l'artiste parvient à nous offrir des images peu communes où le corps

féminin devient l'élément principal. Le corps qui constitue le point de départ et la matière première des photos de l'artiste, crée le portrait du rapport femme/domesticité. Cependant, ce corps présente aussi l'élément plastique qui, en s'associant à des couleurs, motifs, tissu et objets, permet de former une image abstraite.

Dans cette série photographique, l'artiste n'utilise pas le tchador noir que l'on voit dans les images médiatiques de l'Iran, mais plutôt les tchadors aux motifs riches et colorés que les femmes portent traditionnellement à l'intérieur de leurs maisons et aussi à l'extérieur pour celles qui vivent dans des communes rurales. L'artiste superpose à ses sujets sans visage qui portent ce tchador un équipement domestique : un fer à repasser, une tasse de thé, des gants pour la vaisselle et d'autres accessoires ménagers. Pour la composition photographique, ces modèles posent face à l'objectif, dans une même posture. La prise de vue est frontale et le sujet est centré. Chaque portrait est composé d'un fond blanc qui apporte une neutralité et le met en valeur. Cette rigueur photographique amène une répétition, montrant leur appartenance à un système vécu au quotidien et dans chaque foyer. Le titre « Comme tous les jours » exprime lui-même cette routine quotidienne dans laquelle ces femmes sont conditionnées.

Ce qui frappe dans cette série photographique, c'est la simplicité de ces mises en scène qui réside dans le fait qu'un objet remplace le visage d'une silhouette humaine inconnue. Face à ces portraits sans visage et anonymes, la question qui se pose en effet est de savoir quelle est la meilleure lecture pour cette expression. Nous sommes ici devant le concept femme-objet revisitée par l'artiste Shadi GHADIRIAN.

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig.3 : « *Like every day » (comme tous les jours)*, Photographies numériques couleurs 50x50cm, (2000)[1]

Le concept femme-objet est une notion qui présente toujours un grand intérêt pour le corps féminin. En jouant avec ce corps, divers artistes photographes et plasticiens s'intéressent à élaborer de nouvelles images du statut féminin, celle de la femme-objet. Cette image qui peut être une photo, un dessin, une illustration, un schéma ou un tableau, reflète initialement une volonté d'idéalisation du corps féminin qui est souvent représenté comme un ensemble de fragments parfaits obéissant à des critères esthétiques bien déterminés [John PULTZ et Anne DE MONDENARD, 2009]. Le recours au nu féminin et au désir sexuel a été l'un des aspects les plus répandus de cette image femme-objet, notamment dans le secteur de la publicité et du marketing. Le renvoi à la sphère domestique et privée, c'est-à-dire au couple, à la vie familiale, à l'entretien de la maison, à l'apparence et au corps, est l'un des univers les plus explorés pour la représentation de cette image femme-objet. Cette idée du renvoi à l'espace privé imprègne les images de la série photographique « like every day ». Le cadre de référence à l'espace de la maison est limité aux ustensiles domestiques mis sur le visage du modèle comme le fer à repasser, la tasse de thé, les gants de caoutchouc renvoyant aux activités quotidiennes de l'entretien de la maison. Nous pouvons retrouver dans ces images de la série « like every day » qui renvoient à la domesticité un écho à certaines œuvres photographiques qui adoptent cette même idée de l'espace privé, mais en ayant une autre interprétation du concept femme-objet. C'est par exemple l'artiste photographe américain Harry CALLAHAN qui a exploré sa propre maison pour faire poser sa femme (endormi sur un lit) et sa fille (debout devant une fenêtre) nues. Son intérêt réside dans la recherche à créer une vision parfaite et sereine du monde domestique en excluant de la photo les activités ménagères quotidiennes. L'artiste Cindy SHERMAN adopte aussi les intérieurs privés et les espaces traditionnellement définis comme féminins pour faire poser ses modèles ou son propre corps. Elle joue principalement sur les différences entre corps travestis et défigurés pour analyser les diverses façons dont le sujet féminin a été représenté dans le cinéma et la

peinture occidentale [Alain Nahum, 2014].

Le corps féminin (avec ses traits, sa chair et sa chaleur) dans l'œuvre photographique de Shadi GHADIRIAN disparaît dans une vision abstraite : un corps réduit à ses activités domestiques. Le recours à la nudité et au nu féminin, comme dans l'exemple des photographies de Harry CALLAHAN est remplacé, dans la série photographique « like every day », par une silhouette d'un corps humain anonyme voilée d'un tissu fluide riche en motifs colorés. L'image du rapport corps féminin/maison est réduite à une métaphore d'une activité domestique. Le concept femme-objet, dans la série « like every day », constitue dans cette optique une réflexion sur le statut féminin dans la société iranienne que l'artiste transpose dans des mises en scène photographiques.

Le corps représenté voilé avec un visage caché ne vise pas à aborder ici la question des restrictions sociales du port du voile en Iran ou à celle du fait de cacher son corps. Il s'agit là d'une façon d'exprimer une facette d'une situation sociale de la femme. Cette situation renvoie principalement aux structures patriarcales de la société et surtout aux stéréotypes sociaux qui délimitent le rôle de la femme ainsi que son espace personnel. Cette délimitation a donné lieu, dans l'œuvre de l'artiste, à une expression nouvelle et singulière du concept femme-objet qui ne vise pas à prescrire une volonté d'idéalisation du corps féminin ou de le présenter comme un sujet rêvé.

L'artiste cherche à donner ainsi à ses images une lecture sociale sans pour autant renier leur dimension esthétique évoquée avec un certain humour et dérision. L'humour dans la série « Like every day » va de pair avec un regard critique de la part de Shadi GHADIRIAN. L'humour nait tout d'abord de l'idée de penser au remplacement du visage avec un ustensile domicile comme un fer à repasser ou une tasse de thé, comme si celui-ci présentait le principal élément de l'identité féminine. La manière de masquer le

visage du sujet avec un objet et le cadrage choisi empêchant de voir le reste du corps du modèle et surtout la position imperceptible des mains, laisse au spectateur le loisir d'imaginer comment fait le modèle pour faire tenir l'objet sur son visage. L'humour et la critique viennent aussi du choix du type d'objet domestique mis sur le visage. Malgré le fait que les photos de la série « Like every day » respectent toutes la même mise en scène, chaque type d'objet donne à chaque visage une fonction et une particularité dans les photos. En d'autres termes, nous retrouvons implicitement dans les photos de Shadi GHADIRIAN le goût de l'humour et la critique à travers la figure de la comparaison d'un visage (signe d'identité) avec une tasse de thé ou un fer à repasser. Lorsque l'artiste remplace le visage par un ustensile domestique, elle chosifie le corps féminin. Nous constatons ici un souci d'anonymat qui vise à préserver la femme de son être en tant que sujet. La femme n'est plus qu'un synonyme d'une tache ménagère. Elle est dépossédée également de son individualité. Ce visage, siège de l'individualité, reste invisible et non reconnaissable et l'attention du photographe se centre exclusivement sur l'objet qui le remplace et qui forme sa face anonyme. Si ce visage apparaît anonyme dans les images de Shadi GHADIRIAN, c'est aussi que l'artiste photographe recherche un angle de vue qui ne met pas le modèle à son avantage.

Le choix d'associer le visage de la femme à son environnement matériel domestique et de le remplacer par un objet ménager peut être interprété comme une identification de la femme aux mœurs et aux formes sociales commandées par la société. Ce choix peut probablement être aussi comme une parodie des attentes des femmes mariées au foyer. Le fait de cacher le visage de la femme et le réduire à cet objet domestique peut être relié à un phénomène récurrent dans les traditions qui est la volonté de couvrir le féminin et le restreindre à la sphère privée et intérieure : le domicile ou la maison. Cette réflexion conduit à demander : qu'est-ce qu'un visage ? Le « visage », selon le dictionnaire Le Petit Robert (2007), se définit comme « *expression des traits de la face* » ou comme un

« *aspect sous lequel se présente quelque chose* ». Selon l'auteure Delphine HORVILLEUR (2014), un visage est aussi « *la possibilité d'exister en tant que sujet parlant, pensant, en tant qu'esprit* ». Les yeux, le regard, la bouche sont tous des éléments clés de l'expression, des éléments indispensables pour être en tant que sujet, pour exister. Dans la série « Like Every Day », l'expression du visage a été effacée et remplacée par un ustensile domestique à travers lequel nous ne pouvons qu'être face à des actes et des identifications d'un même sens : lavage, vaisselle, repassage, nettoyage… En effet, la femme et son corps ont été ramenés simplement à une tâche, à un sujet domestique rappelant la volonté traditionnelle d'enfermer le féminin et de le priver de sa possibilité d'être dans un autre espace que l'espace intérieur.

L'artiste Shadi GHADIRIAN offre, à travers cette série, un regard nouveau sur le quotidien de la femme lorsqu'elle se présente dans la sphère domestique. En regroupant, grâce à la prise de vue, des morceaux du réel (tchador, l'ustensile domestique) réorganisés dans le viseur, l'artiste, offre à notre regard sa façon de percevoir une facette de la réalité sociale de la femme de son pays.

Conclusion

Nous constatons que dans ces deux exemples de séries de photographies, l'enjeu n'est pas de cacher le corps avec un tchador (noir ou avec motifs) ou de le présenter portant des vêtements traditionnels. Le principal enjeu et interrogation en revanche est de mettre en évidence le statut de la femme avec toute la complexité des rapports de force entre le corps féminin et la société traditionnelle, entre le public et le privé et entre le présent et le passé. Le tchador ou les vêtements traditionnels de l'époque Qâdjâr ne renvoient pas en ce sens aux restrictions sociales du port du voile. L'attitude vestimentaire et le corps évoquent une situation sociale de la femme iranienne. La remise en question de cette

situation ne peut se priver d'évoquer le quotidien de la femme dans lequel nous nous trouvons nécessairement face à une observation du corps de la femme, de son apparence, de ses attitudes et de ses comportements. Il est essentiel de dire, dans ce contexte, que l'artiste représente à travers ses photographies une situation sociale générale et que ses photographies cherchent en effet une vérité enfermée du statut de la femme qui se cacherait dans la réalité sociale.

Nous retenons qu'il y a une intention de la part de l'artiste d'alterner dans chaque série, les croyances et coutumes et l'art, l'histoire culturelle et la fiction. Cette alternance est entre autres une intersection entre les sensibilités sociales et les sensibilités artistiques. Une intersection qui part du principe que l'artiste tient bien de son expérience en tant que femme iranienne, des traditions et coutumes locales dans ses photos qui suscitent la réflexion sur les questions sociales et les problèmes liés aux femmes. Son travail peut encore être un appel à réfléchir de manière générale sur le statut de la femme. C'est une réflexion autour de son corps qui se met souvent en avant quand il s'agit d'établir des relations avec la religion, la société, les coutumes et traditions et surtout avec elle-même.

CHAPITRE V

Les tendances formelles du corps voilé dans l'espace urbain chez Shirin ALIABADI

V.1. L'œuvre photographique de Shirin ALIABADI : présentation et caractérisation

L'univers de l'œuvre photographique de l'artiste Shirin ALIABADI porte un regard particulièrement singulier sur le quotidien de la jeune femme iranienne dans sa relation envers l'influence croissante de la culture populaire et de la « trans-culturalité ». L'exploration des règles qui concernent la présence du corps féminin dans l'espace public fait partie intégrante de sa méthode de représentation visuelle du statut de la femme iranienne. Shirin ALIABADI présente dans son travail une série de portraits photographiques en couleur et de différents formats mise en scène tantôt dans des espaces publics comme la rue, tantôt dans des espaces clos comme le studio. Ses portraits photographiques remettent en question des notions comme l'hybride ou le métissage entre formes de représentations iraniennes traditionnelles et celle de la culture populaire de la jeunesse féminine et de la mondialisation. L'œuvre photographique de Shirin ALIABADI s'inspire principalement de situations du quotidien, notamment de modèles de femmes que l'artiste croise dans les rues ou dans les magasins locaux de sa ville natale. À travers ses photographies, l'artiste propose de présenter le statut de certaines

jeunes femmes iraniennes attirées par la diversité du « consumérisme »[1] moderne et particulièrement par le désir de s'éloigner de la tradition pour aller vers le système d'expression et de représentation occidental. Ses images décrivent avec justesse le comportement de la jeune femme iranienne, qui parvient à contourner les codes d'un système socialement assez contraignant. Selon une première approche illustrative, ses photographies traitent quasiment toutes de cet aspect comportemental. Cependant, chaque série photographique est plus ou moins différente en ce qui concerne les modalités de la représentation des formes d'usage du corps de la femme.

Dans sa pratique, la photographie est le principal médium artistique à travers lequel l'artiste explore la question de la « représentation » du corps féminin dans son œuvre. En matière d'art, la question de la représentation est originellement renvoyée à celle de l'imitation. La représentation est de plus en plus considérée comme la création d'une nouvelle perception d'un sujet ou d'un objet. L'image que l'artiste représente de la jeune femme iranienne est différente de l'image habituelle. C'est une nouvelle présentation destinée à éveiller l'attention et la réflexion du spectateur et à lui proposer une image libératrice du corps féminin et de sa perception.

« Girls in cars » (2005), « Hybrid Girl » (2008) et « City Girls » (2010) sont les principales séries photographiques de l'artiste Shirin ALIABADI qui ont été réalisées alternativement pendant six ans. À travers ces trois séries de photographie, l'artiste propose certaines formes d'usage du corps de la femme. Ces formes d'usage représentent une facette du comportement de la jeunesse féminine iranienne d'aujourd'hui qui désire « moderniser » son apparence et son image. Ariane LEVENE et Églantine de GANAY[2] (2009) disaient dans ce sens : « *les photographies de Shirin Aliabadi traduisent le désir des femmes iraniennes d'aujourd'hui de remodeler leur image et de se transformer dans un acte de rébellion culturelle* ». L'objectif principal de Shirin ALIABADI est de

[1] Consumérisme : mode de vie lié à la consommation.
[2] Deux commissaires de l'exposition « Made in Iran » à Londres

montrer un aspect de sa société actuelle à travers le prisme de la mode et des pratiques vestimentaires. Cet objectif agit comme une sorte de défi à relever par l'artiste en représentant le statut de la jeune femme iranienne dans toute sa complexité. C'est un défi qui consiste à montrer également comment les femmes iraniennes contournent les règles très conservatrices de représentation du corps dans leur pays, en adoptant de nouveaux codes et critères de beauté.

V.2. Le corps féminin et l'expérience de l'espace public-espace privé

Dans sa pratique l'artiste a adopté une démarche qui repose sur un processus de mise en scène photographique qui vise à révéler l'image du mode de vie d'une nouvelle génération des femmes de son pays. Ce mode de vie correspond à une facette de la vie sociale de la jeune femme iranienne qui choisit la façon dont elle s'habille et les parties de son corps qu'elle dissimule tout en alternant les codes vestimentaires traditionnels locaux et ceux qui sont adaptés à la modernité à l'occidentale. En d'autres termes, ce mode de vie consiste à renoncer aux rituels de consommation et aux modes vestimentaires iraniens en adoptant de nouvelles attitudes et allures étrangères, souvent, à l'européenne. Ce sont des attitudes qui se manifestent par exemple dans des pratiques comme l'usage excessif du maquillage, les cheveux blonds ou roux, la chirurgie esthétique, le piercing, le tatouage… « *Je trouve que ces pratiques qui existent au sein d'une culture islamique vraiment fascinante, et la contradiction apparente sont beaucoup plus significatives qu'elle ne semble. J'aime explorer les contradictions et les infractions, à la fois religieuses et matérielles, qui existent au cœur de cette société urbaine, qui est la mienne* » [Shirin ALIABADI, 2013].

Pour ce qui est de l'exploration des infractions à la fois religieuse et matérielle, l'artiste Shirin ALIABADI choisit de s'inspirer de l'espace urbain du centre de la capitale Téhéran, notamment des comportements et des moyens d'expression pour certaines

catégories de la population féminine. Le point de départ de l'artiste, avec sa première série photographique « Girls in cars » (Fig.1 et Fig.2) est l'espace urbain nocturne de Téhéran, et plus précisément la rue. Cet espace urbain se constitue d'un élément principal : une voiture dans laquelle on peut voir de jeunes femmes habillées en tenues de soirées. Le moment de croisement avec ces jeunes femmes, ayant une allure un peu exotique, a repoussé l'artiste à repenser cette attitude dans sa pratique photographique. Elle disait à ce propos « *J'ai été bloquée dans le trafic un week-end dans un quartier très chic de Téhéran. Nous étions entourés de belles filles bien habillées pour aller à une fête ou tout simplement de croisière dans leurs voitures...J'ai pensé alors que cette image de la femme attachée par la tradition et le hijab n'est même pas proche de la réalité ici* » [Shirin ALIABADI, 2013].

Dans la série de photographie « Girls in cars » (Fig.1 et Fig.2), l'artiste a choisi de reproduire cette scène des filles dans les voitures avec des femmes de son entourage comme modèles pour ses photos. Elle a invité ces femmes modèles à se costumer et à se mettre en scène sous forme de personnage. Ce sont des femmes montrées assises dans une voiture, ce qui nous permet de ne percevoir de leur corps que la tête, les épaules et parfois les bras. La plupart de ces femmes modèles portent sur leurs têtes des écharpes colorées laissant paraître quelques mèches de cheveux et un visage maquillé surmonté d'une coiffure ordinaire, voire simpliste.

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig.1 « Girls in Cars » n° 2 — Photographie argentique couleur, 70 x 100 cm, (2005)

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig.2 « Girls in Cars » n° 3 — Photographie argentique couleur, 70 x 100 cm, (2005)

En regardant ces photographies, nous pouvons noter que la prise de vue a été faite à l'extérieur en utilisant des lumières artificielles étant vu qu'il faisait nuit. D'autre part, l'artiste n'a rien indiqué concernant le lieu où ont été pris les clichés, nous ne savons pas s'il s'agit par exemple d'un parking ou d'un garage. Le choix de photographier le soir est une sorte de procédure de rappel visuel du moment auquel l'artiste a été trouvée, un soir, entouré des jeunes filles habillées et maquillées pour aller à une fête. Ce mode de vie nocturne est bien habituel, en particulier dans la capitale Téhéran [Art Mag revue, 2013]. Comme il n'y a pas de discothèques et de clubs de nuit, les jeunes se rencontrent souvent lors de soirées privées chez des amis.

Dans cette série de photographies, il semble qu'il n'y a pas de recherche et de développement bien axés sur les éléments de base d'une composition photographique comme l'échelle, le cadrage, le changement de point de vue, le réglage de lumière, la netteté pour le premier plan et l'arrière-plan… La structure de l'image est simple. La photo des femmes en voiture paraît avoir été prise au moment du trafic comme un simple cliché photographique pris au hasard. Le portrait photographique des femmes modèles en voitures est une simple transcription du réel. La série « Girls in Cars » peut être interprétée dans ce sens comme une trace exacte du monde tel que l'artiste le voit, ou tel qu'elle l'expérimente. Il peut également être perçu comme une simple documentation photographique d'une facette de la vie sociale populaire nocturne de la jeune femme iranienne.

Nous soulignons, à travers le choix de retracer le mode de vie nocturne, l'exploration du rapport espace/temps et corps féminin et principalement du rapport espace public/espace privé. La question du public et du privé rappelle avant tout ici la considération de l'être humain en tant qu'être « spatio-temporel » [Martine MEDER-KLEIN, 2005]. Son activité et son expérience ne peuvent pas se priver de ces deux dimensions fondamentales. La

distinction entre sphère publique et sphère privée existait déjà depuis longtemps. L'espace privé concerne tout ce qui relève des choix de vie de la personne et que l'on peut appeler l'intime, c'est-à-dire ce qui ne regarde pas les autres, ou encore l'espace d'exposition de soi. L'espace public représente, notamment dans la société urbaine, l'ensemble des espaces de passage et de rassemblement qui est à l'usage de tous [Virginie Picon-Lefebvre, 1997]. Dans toutes ces relations, c'est le corps, et plus précisément sa surface perceptible, qui se présente comme l'interface indispensable des rapports privé-public et ses contraintes.

Dans la série photographique « Girls in Cars », il y a deux espaces : un espace public ouvert qui est la rue ou la route, et un autre espace couvert qui est la voiture. Le moment choisi par l'artiste est le soir. Le rapport que la jeune femme établit avec son corps varie vis-à-vis du lien établi avec l'espace/temps dans lequel elle se trouve. En ce qui concerne ces photographies, si nous nous focalisons sur l'allure des jeunes femmes photographiées, nous pouvons dire que la voiture semble se transformer en un lieu intérieur privé. C'est un espace qui rappelle l'atmosphère close de la maison, d'où la liberté de se mettre naturellement à l'aise. La distinction entre le privé et le public se présente dans ce sens en tant qu'opposition du dedans et du dehors. Ce qui est privé est réservé à certains et fermé aux autres, alors que ce qui est ouvert à tous est public. Mais comme l'ont souligné Maurice BLANC et Jean-Yves CAUSER (2005) selon le sens goffmanien *« l'individu est en permanence exposé aux regards des autres et il ne peut s'y soustraire. Il se doit d'être "transparent" et soumis au contrôle du groupe* ». L'éventualité de « *publicisation* » [M. BLANC et J. CAUSER, 2005] du privé dans ce sens peut restreindre et limiter la vie privée et renforcer encore le conflit dans les rapports entre le privé et le public.

Dans « Girls in Cars », le rapport entre l'espace à l'intérieur de la voiture et la maison se déploie en mettant l'accent sur l'attitude de la jeune femme et sa posture qui reflète un

moment d'indépendance pour se présenter comme elle le désire : maquillée, cheveux lâchés ou partiellement cachés… C'est un bref moment pendant lequel les femmes peuvent se heurter à des lois nationales de leur pays qui limitent leurs libertés de s'habiller comme elles l'entendent dans les espaces publics. Il est à souligner ici que l'apparence des jeunes femmes s'oppose aux idées reçues et les clichés de la femme iranienne et de l'Iran traditionnellement véhiculés par les médias en occident. Dans ces photos, nous ne voyons aucune trace de tchador noir ou de la « toile-parole » qui recouvre le visage ainsi que le reste du corps, mais des foulards et des écharpes colorés ou imprimés riches en motifs. Contrairement à la finalité principale du port du foulard (couvrir les cheveux), celle-ci dévoile une partie des cheveux de la femme, notamment la frange ou encore quelques mèches sur les côtés. Nous voyons également que les visages des femmes sont bien maquillés : un teint frais et clair, des lèvres poudrées, sourcils bien dessinés, des mèches colorées en blond.

Derrière l'allure de ces jeunes femmes, nous discernons deux attitudes différentes face à l'objectif de l'appareil photo de l'artiste. Certaines prises sont constituées de portraits de femmes (avec et sans foulard) au regard tourné vers l'objectif, accompagné d'un sourire. Notons en particulier les femmes au visage caché par la main pour qu'elles ne puissent pas être identifiées sur les photos. Nous pouvons penser que ces femmes continuent à considérer la voiture comme un espace privé qui a été transgressé par l'objectif du photographe. Ces deux attitudes (se cacher et se montrer) peuvent nous renvoyer à une contradiction « intérieure » de la femme qui veut paraître belle et rebelle dans l'espace qu'elle a choisi (voiture), mais qui ne souhaite pas que son visage soit photographié et être reconnue par les autres qui font partie de l'espace public.

Pour l'artiste, les photos de ces femmes représentent essentiellement une catégorie de la jeune génération façonnée par l'urbanité. La principale impression que nous pouvons

avoir est que ces jeunes femmes iraniennes vivent dans un climat social qui semble être un peu plus libéral. Cette attitude de la nouvelle génération est due à un flot d'images et d'informations reçues par l'intermédiaire de la télévision par satellite ou par internet [Nicholas Kristof, 2012]. Ces attitudes proviennent également de ce que ces jeunes femmes ont connu de leur histoire socioculturelle notamment en ce qui concerne la période de Shah Pahlavi et aussi la période des années 1950-1970. Ce ne sont pas uniquement des idées et des notions sur des modes et des styles de vie à l'occidentale. Il semblerait également que ce soit une sorte de nostalgie d'une époque de liberté et de progression sociale en Iran. Ces influences amènent à discerner notamment de nouvelles formes du port du voile : c'est le voile ou le foulard qui ne couvre pas entièrement les cheveux.

V.3. L'hybride de soi ou l'incorporation entre voile et maquillage

Le foulard « à l'iranienne », qui ne couvre pas entièrement les cheveux, a été bien mis en avant notamment dans les deux séries photographiques « *Miss Hybrid* » et « *City Girls* » de l'artiste Shirin ALIABADI. Dans ces deux séries, l'artiste a choisi de photographier en studio des femmes qui reprennent possession de leurs corps et de leurs apparences en se remodelant d'une manière décalée par rapport aux critères et aux stéréotypes sociaux liés à l'allure féminine en Iran. Ces critères traduisent généralement les exigences des lois actuelles et coutumes de la société iranienne qui demandent aux femmes de se couvrir en public. La tenue vestimentaire des femmes n'a pas de critères spécifiques et détaillés en ce qui concerne le modèle ou la couleur du vêtement qui va couvrir leur corps. Cependant, le gouvernement a recommandé aux femmes de porter le « tchador » noir, mais qui n'est pas obligatoire. Les femmes ont donc le choix de porter soit ce tchador ou bien de choisir leur propre « couverture » selon certaines règles comme l'engagement de couvrir tout le corps sauf le visage, les mains et les pieds. Le vêtement qui va couvrir le corps de cette manière ne doit pas être serré ni transparent. La matière du tissu doit être

assez épaisse et assez longue pour couvrir les hanches si les femmes choisissent de porter des hauts avec un pantalon ou une longue jupe [A. CHABOD et V. LANDOLFINI, 2010].

Dans la série photographique « Miss Hybrid » (Fig.3-6) nous nous trouvons principalement face à des plans en buste, pour des femmes qui ont été mises au centre de la photo. Leurs regards sont dirigés vers le hors champ ou vers l'extérieur de la photo. Pour l'orientation du buste, il prend la position de trois quarts lorsqu'il est un peu détourné par rapport à la direction de l'objectif de l'appareil photo. En studio, l'artiste a choisi de faire poser ces femmes sur un fond noir. C'est un choix qui semble avoir été fait dans le but de renforcer un contraste avec ce que les femmes vont porter comme vêtements, accessoires colorés, maquillages et coiffures.

Ces photographies nous interpellent particulièrement par la représentation des femmes au foulard ou écharpe portant une perruque blonde, un piercing au sourcil, des lentilles de contact de couleur vert, bleu ou gris, du plâtre sur le nez qui suggère la trace d'une récente chirurgie plastique. Les plâtres sur le nez de certains modèles qui rappellent les opérations chirurgicales sont très populaires parmi surtout les femmes les plus aisées du pays. « *L'Iran est considéré comme le "travail du nez de la capitale du monde" et que les femmes sont généralement celles qui se soumettent au couteau du chirurgien pour un nez à la Nicole Kidman* » [Art Mag revue, 2013]. Le plâtre postopératoire est porté fièrement par ces femmes en public comme un symbole de statut.

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig.3 Shirin ALIABADI, Miss hybrid #1, Photographie numérique couleur, 112x149 cm, (2008)

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig.4 Shirin ALIABADI, Miss hybrid #6, Photographie numérique couleur, 112x149 cm, (2008)

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig.5 Shirin ALIABADI, *Miss hybrid #4*, Photographie numérique couleur, 112x149 cm, (2008)

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig.6 Shirin ALIABADI, Miss hybrid #6, Photographie numérique couleur, 112x149 cm, (2008)

En regardant les photos de la série « Miss Hybrid », nous constatons dès le départ que les modèles sont vêtus à peu près de la même façon : un chemisier avec une écharpe sur la tête. Cependant, le choix des accessoires crée une certaine différence. Dans chaque photo, il y a un ou deux éléments non représentatifs d'une même modalité de représentations : le regard du modèle par rapport à l'appareil photo et les marques sur le visage comme le plâtre sur le nez ou le piercing sur le sourcil… En passant d'une photo à l'autre, l'artiste Shirin ALIABADI cherche à juxtaposer des clichés tels des facettes de modes d'expressions comme la pratique du maquillage, le piercing, les lentilles de contact, la chirurgie esthétique.

Le titre « Miss Hybrid » et le choix de mettre en scène un montage du foulard avec des cheveux blonds, yeux verts ou gris, plâtre sur le nez montre que l'artiste veut remettre en question la « notion d'hybride » ou de l'« hybridation ». Il s'agit de comprendre la relation que la notion d'hybride peut établir avec les modalités de représentation du corps féminin dans l'œuvre photographique de Shirin ALIABADI. La notion d'hybride symbolise principalement une forme d'accouplement, de croisement ou d'association d'éléments de natures différentes. L'hybride, vis-à-vis du champ de l'art, pourrait apparaître comme une œuvre artistique qui provient du croisement de plusieurs formes, engendrant une nouvelle configuration complexe, nécessairement singulière et surprenante [Emmanuel MOLINET, 2006].

Dans la série « Miss Hybrid », l'hybride se présente principalement en tant que titre de ses photographies. C'est aussi un concept qui peut être utilisé pour interpréter certaines modalités et formes d'usage du corps de la femme dans son œuvre photographique. Dans la série « Miss Hybrid », nous considérons que la notion d'hybride représente une nouvelle disposition visuelle, qui ne définit pas nécessairement le fictif et l'imaginaire, mais une réalité sociale. En d'autres termes, l'hybride dans l'œuvre de l'artiste, ne

présente pas une forme métaphorique, mais la conception d'un statut social du corps de la femme. Le croisement entre voile et visage maquillé ou entre foulard et piercing contribue à faire apparaître des séparations et des paradoxes, mais aussi des liens entre elles, créant un corps portant une multiplicité d'apparences et d'attitudes. À travers cette série photographique et ce concept d'hybridation, l'artiste rejette le concept d'une identité fixe et unifiée et propose plutôt une identité hybride complexe et diversifiée. Les jeunes femmes dans la série « Miss Hybrid » incarnent cette idée d'une façon tout à fait concrète. Ceci peut expliquer également la raison pour laquelle l'artiste a choisi le titre « Miss Hybrid ». Nous pouvons penser que les photographies de cette série se présentent comme un contre-design à l'image de la femme officiellement diffusée en Iran. Ces jeunes femmes semblent avoir une obsession à vouloir construire une nouvelle identité dominée involontairement par les influences multiples du développement médiatique et de la mondialisation.

Dans la deuxième série photographique « City Girls », l'artiste rappelle davantage la contradiction de la représentation du corps féminin profondément incarnée dans la société iranienne. Dans les photographies de la série « City Girl » (Fig.7 et fig.9), le buste féminin est toujours mis en avant. C'est principalement le torse de la femme portant un blazer gris foncé qui est mis au centre de la photo. La tête est tournée vers la gauche et le regard est presque dirigé vers le spectateur. Les lèvres sont entrouvertes, laissant percevoir un sourire séducteur. La couleur rose des lèvres correspond aux couleurs du foulard du modèle. Le brun est la couleur de ses yeux. Les sourcils sont bien soulignés. Le foulard glisse sur ses cheveux bruns qui sont partiellement visibles. L'aspect général des costumes rappelle un certain contraste du style vestimentaire des années 1970. Nous observons que certaines femmes modèles cherchent à masquer la couleur mate de la peau de leur visage avec du maquillage (Fig.8 et fig.10). Une importance particulière est

accordée, dans certaines photographies, à une esthétique exotique qui est la « peau blanche » et les cheveux blonds.

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig.7 Shirin ALIABADI, City Girl N° 1, Tirage contrecollé sur aluminium, 100 x 66 cm, (2010)

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig.8 Shirin ALIABADI, City Girl N° 2, Tirage contrecollé sur aluminium, 100 x 66 cm, (2010)

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig.9 Shirin ALIABADI City Girl N° 3, Tirage contrecollé sur aluminium, 100 x 66 cm, (2010)

[*Cette photo n'est pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. La photo est disponible dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig. 10 Shirin ALIABADI , City Girl N° 5, Tirage contrecollé sur aluminium, 100 x 66 cm, (2010)

Ce style vestimentaire chez la jeune femme iranienne est bien extrait de la vie quotidienne dans la capitale Téhéran. Le récit « *Passeport à l'iranienne* » de Nahal TAJADOD (2009) témoigne que cette attitude est assez marquante notamment dans les centres commerciaux de la capitale iranienne. Selon l'auteure, le port du voile étant obligatoire, tout l'intérêt des jeunes filles consiste donc à trouver un moyen de montrer, malgré tout, un maximum de leur chevelure. « *Afin de lutter contre ce carré de tissu mis sur leurs têtes, elles ont inventé, à l'aide de peignes et de barrettes, une chevelure surélevée, de préférence blonde, qu'elles laissent dépasser du foulard. Leurs yeux et leurs sourcils changent continuellement de teinte et de forme. Elles ont souvent des lentilles claires et des sourcils tatoués. Les ailes de leur nez à force d'être affinées par le chirurgien sont presque invisibles. Leurs oreilles arborent toutes des créoles et des récepteurs d'iPod*. » Elle ajoute que plus elles sont jeunes et belles, plus leurs vestes ou leurs blazers sont serrés et courts en cachant à peine leurs fesses mêmes si, habillées de la sorte, elles se font assez souvent arrêter. Ces jeunes femmes tiennent toutes souvent à la main un faux Vuitton ou un faux Gucci et un téléphone portable qui sont indispensables.

Dans les œuvres photographiques de l'artiste Shirin ALIABADI, une importance particulière est attribuée au visage et à toute son apparence. Dans ses trois séries photographiques, le visage, qui constitue « *la manifestation la plus évidente de l'individualité* » [Christine ARZAROLI, 1990], est un visage maquillé qui rappelle une pratique quotidienne qui participe à l'inscription corporelle des femmes dans la société au même titre que le vêtement, le rituel du petit déjeuner, les courses, etc.

Dans ces séries de photographie, cette pratique du « maquillage » se présente comme un champ d'expérimentation de nouveaux outils et matériaux pour repenser la représentation physique de la femme iranienne. Dans la démarche de l'artiste, le visage de la femme, le maquillage, les accessoires et l'objectif de l'appareil photo sont présentés en tant que

principal mode d'expression artistique qui remplace le pinceau du peintre ou le marteau du sculpteur. L'artiste a choisi de focaliser principalement son objectif dans certaines photos sur le visage et dans d'autres sur une grande partie du corps de la femme. Le choix de se concentrer sur le visage nous mène à ce que Florence LEMERDIEU (2008) a écrit à propos de la citation d'Henri MICHAUX (« *Nous menons une excessive vie faciale* »). C'est l'accentuation mise sur l'importance accordée par l'homme au visage à ce face à face quotidien avec nous-mêmes qui semble être interrogé dans les photographies de l'artiste. À travers sa démarche artistique, Shirin ALIABADI témoigne d'une volonté de mettre en valeur le « face à face » de deux réalités inadéquates qui incarnent le statut de la femme iranienne. Ce choix de l'artiste invite à s'interroger avant tout sur ce que le visage signifie en tant que matière principale d'expression artistique et surtout en tant que lieu et concept porteur de sens socioculturel.

Le visage se définit principalement comme la seule partie sur laquelle se rassemblent les organes primordiaux de communication comme la perception, les émotions et la parole. Les traits de chaque personne sont à la fois individuels et porteurs du culturel et du social [David LE BRETON, 1992]. Le visage peut être conçu comme une surface sur laquelle l'intime et le social fusionnent et se connecte. Par rapport à ce contexte, nous essayons d'étudier ce que caractérise la représentation physique de la jeune femme iranienne dans les séries photographiques « City Girls » et « Miss Hybrid » en fonction du milieu socioculturel dont la jeunesse iranienne est issue.

La modalité de la représentation du visage des jeunes femmes iraniennes dans les séries photographiques « City Girls » et « Miss Hybrid » témoigne d'une exploration de la relation entre l'individuel et le social, mais également de la relation entre le local et l'international. La modalité de la représentation du visage est appuyée sur le maquillage qui est une pratique quotidienne à travers laquelle, le visage subit des transformations

souvent éphémères. Le maquillage est aussi cette juxtaposition de substances témoignant d'un désir chez la femme d'accéder à la beauté, à la séduction et à la reconnaissance. Le maquillage est considéré dans ce sens comme une invitation au regard d'autrui qui semble être indispensable pour que le visage apparaisse et se présente [Christine ARZAROLI, 1990].

À travers les photographies de l'artiste, la pratique du maquillage chez la jeune femme en Iran a des sources d'inspiration à la fois régionales et mondiales. Le port du foulard, qui couvre une partie des cheveux rappelant l'obligation gouvernementale et sociétale de voiler la tête (et aussi le reste du corps de la femme), présente l'aspect régional qui caractérise l'allure de ces femmes. Cette couverture partielle des cheveux peut être également vue comme une petite rébellion contre ces règles imposées par la société. Le visage maquillé et paré à l'occidentale, notamment la peau blanche, le piercing à l'arcade, les lentilles claires, le tatouage et les cheveux clairs (blonds), révèle, cependant, le côté exotique dans le portrait de ces jeunes Iraniennes. Ces deux facettes du portrait de ces femmes retracent une partie du portrait de l'Iran dans toute sa mixité sociale et culturelle. Chaque femme possède donc une partie du portrait global. Le visage, dans ce sens, n'est plus une simple partie du corps humain, mais un moyen d'affirmation sociale.

La lecture du visage de la jeune femme iranienne, à travers l'œuvre photographique de l'artiste, peut être interprétée différemment si nous prenons en considération la réflexion sur la notion du portrait et son analogie avec le processus d'individualisation. En sciences sociales, l'« individualisation » [David LE BRETON, 2013] renvoie à une attitude individuelle d'indépendance et d'autonomie adoptée par la personne par rapport à l'attitude communautaire du groupe social. L'individualisation est également le fait de choisir les significations avec lesquelles on vit. Lorsque l'individu affirme sa singularité et l'unicité de son « Je », il s'engage à concrétiser sa différence et sa dissemblance à

travers le portrait. Le portrait, dans ce sens, est un outil de domination révélant une sorte d'aptitude et de pouvoir de maintenir une détermination individuelle de soi [David LE BRETON, 2013]. Ceci n'exclut pas, en revanche, les signes et manifestations d'appartenance, au groupe ou à une classe sociale. À travers ses séries photographiques, l'artiste montre bien que le visage de la jeune femme iranienne n'appartient pas qu'à elle, mais que la société nationale et mondiale s'approprie son visage avec ses règles et ses codes. Cette représentation métissée du visage de la jeune femme iranienne est due au foisonnement d'images (cinéma, télévision, internet) qu'elle acquiert quotidiennement. Ces images mettent de plus en plus en avant la prédominance du visage et sa dissemblance, et donc celle de l'individualité dans une volonté *« de marquer davantage la distinction personnelle que l'appartenance sociale.* »

Le médium photographique à travers la pratique artistique de Shirin ALIABADI témoigne d'un exemple de cette distinction personnelle par rapport à l'appartenance sociale. C'est l'image de l'attitude de la femme qui joue avec son visage (et son corps) et sa représentation. La jeune femme iranienne opère des métamorphoses et des transformations à l'aide d'outils et d'astuces de beautés étrangères comme le piercing et la chirurgie esthétique tout en gardant volontairement ou non un côté local principal qui est le foulard ou le voile mis sur sa tête. L'artiste cherche à mettre en évidence, à travers ses photographies, une catégorie de jeunes femmes de Téhéran qui exercent un travail de rectification des « imperfections » et de modelage de soi. L'adoption de nouveaux critères de beauté comme la peau blanche et les cheveux blonds mène à penser que ces femmes trouvent dans leur propre critère de beauté (par exemple la peau foncée, les sourcils épais ou non épilés, le tchador noir) une imperfection à corriger ou à dissimuler. C'est dans ce sens que s'oriente la détermination du visage comme « *une scène où le public ne doit rien percevoir des défauts susceptibles d'entacher la rêverie éveillée du regard* » [David LE BRETON, 1992].

V.4. Le voile : plus qu'une étoffe, une pratique de mode, voire une attitude politique

En plus du visage maquillé, les accessoires, dans les séries « City Girls » et « Miss Hybrid », ont également un effet de signal. Ce sont des symboles de la société de consommation actuelle qui jouent un rôle central dans ces séries, comme le foulard « Hermès », l'iPod, les sacs de marques griffés, les oreillettes pour écouter de la musique ou le téléphone portable. Le corps de la femme, dans ces photographies, est associé à des accessoires du temps moderne donnant un portrait kitsch imité de la femme iranienne et aussi un portrait singulier des objets d'ornement qui se marquent sur son corps. Ces accessoires demeurent, à côté du style vestimentaire adopté, nécessaires pour témoigner d'un statut d'appartenance à une « sous-culture »[27] de la modernité. Il est par ailleurs à souligner, dans ses séries photographiques, la mise en évidence d'un aspect de la vie de la jeune femme de Téhéran qui cultive une véritable passion pour les portables, les iPod, le maquillage, et d'une façon générale le fait d'être à l'image de la femme occidentale. Cette passion pour les normes et les codes vestimentaires modernes fait suite à une récente étude sur le comportement de la jeune femme iranienne d'aujourd'hui qui adopte de plus en plus une attitude ouverte à la mode occidentale féminine basée sur une prise de conscience des possibilités existantes [Nahal TAJADOD, 2009].

Dans la série « Miss Hybrid », l'artiste présente une sorte de subversion du foulard islamique en faisant un échange avec le foulard ou le « carré Hermès ». Ce foulard fait partie des classiques de design des foulards de luxe. Plus qu'un simple accessoire, ce foulard est le reflet de la marque Hermès qui, avec ses 170 ans d'existence, illustre le

[27] Le concept « sous-culture » est employé pour désigner tout groupe de personnes, généralement minoritaire, ayant des comportements et des croyances différents de ceux de la culture dominante de leur communauté.

luxe à la française pour un bon nombre de « fashionistes ». « *Mesurant 90x90 cm, il est très vite adopté par les VIP de l'époque comme Jacky Kennedy ou Grasse Kelly qui deviennent des clientes inconditionnelles de la maison Hermès* » [MJ.K, 2009].

Sur le plan graphique, ce carré est plongé dans un bouillon d'innovations et pensée pour que la jeune fille d'aujourd'hui — ainsi que sa mère — puisse s'y retrouver… De plus en plus, le foulard Hermès n'est plus synonyme d'allure rigide à l'élégance conventionnelle simplement nouée autour du cou ou dans les cheveux. Avec le temps il s'est popularisé et les femmes qui le portent n'hésitent pas à le nouer à la taille sur un jean effrangé, en version rock en triangle autour du cou ou encore sur la tête à la place du voile islamique…

Le tout premier carré, qui a été créé en 1937, avait pour nom *« Jeu des omnibus*[28] *et Dames blanches »* [MJ.K, 2009]. Cette qualification explique peut-être le choix de l'artiste Shirin ALIABADI de présenter, dans certaines de ses photographies, des modèles femmes qui portent ce foulard en ayant des cheveux blonds et une peau blanche ou un teint de peau bien éclaircie par le maquillage. Ce choix reflète éventuellement une volonté de mettre en évidence un comportement de certaines jeunes femmes iraniennes qui cherchent à avoir une nouvelle image d'elles proche des modèles de femmes et d'actrices étrangères qui ont l'habitude de porter cet accessoire luxueux.

Dans les séries photographiques « Miss hybrid » et « City Girls », le foulard Hermès est porté parfois un peu ajusté sur la tête (Fig. 3) et laissant visible une mèche de cheveux plus ou moins longue. D'autres fois (Fig.7 et Fig.8), il est posé sur l'épaule. En plus du choix de la jeune femme iranienne de porter le foulard Hermès, la quantité de cheveux visibles est généralement une bonne indication du niveau de rejet des principes du voile islamique. Dans ces séries photographiques, le foulard Hermès est porté tantôt avec un blazer un peu serré, tantôt avec une blouse longue appelée aussi « manteau ». Les

[28]Du latin omnibus (« pour tous, à tous »)

chevilles et les avant-bras ne sont pas trop visibles sauf dans la (Fig.10) dans laquelle l'artiste a mis en scène une femme-modèle mettant en avant son avant bras tatoué révélant une autre forme de rejet des principes de représentation du corps de la femme iranienne par le tatouage.

En étant utilisé comme une sorte d'accessoire de scène, le voile, à travers ces mises en scène photographiques, est dépouillé de sa signification religieuse et idéologique : il s'est transformé en devenant un accessoire interchangeable comme les autres. Le travail photographique de l'artiste Shirin ALIABADI est en effet une sorte d'invitation à faire sortir le voile du débat religieux en montrant que le voile islamique pourrait avoir certaines significations différentes. À travers les séries de photographies « Miss Hybrid » et « City Girl », nous nous trouvons face à un nouveau regard sur ce bout de tissu et face aussi des nouvelles motivations chez la jeune femme iranienne devant la façon dont elle l'ajuste aux changements de son époque. La principale motivation que nous pouvons souligner est la recherche d'une nouvelle manière d'être et de paraître tout en adaptant le voile avec les codes modernes de représentation.

En naviguant sur certains sites internet (Muslima-tendance[29], Neyssa-shop[30], Le guide du Hijab[31]) nous remarquons que le voile est aussi considéré comme un élément de séduction. Des publicités en faveur du port du voile ont été assez souvent repérées dans des catalogues ou des sites de mode diffusant des publicités sur les modèles de foulards, leurs couleurs, les matériaux, les formes ou encore les modèles du « Burkini ». Aujourd'hui cette pratique vestimentaire s'est généralisée. Elle n'a pas grand-chose à voir avec la tradition religieuse. Le voile est de plus en plus perçu comme un accessoire de mode.

[29] www.muslimatendance-vetementsfemmemusulmane.com

[30] www.neyssa-shop.com

[31] www.leguideduhijab.com/maillots-de-plage-pour-musulmanes/

Ce comportement vestimentaire, mentionné dans l'œuvre photographique de l'artiste, est présent principalement dans les lieux publics de la capitale Téhéran. Afin d'être en accord avec les lois islamiques iraniennes en vigueur depuis 1979, les tenues des femmes iraniennes doivent être discrètes au regard de la loi. Face à ces contraintes, les femmes et les jeunes filles iraniennes ont cherché et trouvé des moyens de concilier les règles religieuses et la mode en combinant le port du voile et en en faisant presque un accessoire de mode. Dans les rues de Téhéran, il est devenu habituel de rencontrer des femmes qui portent par exemple un voile plus coloré et moins strict ou aussi des femmes qui préfèrent un foulard moins serré, plus en arrière et avec les cheveux de devant dépassant de leurs foulards. Toutefois, la police des moeurs qui rappelle aussi souvent à l'ordre d'un port « correct du voile » dans la rue. Mais il semble que ces restrictions soient loin d'être un frein à la créativité et la liberté des Iraniennes. Certaines boutiques de Téhéran, la capitale, comme « Kafistores » spécialisée et renommée pour leur foulard et châle de marque et de grande qualité entrent aussi en ce jeu de montage et d'assemblage des règles religieuses avec les codes modernes. Elles proposent des exemples de châles et de foulards luxueux comme ceux de Lacroix, Kenzo, Hermès, ou encore Louis Vuitton pour une clientèle pointue et désireuse de porter les dernières collections des grandes maisons de couture.

Outre l'installation de boutiques de luxe qui encourage cette rébellion vestimentaire enclenchée, « *une nouvelle effervescence de jeunes créateurs iraniens s'est emparée également du sujet de la religion pour une réconciliation officielle avec la mode* » [Nilufar KHALESSI, 2015]. Le choix de modèle et le type de tissu, les couleurs et les motifs varient selon leurs sources d'inspirations menées souvent par une volonté de développement des cultures régionales anciennes comme la culture perse, notamment l'exploration de ses fameux tissus imprimés avec des motifs de feuillage et de fleurs stylisées finement dessinés… Cette nouvelle tendance de mode qui mélange savamment

le passé et le présent renvoi à la citation de Frédéric MONNEYRON (2006, 90-91) qui dit « *la mode contemporaine excelle à fuir le présent en cherchant son inspiration dans les formes vestimentaires du passé ou en cherchant à imaginer ce que seront celles du futur. Cette fuite peut, certes apparaitre comme le refus d'une réalité insatisfaisante et, par la suite, comme la volonté de se réfugier à travers ses vêtements dans les valeurs d'une autre époque »* ou une autre société. Le montage entre les codes traditionnels et ceux de l'air du temps, pour créer un vêtement proche de l'identité iranienne, met en avant, dans ce sens, la relation au temps dans le vêtement conçu pour la nouvelle génération iranienne. Cette relation au temps *« apparaît en elle-même comme une des relations privilégiées, voire obligées, du vêtement contemporain* » [Frédéric MONNEYRON, 2006, 86].

Allant de la forme carrée du foulard et de ses motifs fantaisistes aux châles aux couleurs vives aux franges qui dépassent du carré du foulard en passant par les sacs de marques griffés, les piercings et les écouteurs de type oreillettes, la jeune femme iranienne se montre capable de toujours trouver différentes façons de porter la tenue exigée en jouant sur le terrain de la mode avec de plus en plus d'inspiration. L'artiste explique ce choix d'explorer ces accessoires dans son travail en disant : « *en Iran, ils deviennent un instrument subliminal de l'invasion dite culturelle de l'Occident, que les autorités iraniennes assimilent avec le "grand Satan". Pour la jeune génération, en particulier pour les femmes, ces accessoires de mode deviennent — d'une manière séduisante — une sorte de rébellion passive. C'est le moment où la mode n'est pas seulement la mode* » [Shirin ALIABADI, 2013].

Loin d'être un phénomène superficiel, la mode, au sens suggéré ci-dessous par l'artiste, se présente comme une attitude et une position qui témoigne d'un sens politique. En d'autres termes, les différentes façons que les jeunes Iraniennes ont trouvées pour être à

la fois à la mode tout en restant en accord avec les valeurs morales du pays peuvent constituer un acte politique symbolique qui contribuerait à changer le regard porté sur la femme iranienne et sa représentation.

Des accessoires comme les foulards, les sacs de marques griffés, le portable et des pratiques comme la chirurgie esthétique, le maquillage à l'européenne, le piercing sont des pans entiers du système vestimentaire des autres civilisations qui sont entrées dans le « vestiaire oriental ». Ces pratiques figurent le rapport de la société iranienne à l'Autre. Des pratiques vestimentaires comme les foulards « Hermès », les sacs de marques et les cheveux blonds que l'Orient emprunte à l'Occident sont ici des symboles du regard que le premier porte sur le second. Non seulement ils témoignent des valeurs qui sont prêtées aux civilisations regardées, mais par la transformation qu'ils subissent, ils mettent aussi en évidence la logique culturelle et politique de la civilisation regardante. C'est le moment où la pratique vestimentaire ou « *le vêtement se présente comme une métamorphose ultime et dérisoire en inscrivant l'altérité sur le corps lui-même et dans l'ordinaire de la vie* » [Frédéric MONNEYRON, 2006, 86].

L'appel à des éléments du vestiaire occidental n'est pas qu'une simple contestation d'un système vestimentaire. Mais cet appel résume et illustre ainsi à la fois celle du tout d'un système de pensée, de toute une manière d'être ensemble. Les plâtres sur le nez, le piercing sur les sourcils, le tatouage sur les avant-bras, les lentilles bleues ou le foulard en soi coloré, présentent cette mentalité qu'une génération en révolte contre les valeurs de la loi islamique recherche dans les représentations occidentales. Le corps de la jeune femme iranienne et sa représentation se trouvent mis en conformité avec une culture qui convoque les principes de la liberté individuelle… « *Comme si avant de rentrer dans les croyances et les mœurs d'un peuple ou d'une civilisation, il convenait tout d'abord de rentrer dans ses vêtements* » [Frédéric MONNEYRON, 2006].

À l'origine vêtement religieux, le voile a été vite oublié en tant que tel. Pour la jeunesse, puis peut-être pour une frange plus large de la population iranienne, le voile est devenu le symbole d'une révolte et de la revendication d'une liberté individuelle qui trouve par la suite son expression tout aussi bien dans l'affirmation d'une identité personnelle que dans la vie publique. En d'autres termes, le voile n'est implanté dans le nouveau paysage quotidien de la capitale Téhéran que dans la mesure où il a perdu, en partie ou en totalité, son pouvoir religieux de représentation. Autrement dit, il a fallu que le symbole soit vidé de son contenu et que ce qu'il symbolisait soit oublié pour qu'il puisse être pleinement accepté. Très vite, s'habiller en chemise ample sur un jean avec une écharpe sur la tête laissant paraître des mèches ou une frange sur un visage bien maquillé, n'ouvre plus sur un monde autre, mais signifie tout simplement être à la mode à l'iranienne.

Conclusion

Le corps de la jeune femme, dans l'œuvre de l'artiste, n'est pas le corps qui partage des caractéristiques communes et tout à fait distinctes au sein d'un groupe donné comme la société iranienne. À travers sa mise en scène photographique, le corps de la jeune femme iranienne n'est pas l'héritier ou l'assujetti à ses coutumes et traditions musulmanes, mais il est une matière bien modulable au service d'une volonté d'adaptation permanente aux nouvelles formes et modalités de représentation de soi. Le corps de la jeune femme iranienne semble avoir, dans ce sens, un statut en continuelle modification et transformation en quête d'un autre soi-même. Ce comportement nous permet d'approcher de la citation que dit que « *le corps est aujourd'hui un alter ego, un double, un autre soi-même, mais disponible à toutes les modifications…* » [David LE BRETON, 2013].

L'artiste montre également à travers sa pratique artistique une facette de la jeunesse féminine qui tente consciemment ou non de briser la restriction des règles sociales dans la

probable intention de gagner leurs propres libertés. Il est possible de penser que la vraie préoccupation de ces jeunes femmes n'est pas de renverser vraiment la loi gouvernementale, mais de se faire plaisir et s'amuser. Mais cela peut annoncer, en revanche, une nouvelle sorte de rébellion à travers laquelle ces jeunes Iraniennes s'impliquent (consciemment ou non) dans une nouvelle action pour un éventuel changement de la perception du statut de la femme en Iran.

Il est question d'incarner, à travers l'allure des femmes représentées dans les séries de l'artiste-photographe, l'image d'une culture populaire qui se mondialise. Ce que l'artiste compte évoquer alors est une recherche et une analyse de divers repères comme le privé et le public, l'altérité et la diversité, les restrictions sociales et les interdits ayant trait tant aux femmes qu'aux hommes. « *Entre intime et public, les tabous et les interdits d'une politique conservatrice donnent naissance, au sein de ces populations, à de petites contre-cultures pétries d'ironie et de poésie, dont Shirin ALIABADI tient à rendre grâce avec humour et légèreté* » [Ariane LEVENE et Églantine de GANAY, 2009]. Ces petites contre-cultures ou cette rébellion contre les principes de la charia islamique permettent de retenir que, malgré moins d'un quart de siècle de pouvoir islamique, les dirigeants du pays ou les forces de l'ordre n'ont pas réussi à imposer surtout à la jeune féminine iranienne leur idéal féminin : une femme couverte d'un tchador noir.

TROISIÈME PARTIE

Les pratiques artistiques de Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI : un portrait révélateur de « la déconstruction d'image corporelle de la femme »

INTRODUCTION

Dans cette partie, nous répondons à une question majeure posée dans notre problématique : en quoi les différentes mises en scène du corps féminin dans les œuvres étudiées atteignent l'anthropologique ? À ce titre, le travail de développement tient compte, dans un premier temps, de ce que les modalités d'usage du corps dans les œuvres étudiées révèlent comme une pratique de déconstruction de l'image ou des images du corps féminin. Dans un deuxième temps, l'analyse vise la compréhension de ce que nous dit cette pratique, du statut social de la femme issue de culture musulmane. Nous discernons, en d'autres termes, l'image sociale de la femme au regard de son corps et de sa représentation de sorte de montrer comment cette pratique critique de l'image corporelle de la femme pourrait être aussi limitée ou sous contrôle à l'égard des rapports établis de pouvoir. Au-delà des pouvoirs traditionnels qui peuvent être représentés par les autorités politiques ou religieuses, ou la société, l'artiste peut être sous l'emprise du pouvoir du milieu de l'art. Que ce soit les critiques d'art, les commissaires d'exposition ou les galeristes, ce milieu peut orienter le travail de l'artiste, voire imposer des choix et des formes artistiques qui répondent à certaines demandes du marché de l'art ou les attentes des collectionneurs potentiels du moment.

De notre étude de certaines œuvres des artistes Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI, nous esquissons principalement les caractéristiques esthétiques et sociétales du travail de la déconstruction effectuée par ces artistes. Nous montrons comment des artistes contemporaines comme Majida KHATTARI se sont emparées de l'iconographie orientaliste du corps féminin. Ainsi, comment des artistes comme Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI se sont inspirés d'expériences réelles et historiques et du vécu quotidien des femmes issues de culture musulmane pour défaire certains stéréotypes au regard du corps de la femme et sa représentation.

La pratique de la déconstruction

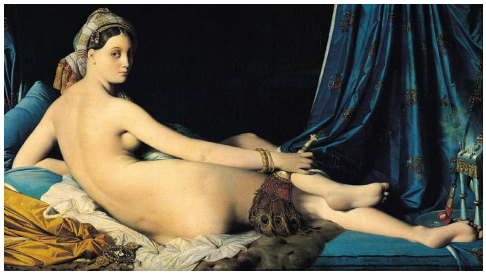
Avant de développer les lignes caractéristiques de cette pratique chez les artistes en question, nous apportons d'abord une petite précision d'ordre terminologique et historique quant à l'usage du terme ou de la méthode de la déconstruction.

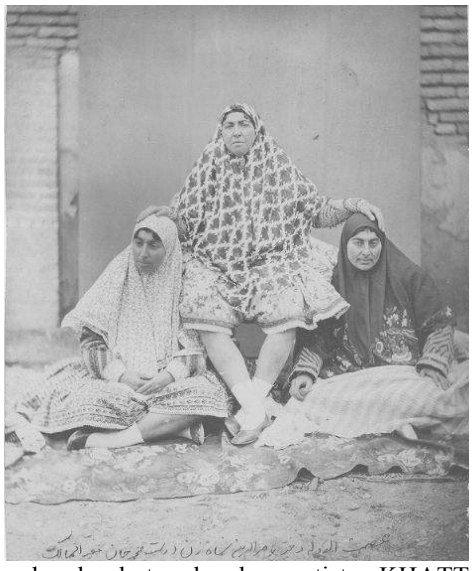
Selon le dictionnaire Larousse [LAR1], la déconstruction est un acte de « *défaire la construction, la structure, l'organisation de quelque chose : déconstruire un plan mal fait.* » Dans la pensée philosophique, elle est une « *analyse critique d'une structure… ou une opération critique consistant à montrer que les discours signifient autre chose que ce qu'ils énoncent.* » Avant cela, la déconstruction est essentiellement une méthode d'analyse des textes littéraires et philosophiques mis en place par le philosophe Jacques DERRIDA [WK1] qui pratique la lecture critique des textes philosophiques e le « montage parallèle » sur certains passages qu'ont produits les auteurs. Ce montage consiste en « la présentation de deux textes placés côte à côte ; un sur la page de gauche, un autre sur la page de droite. » Par ce jeu de comparaisons qu'effectue le lecteur, il reconstitue des systèmes de pensée et relève certaines contradictions. L'objectif de cette méthode d'analyse et d'interprétation du discours aux textes philosophiques est de « faire ressortir les idées réprimées, les sujets évités, qui auraient pu contredire la cohérence du discours de l'auteur. La méthode de déconstruction est donc une technique de critique

inventive qui vise à recomposer des œuvres littéraires. "*Elle veut inventer l'impossible… réinventer l'invention même, une autre, inventer ce qui ne paraissait pas possible. (…) Donner lieu à l'autre, laisser venir l'autre…*" [WK1]

Le domaine artistique n'a pas négligé non plus cette pratique de critique et d'analyse qui permet d'atteindre certains objectifs recherchés surtout par l'artiste d'aujourd'hui comme le questionnement, l'ouverture de nouvelles méthodes de réflexion critique et de communications… Cette pratique est considérée dans ce contexte comme un univers esthétique qui s'ouvre. Il est également un état conçu selon un langage artistique ouvert aux réflexions et aux transformations, et une opportunité de construire une lecture analytique "autre" de l'œuvre et de ses thèmes d'expression.

En d'autres termes, la notion de déconstruction peut être considérée en ce sens comme modalité esthétique qui permet de considérer l'œuvre d'art comme structure ou comme ensemble de pratiques artistiques liés à de multiples aspects visuels qui s'intéressent dans notre étude au phénomène de la lecture iconographique de l'œuvre d'art. Cette lecture consiste à traiter des activités découlant de la conception créative, artistique et esthétique du corps féminin, d'objets de parure et de sa perception en tant que phénomène social. Nous traitons, suite à cette considération, comment les artistes questionnées pratiquent la déconstruction dans leur démarche artistique. Nous nous intéressons aux caractéristiques de la lecture parallèle que les artistes proposent comme critique à partir de leurs lectures iconographiques d'origine. Cette lecture parallèle est utilisée avec Majida KHATTARI (Fig.1) pour revisiter les clichés de la peinture orientaliste. Elle est utilisée également avec Shadi GHADIRIAN (Fig.1) pour repenser les photographies Qajar. Avec Shirin ALIABADI, c'est pour reconsidérer l'espace urbain auquel la femme iranienne se fait entendre sa revendication par rapport à sa représentation physique (Fig.2).





[*Certaines photos ne sont pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. Les photos sont disponibles dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.*]

Fig1. Exemples de photos des deux artistes KHATTARI et GHADIRIAN : (gauche : photos d'origine, à droite, l'adaptation de l'artiste (KHATTARI et GHADIRIAN)

[*Certaines photos ne sont pas disponible dans la version publique de la thèse pour des raisons de droits d'auteurs. Les photos sont disponibles dans la version archivée à l'université de Strasbourg. Vous pouvez contacter l'auteure pour plus d'information.***]**

Fig.2 Exemples de photos de l'artiste ALIABADI : (gauche : photos de femmes iraniennes anonymes, à droite, l'adaptation de l'artiste ALIABADI.

CHAPITRE VI

La déconstruction comme modalité esthétique dans les œuvres de Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI

VI.1. Majida KHATTARI. La parodie et la provocation : un procédé esthétique de déconstruction des clichés orientalistes

Dans l'univers de l'œuvre de Majida KHATTARI, la pratique de la déconstruction et de critique se manifeste principalement par la parodie de l'« orientalisme pictural ». Cette déconstruction se présente sous la forme d'une pratique artistique qualifiée de mode post-orientaliste qui se conjugue d'après Nadia JELASSI (2015) « *comme un néo-orientalisme, un contre orientalisme ou encore dés-orientalisme* ». La lecture analytique de son œuvre consiste ainsi à revisiter certains stéréotypes visuels et littéraires de l'orientalisme comme la question du genre, d'identité et d'espace qui a été évoquée surtout dans la peinture orientaliste pour donner une vision déformée de la femme d'origine arabe ou musulmane.

À travers l'étude des œuvres de Majida KHATTARI, nous assistons à un exemple de pratique artistique de mise en scène marquée de différentes manières du sceau de l'orientalisme pictural. Comme dans les peintures orientalistes dans lesquelles le corps

féminin a un poids non négligeable, un grand intérêt a été porté au corps des femmes et à ses parures dans sa pratique. C'est pour ces raisons que Majida KHATTARI est considérée comme une photographe orientaliste qui détourne les peintures du passé pour déconstruire le présent. Son œuvre nous met face aussi à *« un échantillon d'une artiste élégamment provocante* » [Eric LE BRAZ, 2010]. À travers ses défilés-performances et ses séries photographiques, elle reconsidère l'orientalisme et se joue des prestigieux modèles en modelant d'autres modèles, blondes et brunes parisiennes. » [Eric LE BRAZ, 2010]

En d'autres termes, Majida KHATTARI fait un clin d'œil dans sa pratique à la démarche de « rescénarisation » des clichés orientalistes de l'artiste Jean-Léon GEROME. Comme ce célèbre artiste orientaliste, elle cherche à recréer l'Orient attendu par ses contemporains. Elle propose une nouvelle image offerte aux regards des spectateurs occidentaux cherchant à séduire autrement un public ravi d'observer les représentations figées d'un ailleurs inchangé. Autrement dit, sa recherche vise à décliner les différents attraits exotiques et sensuels du répertoire orientaliste à l'égard de la perception du corps féminin.

Quand nous parlons du répertoire orientaliste ou de l'orientalisme pictural au regard du corps féminin et sa représentation, nous visons surtout les images picturales qui génèrent « *des images stéréotypées ou des images réfractaires à l'exactitude historique ayant fonctionné comme des représentations réalistes de l'Orient* » [Nadia JELASSI, 2015]. Ces images de l'orientalisme pictural sont qualifiées d'« *art hyperbolique ou un art de l'exagération à répétition archétypale déformante* » [Nadia JELASSI, 2015]. Ces images montrent la femme comme une « *véritable métaphore de la terre d'Orient, matrice du monde, terre des origines : femme alanguie au harem ou au bain turc… Ce sont des images fondées sur le rêve de luxe et de volupté qui inspire des œuvres épicées où la femme orientale occupe la place d'une muse, inspiratrices non de l'amour, mais du désir.*

[…] L'apparition de ces femmes est soumise à des tensions paradoxales : dévoilées dans une civilisation du voile ; offertes à la vue, mais enfermées dans des lieux soustraits au regard, femmes maitresses en attente du maitre… Toutes ces contradictions entrent ainsi dans la définition d'un regard occidental, plus marqué par ce qu'il a "vu" de l'Orient, dans son rêve, que par ce qu'il a réellement visité, observé ou vécu » [Nathalie H. ROUPHAEL, 2015]. L'intérêt porté aussi à la parure de la femme est grand. Caroline DOUDET, cité par Nathalie H. ROUPHAEL (2015), souligne dans sa recherche le rôle séducteur de la parure féminine : « *La séduction, écrit-elle, n'est jamais de l'ordre de la nature, mais de celui de l'artifice... Le rôle essentiel de la parure est de rendre celle qui la porte plus attirante : en ôtant au corps ce qu'il a de naturel, la parure rend ce corps attrayant. En se parant, la femme se donne donc un statut d'objet sexuel* » [Nathalie H. ROUPHAEL, 2015].

Le défilé-performance n° 4 : la déconstruction par provocation de la vision voilée de l'Occident autour de l'Orient et ses femmes.

Majida KHATTARI présente certains de ces clichés orientalistes. « *J'y vais à fond* », résume-t-elle. En évoquant le voile et le harem, elle focalise ses objectifs sur le répertoire des fantasmes occidentaux autour de l'Orient et le corps de ses femmes. L'artiste cherche à déconstruire l'amalgame « voile = femme = musulmane = enfermement = dévalorisation » avec humour et dérision.

Dans son défilé performance n° 4 (Fig.7-CH.III), Majida KHATTARI entend critiquer le regard occidental en déconstruisant sa vision voilée sur l'Orient. Sa méthode consiste à présenter le voile comme un accessoire de mode en l'introduisant dans l'univers de haute couture. Avec une certaine dose de provocation, elle critique les clichés orientalistes au regard de la perception du corps de la femme arabe et musulmane. Elle joint dans la scène du défilé deux variantes de la représentation du corps féminin rappelant les stéréotypes de

l'orientalisme pictural : le corps entièrement vêtu et le nu intégral. L'acte de déconstruire les clichés orientalistes se manifeste par la création d'un écart pour tout ce qui est en relation avec l'espace auquel se trouve le corps féminin et les accessoires. Le harem est remplacé par un podium de défilé de mode ouvert au public et à ses regards. L'image du corps entièrement voilée portant un vêtement intégral est détournée quand il s'agit de montrer ce corps défilant sur un podium dansant sur des rythmes différents selon les musiques et les chants diffusés. L'artiste cherche à dissoudre la contradiction qu'elle a rencontrée dans la culture française. « Entre la hiérarchie et la fluidité, entre l'espace public et l'espace privé, entre la richesse et les aspects traditionnels de confinement des traditions islamiques » [Eric LE BRAZ, 2010].

Dans ce même défilé-performance, par une parodie délirante, l'artiste effectue davantage un détournement de la perception classique du vêtement intégral ; la burqa. Elle remplace la grande pièce de tissu noir couvrant la totalité du corps par un tableau imprimé sur tissu rassemblant un montage-photos de certains clichés picturaux comme le modèle de « la baigneuse au Bain turc » à côté d'autres prises récentes par l'artiste qui présentent des portraits de ses modèles femmes nues. Joindre ce vêtement intégral, sujet polémique en France, à une œuvre picturale et les marquer sur le corps de la femme présente un acte subversif. Ainsi la peinture/burqa peut être considérée à la fois comme un nouveau statut du voile et comme une nouvelle modalité et forme d'expression. Le voile en tant qu'une œuvre picturale imprimée renforce en ce sens l'expressivité des images. Les signes picturaux appliqués à un vêtement intégral en couvrant entièrement le corps de la femme marquent ainsi une notable dissimilitude avec l'iconographie orientaliste. Avec cette parodie, Majida KHATTARI nous livre une version décalée de la représentation du corps intégralement voilé, que l'on peut aussi voir comme une caricature ou une ironie.

La démarche ciblée, par l'artiste, pour déconstruire la vision de l'Occident sur le monde arabo-musulman et ses femmes est une démarche basée sur les oppositions voilées/non

voilées, femmes/hommes. « *L'inégalité homme femme n'est pas un concept musulman, c'est une réalité mondiale. Je suis contre l'image qu'on nous renvoie en Occident sur les femmes arabes et musulmanes soumises… Moi j'ai vécu ici* (Maroc) *et j'ai vécu libre* » affirme l'artiste. Ce constat se nuance. Au niveau de la réception de ses défilés-performances ou au sujet des conditions d'exposition d'une partie de ses œuvres photographiques, l'artiste n'ose pas encore montrer ou exposer dans son pays d'origine certains clichés comme des corps nus ou des burqas mêlées. Il se peut ainsi que les commissaires ou les galeristes locaux ne l'autorisent pas non plus. Cela permet de tenir compte du fait que les modalités de représentations et d'usage du corps sont contraintes par les limites imposées par la société. L'art sous contrainte est la réalité de plusieurs œuvres. La contrainte peut être d'origine matérielle, technique, sociale ou politique [Corbel 2012]. L'artiste a le choix soit de s'accommoder, soit de la refuser. La contrainte peut être considérée en ce sens comme l'antithèse de la création et fait disparaître l'originalité, l'imprévisibilité et l'exemplarité de l'œuvre. [Corbel 2012]. Cependant, la contrainte n'est-elle pas l'essence même de l'art ? Nous rappelons cet extrait du discours de Suède d'Albet Camus (1957), « *Il y a un mot de Gide que j'ai toujours approuvé bien qu'il puisse prêter à malentendu. "L'art vit de contrainte et meurt de liberté." Cela est vrai. Mais il ne faut pas en tirer que l'art puisse être dirigé. L'art ne vit que des contraintes qu'il s'impose à lui-même : il meurt des autres.* »

Il est compréhensible que Majida KHATTARI refuse ainsi de modifier son œuvre pour s'adapter à la contrainte sociétale : la société marocaine, arabo-musulmane refusant la représentation en public du corps nu, et toute image qui pourrait s'interpréter comme dégradante de l'islam. En effet, même si le Maroc a une réputation de tolérance religieuse

au sein du monde arabo-musulman, mais la société y demeure profondément conservatrice[1].

La série photographique « Orientalismes » : la déconstruction par parodie des clichés de l'orientalisme pictural aux images du corps de la femme.

Le travail de déconstruction repéré dans la série photographique « Orientalismes » de l'artiste s'introduit par l'importation d'éléments extérieurs aux clichés de l'orientalisme pictural tout en gardant la même manière de présentation dans les peintures orientalistes. Sa technique de critique inventive consiste, en effet, à mettre à plat les fondements initiaux de l'orientalisme pictural notamment ceux relatifs au concept d'enfermement du harem avec notamment un travail de réflexion sur les parures et les ornements du corps féminin.

Dans sa série photographique « Orientalismes », l'artiste interroge l'orientalisme pictural essentiellement à travers la thématique du harem. Ses mises en scène sont composées principalement d'un corps-modèle immergé dans un espace métaphorique et figuré. Dans la photographie « Odalisque » (Fig.11-CH.III) de la série « Orientalismes », elle couvre un corps féminin ; une femme modèle qui est photographiée en référence à la figure de l'odalisque de Jean Dominique INGRES, portant un caftan en soie rappelant le costume folklorique propre à son pays d'origine le Maroc. Avec la « favorite déchue » (Fig.13-CH.III), elle utilise une double parodie avec l'intitulé et le logo VIP (voile islamique parisien) de son défilé performant n° 4. « *D'abord, elle détourne le travail de Murakimi pour Vuitton. Ensuite, elle revisite une odalisque de Mario Simon* » [Eric LE BRAZ, 2010].

[1] AFP (2013), Baiser de Nador : la société conservatrice du Maroc bousculée par le web, Jeune Afrique, édition en ligne du 11 octobre 2013.

L'analyse critique dans son œuvre photographique est soulignée par trois éléments perturbateurs : l'espace architectural, le corps féminin et l'objet de parure créant, par rapport à la peinture orientaliste, un écart qui se manifeste sous une forme de parodie.

Ses femmes modèles du harem dans sa photographie « Odalisque » ou dans sa photographie « la favorite déchue », sont soit maitresses soit servantes. Dans la photographie « Odalisque » (Fig.11-CH.III), la femme modèle ne regarde pas l'objectif comme dans le modèle du tableau d'Ingres (Fig.12-CH.III). Contrairement, dans la « favorite déchue » (Fig.13-CH.III) le regard de la servante au milieu de la photo est dirigé vers l'objectif de l'appareil photo rappelant le même regard dans le tableau initial de Fernand CORMON (Fig.14-CH.III). Dans la série « Orientalismes », il y a en effet à la fois des similitudes et des écarts par rapport aux regards des modèles picturaux et les modèles photographiés par l'artiste. Si nous prenons en considération au sein de ces mêmes photographies les relations et les positions corporelles entre les femmes modèles mises en scènes par Majida KHATTARI et celles des tableaux orientalistes d'INGRES et de CORMON, la similitude dans la représentation de la scène des femmes (Fig.13-CH.III) gardent le même statut des servantes « *bien effacées en tant que corps subalterne au service de…* » [Nadia JELASSI, 2015, 127]. Par ailleurs à travers sa photographie « Odalisque », une sorte d'écart par rapport à la peinture initiale se trouve renforcée pour la représentation de la face au lieu de celle de dos. L'approche dé-constructive va même jusqu'au choix de la taille de ses femmes modèles : des jeunes minces par rapport aux femmes obèses ou en surpoids qui ont envahi l'univers pictural orientaliste.

À l'opposé des odalisques dénudées, les femmes modèles de Majida KHATTARI dans la série « Orientalismes » sont couvertes et vêtues. Sur le plan strictement vestimentaire, nous rapprochons ses femmes modèles à deux formes des représentations orientalistes : le corps-moitié drapé et le corps entièrement vêtu. Sur ce plan, l'opération critique et dé-constructive par rapport à l'iconographie orientaliste est bien manifeste. L'espace

architectural environnant riche de motifs et des éléments décoratifs colorés occupe une place particulière en ce qui concerne la lecture analytique et critique effectuée par l'artiste. Les différents motifs ornementaux sont d'un côté utilisé pour embellir l'espace au sein duquel l'artiste fait poser ses modèles. D'un autre côté, certains de ces motifs sont repris et transformés également en tissu enveloppant le corps de la femme modèle prenant la forme d'un modèle de vêtement local, folklorique (une robe ou un caftan formels et élégants).

Le but du travail artistique de Majida KHATTARI, dans la série « Orientalismes » ou dans le défilé-performance n° 4, est de réviser des stéréotypes en faisant appel à différentes techniques comme le défilé de mode et la mise en scène photographique. Cette approche interprétative et critique montre le dialogue que l'artiste entretient avec différentes conventions historiques en matière d'art et différentes histoires culturelles, ainsi que sa maîtrise de l'art de la mise en scène. Majida KHATTARI ne reproduit pas les images « exotiques » de femmes arabes tirées de la peinture orientaliste, mais elle déconstruit ces tableaux en utilisant les mêmes stéréotypes, que l'on y trouve. Son travail va en effet au-delà de la culture islamique et intègre la fascination occidentale pour l'odalisque, le voile et le harem, si visible dans l'orientalisme pictural. Elle se sert principalement du corps féminin pour remettre en cause les préjugés et bouleverser la perspective orientaliste cherchant probablement à ce que le spectateur prend conscience que l'orientalisme est une projection des fantasmes sexuels d'artistes masculins occidentaux. C'est-à-dire une tradition de voyeurisme qui implique de modifier la perception de l'espace privé.

En d'autres termes, Majida KHATTARI prétend perturber l'œil orientaliste en instaurant une distance, par l'intermédiaire de la parodie. Elle cherche à mettre face à face deux types de projets de mises en scène du corps féminin véhiculant deux visions à la fois différentes et complémentaires. L'artiste se trouve, en effet, face à un dilemme : critiquer

un orientalisme pictural dévalorisant le statut féminin en montrant le côté voyeur de l'orientalisme qui enferme la femme dans cette image ou ce fantasme. Aussi, critiquer les traditions qui enferment le corps de la femme, en mettant le corps féminin en scène de défilé de mode dépassant l'idée d'enfermer la présence corporelle de la femme dans un espace privé comme le harem ou la maison.

Majida KHATTARI rappelle en ce sens que les femmes issues de culture arabo-musulmane ont été autre chose que des odalisques ou des servantes. Ses femmes modèles critiquent en particulier les stéréotypes portés par l'orientalisme pictural, mais mettent en place aussi d'autres stéréotypes critiquables. En prétendant à une vision historique de l'univers intérieur du harem, l'artiste se laisse annoncer, par les postures qu'elle fait adopter à ses modèles, à la manière de l'iconographie orientaliste, une catégorie de femmes qui semblent coincées dans un passé doublement fantasmé par un regard orientaliste et par aussi une influence considérable de la culture populaire locale.

Par ailleurs, cette catégorie de femmes ne représente pas sa société marocaine actuelle. Au contraire, le statut actuel de la femme maghrébine (avec ses richesses et ses conflits) est complètement absent dans sa pratique artistique. Ceci explique que l'artiste ne cherche pas à véhiculer une image de la femme de son pays ou une image d'une femme ouvrant à un monde meilleur, mais une mise en avant de son désir de projeter une dimension féministe et subversive dans son univers artistique.

Majida KHATTARI s'est exposée aussi à des reproches de certains chercheurs et critiques d'art comme Zahia RAHAMANI[1] en raison des choix de ses thématiques d'expression et de ses modalités d'usage du corps. La déconnexion totale entre sa pratique artistique et la société marocaine et plus particulièrement le statut actuel de la femme marocaine tend à interpréter ses choix artistiques comme une adaptation aux

[1] Lors d'une communication personnelle (Le colloque international « Arts visuels et islams - Inventions, constructions, prescriptions (XIXe-XXIe siècle) », octobre 2014, Aix-en- Provence)

demandes du marché actuel de l'art. Ce marché est consacré à des formes d'arts considérés comme ethnologiques ou suite à des demandes de collectionneurs du Maghreb, Liban, Égypte, mais aussi des pays du golfe. Ceci peut être vu comme un comportement paradoxal de celle qui refuse les contraintes sociétales, mais vraisemblablement accepte de s'accommoder aux contraintes du marché de l'art.

Cependant, cette déconnexion de la société marocaine peut être vue comme un choix délibéré de l'artiste pour prendre de la distance par rapport à la culture arabo-musulmane. Ainsi pour pouvoir apporter une nouvelle analyse critique et provocante, qui surprend le regard du public et l'invite à s'interroger sur les thèmes évoqués par ses défilés-performances et ses mises en scène photographiques.

VI.2. Shadi GHADIRIAN. L'anachronisme : un procédé esthétique de déconstruction de l'iconographie photographique de l'époque « Qajâr »

Le travail photographique de Shadi GHADIRIAN présente une subversion subtile, dosée au regard du corps de la femme iranienne et sa représentation. Ses photographies de la série « Qajâr » sont un univers en soi qui détermine certaines des caractéristiques de sa méthode de déconstruction de l'iconographie photographique traditionnelle de l'Iran au regard de ce corps. Cette méthode d'analyse et d'interprétation se présente sous une forme de pratique artistique propre au procédé esthétique de l'anachronisme. L'artiste le formule à travers une critique subtile du statut de la femme iranienne en l'empruntant d'une pointe d'humour et de poésie. La technique employée par Shadi GHADIRIAN, pour produire une série de 25 photographies en noir et blanc, reprend principalement celle utilisée pour les portraits traditionnels iraniens durant la période Qajâr (1794-1925).

Sa lecture analytique commence par demander aux femmes de son entourage familial et amical de poser portant des vêtements de la période Qajâr, réadaptant ainsi les techniques et codes traditionnels. Ce que l'artiste met en scènes de poses corporelles et allures permet une documentation de l'image corporelle de la femme en faisant écho aux conventions esthétiques de la culture visuelle de cette période. Ces portraits aux apparences académiques et traditionnelles sont transgressés et déconstruits par l'artiste grâce à l'ajout des éléments de la vie quotidienne contemporaine. L'artiste conçoit dans son studio des éléments (accessoires, vêtements, décors, etc.) qui rappellent la fin du XIXe siècle comme l'utilisation de portraits traditionnels ayant un style de vêtements classique. Elle conçoit ainsi de toiles de fond peintes qui imitent les ornements architecturaux et les motifs décoratifs du harem de la même époque, et d'autres éléments qui rappellent le XXe siècle comme la radio, le vélo, la guitare... Ces détails imitent l'esthétique d'un accessoire banal qui pourrait apparaître dans un portrait historique de studio portant la voix d'une déclaration affirmée de différence.

En d'autres termes, son approche dé-constructive de l'iconographie photographique de l'époque Qajâr consiste à intégrer des objets contemporains qui ne rentrent pas dans le cadre historique créé pour son appareil photographique. Dans ses photographies, les deux périodes sont théâtralement mises en scène, et se moquent les uns des autres par leur anachronisme. Shadi GHADIRIAN projette le passé dans le présent pour dépayser le présent à travers le prisme du passé. Les clichés photographiques de la série « Qâdjâr » sont enchevêtrés au sein d'un discours temporel sur l'image corporelle de la femme iranienne. Le poids symbolique de la tradition est évoqué non seulement par une reconstitution d'une esthétique artistique du XIXe siècle, mais aussi par le poids de la représentation de la tendance vestimentaire de la femme iranienne prise dans un cadre de processus enveloppé de mystère. Ce processus explique comment l'artiste adopte la méthode de la déconstruction pour mettre en scène une réflexion critique sur la question

de la temporalité et sa relation à la fois avec les catégories de la modernité et de la tradition vis-à-vis de la perception du corps féminin.

La cannette de Pepsi reposant sur le genou d'une jeune femme (Fig. 2-CH.IV) est perçue comme un objet « hors lieu » ou « hors de place dans le temps » mit artificiellement dans un cadre consacré spécifiquement pour la prise de vue. La canette de Pepsi pourrait être vue, en ce sens, comme un détail anachronique faisant référence à la possibilité de se présenter dans une scène faite pour se fusionner avec ce qui est du passé. Le travail de la déconstruction dispose en ce sens d'une interprétation qui montre comment la dualité tradition/modernité et passé/présent invite par exemple à considérer la canette de Pepsi comme un symbole de la société de consommation et la capitale mondiale de la « modernité » face à l'allure féminine de la période « Qajâr » qui se substitue à la « tradition » dans la société iranienne contemporaine.

Un avantage de sa méthode dé-constructive est qu'elle introduit à la fois un trait d'humour et une critique de la marchandisation.

Le choix de la marque « Pepsi » est délibéré pour faire référence à un symbole de la mondialisation : une marque qui est mondialement connue et présente dans la plupart des pays du monde. Ce décalage entre l'espace et le temps marque avec humour que même les femmes « Qajâr », symbole des traditions iraniennes, si elles font encore partie de la société iranienne, ne peuvent pas s'empêcher d'adopter les codes de la mondialisation. Réciproquement, l'artiste tend à montrer l'impact de la marchandisation sur les sociétés. En effet, les nouveaux modes de communication chez les publicitaires font appel à la nostalgie du passé (marketing de la mémoire : retrouver les sensations et la nostalgie de l'authentique, etc.). L'artiste présente à travers de ses photographies que la marchandisation peut atteindre les symboles de la société iranienne. Elle montre que les produits de consommation sont authentiques même s'ils n'ont rien à voir avec la réalité des traditions iraniennes, en prenant le cas extrême de la cannette de Pepsi.

Cette critique de la marchandisation dans l'œuvre de Shadi GHADIRIAN suggère en effet une interprétation figurée de l'Iran l'imaginant figé dans la « salle d'attente de l'histoire » attendant avec impatience une rencontre potentielle avec la « modernité », qui apparaît sous la forme d'un produit nord-américain du capitalisme mondial [Melissa Heer, 2012]. Aussi de cette canette de Pepsi. La boite de perche sur l'épaule de la femme modèle en robe Qajar (Fig.2-CH-IV) agit comme un objet manifestement anachronique dans la scène. Un effet similaire est créé dans d'autres photographies de la série grâce à la présence d'un aspirateur ou une guitare. Ces clichés affirment une mise en scène délibérée pour l'artiste qui transporte la série Qajâr dans un espace dans lequel le temps n'est pas simplement lisible. Au lieu que l'image suggère deux époques ou des moments différents, elle montre plutôt une mise en scène, qui existe dans un temps qui ne peut pas être entièrement accessible par le biais du cadre visuel.

La technique de « critique inventive » dans l'œuvre de Shadi GHADIRIAN aide à comprendre comment l'anachronisme agit comme une stratégie essentielle pour évaluer la production même du temps par rapport à la différence culturelle et historique au regard du corps et sa représentation. Certains critiques d'art tels que Martha WEISS [1] ont constaté que le caractère anachronique dans l'œuvre de GHADIRIAN est un « révélateur des tensions entre tradition et modernité » dans la société iranienne. Autrement dit, l'analyse visuelle de l'œuvre photographique de l'artiste associant à la fois des objets en relation avec la modernité, et des costumes et des allures en relation avec la « tradition » s'explique comme s'il y a à la fois une coexistence conflictuelle dans la vie quotidienne des femmes en Iran.

Ainsi, à travers l'image d'une femme tenant un poste de radio sur l'épaule à la manière d'un rappeur, un aspirateur ou encore un V.T.T., le passé et le présent, la tradition et la modernité se télescopent et s'entrecroisent. « *Nous sommes des femmes modernes qui*

[1] Conservateur de la photographie au Musée Victoria et Albert à Londres.

défient l'image médiévale et intemporelle du Moyen-Orient, par le simple fait de prendre une photographie, de montrer nos dichotomies, par le simple fait de prouver notre défiance, notre indépendance » [Julie Crenn, 2012].

L'approche dé-constructive de l'iconographie de l'époque « Qâdjâr » de Shadi GHADIRIAN montre, en ce sens, que loin des clichés orientalistes, les femmes iraniennes ne sont en rien isolées des effets de la mondialisation : elles sont en phase avec le monde moderne. Les objets accessoires ajoutés incarnent aussi leurs interdictions passées et présentes : une femme ne doit pas faire du vélo ou de la moto, écouter de la musique en public ou se maquiller ; elle n'a pas le droit d'exercer la profession qu'elle souhaite… Dans ses mises en scène photographiques, certaines de femmes adoptent des postures sages, disciplinées, tandis que d'autres posent de manière plus libérée, reprenant des postures ou gestuelles que nous voyons sur des photographies de mode. Elles ont cependant un point commun : le regard. Des yeux noirs grands ouverts, fixant avec fierté le spectateur et plus spécifiquement les censeurs, les hommes, leur corps caché sous ces longs voiles [Julie Crenn, 2012].

À travers la mise en scène du corps féminin, la série « Qajâr » apporte donc simultanément des histoires du XIXe siècle de la photographie iranienne dans le dialogue avec les préoccupations contemporaines. La série photographique de GHADIRIAN joue de cette manière-là avec le temps d'une manière que sa parodie fonctionne comme un document culturel authentique. Autrement dit, ses portraits photographiques représentent une sorte de stratégie esthétique et narrative proche de l'iconographie orientaliste. Elles donnent à voir comment la photographie est un « art moyen » pour collecter des données ethnographiques et des croyances idéologiques mettant en évidence la capacité de l'appareil photographique pour documenter l'authenticité culturelle.

Dans un autre ordre d'idée, le potentiel des photographies de Shadi GHADIRIAN consiste à envisager un corps qui fait un usage radical du présent éphémère. Ceci invite à

penser comment l'archive photographique n'est pas la seule entité qui a la capacité de préserver le temps. Mais c'est le corps mis en scène qui porte le poids des contradictions de la temporalité quand il s'agit d'entrer surtout en relation avec l'espace/temps, les objets environnants et avec sa propre apparence et comportements vestimentaires.

VI.3. Shirin ALIABADI. L'hyperbole : un procédé esthétique de déconstruction de stéréotypes véhiculés par les médias au regard du corps féminin

Dans l'univers de l'œuvre photographique de Shirin ALIABADI, Le travail de réflexion critique et de déconstruction se présente principalement sous une forme de procédé d'expression esthétique : l'hyperbole. L'hyperbole « est une figure de rhétorique qui consiste à employer des mots ou des expressions exagérées pour exprimer une idée et frapper ainsi l'esprit » [Étienne SOURIAU, 2010]. Ce procédé est également une figure de style consistant à exagérer l'expression d'une réalité, afin la mettre en relief… C'est le support essentiel de l'ironie et de la caricature qui est proche surtout de celui de l'amplification et de l'exagération [WK2].

Dans l'œuvre photographique de Shirin ALIABADI, l'espace urbain est le support de départ sur lequel l'artiste fonde sa lecture analytique et critique de l'image corporelle de la femme iranienne. À travers l'espace urbain, l'artiste est face à une observation quotidienne des attitudes et allures corporelles de la jeunesse féminine dans la rue. Les réseaux sociaux ainsi que les autres types de médias contribuent également à cette mission d'observation et d'interrogation. L'ensemble constitue pour l'artiste une base pour effectuer cette méthode d'analyse et d'interprétation de stéréotypes véhiculés au regard de l'image du corps de la femme iranienne et sa représentation afin de construire une autre image un peu exagérée.

Pour cette étude récapitulative, nous considérons ses photographies des séries « City Girls », « Miss hybrid » et « Girls in Cars » dans lesquelles elle met en scène certains phénomènes esthétiques comme la décoloration des cheveux en blonds, le fait de mettre des lentilles de contact claires, le piercing, le pansement sur le nez ou le tatouage… Ces phénomènes font apparaître l'attirance pour l'idéal occidental de la beauté dans un monde où le féminin est sous contrôle. Shirin ALIABADI accentue autant cette attirance en utilisant des accessoires comme des bulles de savon, les téléphones mobiles, les sucettes à connotation érotique… La lecture analytique de Shirin ALIABADI consiste, en effet, à exagérer la critique envers ces phénomènes esthétiques qui touchent aujourd'hui son pays. C'est ce consumérisme que Shirin ALIABADI a décidé, avec ce qu'il faut de dérision et d'excès, de pointer du doigt.

Le consumérisme a été abordé depuis plusieurs décennies par plusieurs artistes célèbres comme Andy Warhol, Jackson Pollock et d'autres artistes Pop qui nous incitent à réfléchir sur la nature du consumérisme. Shirin ALIABADI, à sa manière et à travers ses photographies, montre avec un peu d'exagération l'impact des produits de consommation sur le corps le femme : pour sa beauté et sa perfection et aussi comme accessoires de mode et du style. Comme d'autres sociétés occidentales ou orientales, les femmes iraniennes sont victimes de ce consumérisme.

Les caractéristiques esthétiques repérées dans ses séries photographiques semblent être choisies en fonction de leur contribution particulière à la mise en évidence de cette approche dé-constructive de l'image corporelle de la femme iranienne. Les photographies en couleurs dans les séries « City Girls » et « Miss hybrid » suivent le modèle classique de portraits de studio et rappellent à première vue les messages esthétiques superficiels de la publicité. Les séries « Miss hybrid » et « City Girls » font penser également aux photographies destinées aux magazines populaires et aux catalogues de mode imprimés

sur papier glacé donnant souvent l'aspect d'un vernis superficiel. Ces séries photographiques ne se contentent pas d'un regard fugitif, mais approprient un idéal de beauté principalement véhiculé en Occident depuis des siècles avant d'avoir acquis une validité universelle au sein de la culture de masse. Un constituant important de cet idéal esthétique est la peau blanche, les cheveux blonds et les yeux clairs [Farjam, 2012].

À travers les collages inédits de formes et de matières, l'artiste vise à juxtaposer univers traditionnels et univers contemporains. Cette juxtaposition affiche une réalité contradictoire à travers une esthétique de l'exagération qui entre en tension avec la réalité sociale. Cette juxtaposition se manifeste principalement lorsque les photographies de Shirin ALIABADI montrent un métissage entre voile et visage maquillé ou entre foulard et piercing. Ce métissage à la fois visuel et culturel se révèle de façon un peu surprenante lorsque la tête d'une jeune femme couverte d'un voile possède un visage excessivement maquillé aux traits fins et aux yeux avec des lentilles claires et un nez chirurgicalement affiné.

En d'autres termes, Shirin ALIABADI accentue ironiquement le métissage entre les formes iraniennes traditionnelles et celles de la consommation et la culture populaire mondialisée répandue en Iran. Cette esthétique de l'exagération est également devenue une méthode commune pour critiquer « l'exotisme » et mettre au point une réaction métaphorique contre les valeurs « officielles » du paraître et de la représentation de la femme. Son langage esthétique consiste en fait à déconstruire à travers ses photos la culture de la peau foncée en mettant en évidence les visages de ses femmes modèles éclaircis avec de maquillage. Compte tenu de la façon dont l'ordre social islamique orthodoxe dicte ce qu'une femme doit porter et comment elle doit apparaître en public, cet idéal est également synonyme de revendications politiques pour la liberté et l'égalité.

Shirin ALIABADI modèle une « rébellion culturelle » qui repose principalement sur les fameuses caractéristiques de la culture pop plutôt que sur la rhétorique militante. C'est une rébellion inspirée en partie par diverses tendances : « *il y a un peu de gothique, métal et hip-hop, mais aussi le mode de vie et la mentalité. C'est toute une source constante d'imitation et de parodie* ». C'est aussi une rébellion menée idéologiquement avec des armes esthétiques qui conduit ainsi directement au champ de mines entre l'Ouest et l'Est [Farjam, 2012].

Les séries « Miss hybrid » et « City Girls » nous ramènent en ce sens à une forme d'exotisme qui a porté ses fruits esthétiques dans les 18e et 19e siècles avec l'orientalisme littéraire et artistique. [1] Cette configuration exotique est soumise aujourd'hui à la critique « humoristique » par la nouvelle génération d'artistes iraniennes. C'est une configuration qui reflète certains de ses mécanismes dans la pratique photographique de Shirin ALIABADI en mettant en évidence les femmes qui posent avec de confiance devant son objectif. Leurs propres critères distinctifs (peau foncée, cheveux bruns, yeux sombres) doivent d'abord disparaître avant de pouvoir fournir une surface sur laquelle l'idéal occidental de la beauté peut être projeté.

La perfection presque irréelle avec laquelle les femmes modèles dans ses photographies sont réalisées accentue le procédé esthétique de l'exagération adoptée par l'artiste. qui invite à dire que Shirin ALIABADI fournit une illustration exemplaire de la façon dont les médias réduisent la féminité en soi à l'état d'une image. En examinant de plus le titre de sa série « Miss hybrid », le terme « Miss » confirme entre autres ce sens, en suggérant

[1] L'orientalisme littéraire et artistique a été connu pour les artistes iraniens, pour des siècles, vu qu'ils ont été en contact avec l'iconographie et les techniques picturales des grands maitres de la tradition occidentale artistique qui ont laissé une trace visuelle dans la mémoire picturale iranienne collective. Shirin ALIABADI, comme toute la nouvelle génération d'artistes, peut donc faire appel à une mémoire picturale qui fusionne les traditions iraniennes et occidentales

un concours de beauté. La femme élue reine de beauté est alors celle qui se rapproche le plus de l'idéal occidental ou, dans le cas le plus extrême, celle qui a obtenu de meilleurs résultats en matière de la chirurgie plastique de son nez. Le mot « hybride », d'autre part, fait référence à la procédure botanique et zoologique par laquelle les différentes espèces et races sont croisées les unes avec les autres. Donc, si les jeunes femmes de Téhéran sont métisses avec l'idéal occidental de la beauté, le résultat de ce métissage est une femme à la tête couverte d'un foulard et visage maquillé aux yeux bleus. Une nouvelle identité iranienne est créée avec des fonctionnalités externes [Farjam, 2012].

Les photographies d'ALIABADI montrent ce statut identitaire particulièrement impressionnant en projetant une image qui reflète clairement le désir de l'artiste d'une nouvelle identité, transformée. Rien n'empêche de constater que son travail de recomposition par exagération fait allusion, en ce sens, à un état idéal qui ne pourrait pas être réellement atteint.

À travers sa méthode d'analyse et d'interprétation, l'artiste partage son propre point de vue de la jeunesse féminine dans son pays qui conteste le concept traditionnel de l'identité féminine découlant de la religion et de la loi gouvernementale. Les séries « Miss Hybrid » ou « City Girls » n'incarnent pas la femme iranienne qui conserve son identité en tant qu'entité historique affectée par le changement social, mais elle signifie plutôt quelque chose de polyvalent qui prend différentes identités et rôles. Quand l'artiste invite les jeunes femmes iraniennes à poser devant la caméra avec un regard frivole occidental, elle signale non seulement une identité temporaire, mais elle rejette simultanément toutes les attributions normatives associées au concept traditionnel de l'image de soi chez la femme.

Nous pouvons ainsi y voir une démarche critique envers l'islamisation de l'apparence des femmes. Cette démarche critique affiche une affirmation « heureuse » de soi dans un contexte politiquement difficile. La série « Girls in Cars » faisait partie, par exemple, d'une exposition ayant pour titre « *Freedom Is Boring, Censorship Is Fun* » — (la liberté est ennuyeuse, la censure est amusante). Le titre reconnaît pleinement les restrictions au sein de la République islamique, mais il déclare aussi que le plaisir inattendu peut être trouvé dans un tel statut. Dans la série « Girls in Cars », les photos montrent un sens dynamique de la communauté des femmes et impliquent, par ailleurs, que les réalités sociales de l'Iran peuvent être négociées à de nombreux niveaux [Brennan 2009]. Cette négociation permet aux femmes iraniennes de résister et de prendre leur vie en main et affirmer courageusement leur soi.

CHAPITRE VII

L'esthétique de la déconstruction : processus de subversion religieuse et socioculturelle

La méthode d'analyse et d'interprétation dans les pratiques artistiques de Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI est un révélateur des processus de subversion religieuse et socioculturelle traduisant un souci quotidien de paraitre pour construire une nouvelle image corporelle de la femme. Dans ce chapitre, nous présentons certaines nuances sociales de cette image corporelle. Nous détaillons quelques caractéristiques du statut social de la femme susceptible d'être tirée de l'étude de l'approche critique adoptée par les artistes en question. Pour appréhender les caractéristiques de ce statut social, nous continuons l'analyse en nous interrogeant sur les différentes normes sociales qui régissent le corporel dans le modèle social maghrébin et iranien et par rapport auxquelles les femmes se situent en les détournant ou en les transgressant. En d'autres termes, l'objectif général de ce chapitre est une tentative de réponse aux interrogations suivantes : quel statut social de l'image corporelle de la femme suggère la lecture analytique dans les pratiques artistiques étudiées ? Quelles sont les principales caractéristiques qui régissent ce statut social du point de vue de construction identitaire ?

Cet ensemble de questions forme la trame de ce chapitre auquel nous proposons d'apporter un éclairage sur le statut social de la femme tiré des analyses esthétiques des œuvres. Ce statut est déterminé précisément par l'idée que le corps féminin pourrait être

conçu comme porteur de subversion socioreligieuse ou comme lieu de subversion de normes corporelles au sein des rapports sociaux en lien avec certains critères tels que, principalement, les traditions sociales et la religion. En d'autres termes, nous tenons compte, dans ce chapitre, d'une approche sociologique ayant différents tissus de souci de paraître dans des sociétés caractérisées par une culture musulmane comme le Maghreb et l'Iran.

À travers l'acte de défaire les stéréotypes au regard du corps et sa représentation, les artistes KHATTARI, GHADIRIAN et ALIABADI prescrivent l'art de la mise en scène comme subversion des restrictions sociales et religieuses qui font pression sur le corps, en particulier celui de la femme. Ceci invite à observer comment les femmes (tirées de l'art de la mise en scène) définissent et interprètent les situations sociales dans lesquelles, elles sont engagées. Nous déterminons en ce sens les façons dont le corps féminin s'avère être, à travers ces pratiques artistiques, un objet de discours et de pratiques de contrôle, et aussi un objet d'identification, de transformation ou de révolte.

Le discours sur le corps féminin et sa représentation dans les trois démarches artistiques, loin d'être figé, évolue le long d'une trajectoire d'une certaine vision de la société de culture musulmane. Leur méthode d'analyse et de critique ne se limite pas toutefois aux observations, mais pousse le symbolisme plus loin. Le corps féminin devient un outil de subversion de certains concepts de base sur lesquels certaines normes sociales et religieuses se fondent comme la pudeur, la notion de « al-awra », le voilement du corps, l'épanouissement corporel… En analysant les représentations artistiques du corps féminin, nous nous retrouvons confrontés à un travail de subversion du religieux et des traditions. La subversion est en ce sens une rupture religieuse ou socioculturelle qui justifie d'être pensé dans ses dimensions corporelles [Michèle PAGÈS-DELON, 1989]. Nous comptons partir de ce constat pour donner un éclairage sur le rôle du corps féminin et de ses modifications par lesquelles les ruptures religieuses se réalisent.

VII.1. L'utilisation subversive de l'apparence corporelle

L'utilisation subversive de l'apparence corporelle constitue le principal aspect de ce processus de rupture avec le religieux et le socioculturel. Cette rupture est une prise de distance par les jeunes femmes au regard des expériences vécues au niveau du comportement corporel et ornemental. La prise de distance, par la nouvelle génération des femmes tirée des analyses du corpus d'œuvres, consiste à avoir tendance à abolir les règles et les codes en s'appropriant, tout en changeant leur sens, certains de leurs éléments significatifs et symboliques. « Il semble, en ce sens, que l'apparence peut être considérée d'une part comme une des modalités permettant la définition des situations. D'autre part, elle est considérée comme le moyen ou l'instrument informant sur le rôle que compte "jouer" l'acteur dans ce contexte et sa manière de s'y situer » [Michèle PAGÈS-DELON, 149, 1989].

Du point de vue des pratiques vestimentaires et ornementales, les femmes légitiment généralement leurs diverses pratiques de mise en valeur et d'ornement en les justifiant par le recours à la notion d'« envie de se faire plaisir » par valoriser leur corps : « un bel habit pour un beau corps » [Michèle PAGÈS-DELON, 1989]. En matière d'esthétique corporelle, cette valorisation du corps est précédée, chez les femmes représentées par les artistes en question, d'une tentative (consciente ou non) de déconstruire les valeurs socioreligieuses vis-à-vis de la représentation du corps. Nous reprenons ici la typologie des pratiques que les trois artistes proposent pour l'usage subversif de l'apparence. C'est un usage qualifié de contestation qui est connu par la mise en cause des normes et règles du jeu et qui se traduit de manière plus effective. Par exemple, le voile n'est pas nécessairement un tissu qui couvre le corps de la tête au pied et conforme à ce qui est attendu. La femme, à travers les mises en scène de Majida KHATTARI ou celles de Shirin ALIABADI par exemple, utilise et manipule son apparence de manière peu provocatrice : une tête voilée d'un visage souriant et bouche séductrice entrouverte face à

une sucette sucrée et des mèches de cheveux qui dépassent la limite du voile au-dessus de la tête, un corps totalement voilé, en se déplaçant, se permet de se dévoiler progressivement, etc. Cette transgression des règles et des normes dominantes constitue son succès auprès d'un certain public notamment chez les adolescentes. Les différentes mises en scène proposées par les artistes en question jouent presque toutes, en ce sens, sur la nature esthétique parfois érotique des apparences corporelles. Ces mises en scène sont appréhendées comme un moyen de parvenir à un épanouissement physique qui est le but à atteindre… Les modèles femmes présentés sont donc le plus souvent jeunes, minces, belles et séduisantes.

Les divers usages repérés du corps dépendent, d'une part, du type et de la période des situations (maison, rue, voiture, harem) et du type d'enjeu qu'ils représentent. D'autre part, ça dépend du degré de standardisation des normes et conventions de présentation corporelle de soi des divers types de situations.

Si le port de la burqa lors d'un défilé de mode apparaît comme un usage transgressif par rapport aux normes et conventions habituellement reconnues de cette forme de situation, le même habillement dans une autre situation et autre endroit (une sortie au restaurant par exemple en Arabie Saoudite) est qualifié soit d'usage conforme, soit d'usage stratégique selon le degré d'incorporation de ses règles de jeu. De même pour le port des vêtements typique de l'époque Qajar : le fait que ces vêtements soient associés à des objets d'une utilisation plus contemporaine comme la guitare apparaît aussi comme un usage transgressif par rapport aux conventions reconnues de l'époque Qajar. « *Tel usage peut être intentionnellement, stratégique, de manipulation ou transgressif, mais il peut l'être aussi "non intentionnellement" soit par méconnaissance de la totalité des normes et conventions sociales, soit par la non-possibilité de pouvoir les respecter* » [Michèle PAGÈS-DELON, 123, 1989].

Le type d'usage transgressif de l'apparence corporelle montre, en d'autres termes, une catégorie de femmes entretenant un rapport distancié au modèle « traditionnel » de féminité musulmane. « La féminité traditionnelle » dans cette alchimie de l'être et du paraître s'oppose à la vision aujourd'hui dominante : celle d'une identité fixe, d'un « être pur », imperméable à ce qu'il a sur le dos comme l'ensemble de son environnement matériel » [Mona CHOLLET, 62, 2015]. En poursuivant la méthode de la déconstruction dans les trois démarches artistiques analysées, le rapport distancié établi entre la femme et le modèle « traditionnel » de féminité s'admet principalement par jeu, plaisir ou dérision. Le processus de rapprochement d'un idéal esthétique de beauté à travers le processus de transformation est le plus souvent décrit « de manière métaphorique comme une naissance : naissance d'une nouvelle femme. » La femme issue de culture musulmane se modifie continuellement, dans sa globalité, par le jeu subtil du caché et de la mise en valeur (cacher ce qui ne va pas et mettre en valeur ce qui est séduisant en fonction de l'idéal esthétique).

L'esthétique corporelle visée, ici, est celle qui permet soit la mise en valeur de certaines des parties du corps jugées comme particulièrement attrayantes, soit la dissimilation d'imperfections corporelles inadmissibles pour ces femmes ou ces actrices sociales. La mise en valeur chez, par exemple, les femmes de Shirin ALIABADI est due à une aptitude à chercher d'autres modèles et d'autres formes d'atouts sociaux qu'elles leur permettent d'affirmer leur « nouvelle » identité de femme. Leur surface corporelle est représentée en ce sens comme une matière souple et transformable par des marquages divers où « le corps n'est plus un destin, mais une forme malléable dont chaque individu est tenu pour responsable » [David Le Breton, 2012]. Ce « surinvestissement de l'apparence » par la jeunesse féminine atteste, selon le propos de David Le Breton, de la prégnance en elles, de l'« impératif du look dans une société du spectacle, de l'image, où il faut en mettre "plein la vue" pour sursignifier sa présence au monde » [David Le Breton, 2013]. C'est en ce sens que nous évoquons la volonté de construire une nouvelle

image corporelle qui affirme une déconstruction/construction dans la dynamique des divers types de situations sociales, en fonction des contraintes des règles de présentation corporelle de soi qu'elles induisent [Michèle PAGÈS-DELON, 1989]. Nous comprenons, en effet, les logiques des pratiques que les femmes (ou les actrices sociales) fournissent pour élaborer quotidiennement cette présentation corporelle de soi. C'est l'épanouissement et la liberté du corps qui sont visés ici à travers ces pratiques de déconstruction/construction de l'apparence du corps.

VII.2. La rupture avec les contraintes socioreligieuses

Dans le cadre du processus destiné à créer une rupture avec les contraintes socioreligieuses, la jeune femme dite musulmane aujourd'hui cherche à montrer un idéal esthétique pour trouver sa « véritable personnalité ». En tenant compte de la démarche artistique de Shirin ALIABADI, c'est par exemple le visage qui donne lieu à de telles stratégies à travers le maquillage notamment. « … L'importance de mettre à jour le visage (la tête en général) est dissociée du reste du corps dans les représentations. Nous pouvons faire l'hypothèse que cette dissociation repose sur une autre plus globale tendant à considérer la tête comme la partie la plus "civilisée" et le reste du corps comme plus "sauvage" parce qu'il est gouverné par la sexualité. » [Michèle PAGÈS-DELON, 87, 1989].

La rupture avec les contraintes religieuses est constatée notamment par le dévoilement progressif du corps. Nous observons de grands changements au niveau de dévoilement et de la mise en valeur du corps. Ce dévoilement ne se manifeste pas nécessairement en révélant certaines parties du corps censées être cachées. Mais c'est à travers d'autres types de pratiques comme le piercing, le tatouage ou la chirurgie esthétique du nez ou par le fait d'entrer en contact avec des objets d'une utilisation contemporaine comme

l'oreillette pour écouter de la musique qui est un emploi censé être traditionnellement inappréciable dans la culture musulmane. L'ensemble de ces pratiques révèle une nouvelle forme de rejet des principes de représentation du corps de la femme dite musulmane. Le fait de ne plus considérer le foulard ou le voile pour leur finalité principale (couvrir les cheveux, suggérant la pudeur) présente l'un des aspects les plus frappants de cette pratique de dévoilement progressif du corps féminin.

Dans une volonté d'affirmation de soi, les jeunes femmes osent donc un look androgyne soutenu de grands couturiers comme récemment Dolce & Gabana qui a lancé une collection des vêtements pour femmes voilées [Mathilde LAURELLI, 2016]. Cette nouvelle tendance de mode mélange savamment le présent et le passé montrant comment la jeune femme de culture musulmane d'aujourd'hui entre en jeu dans sa recherche de déconstruire l'image de son corps et sa représentation. Elle s'échappe de son présent et de ses contraintes en cherchant son inspiration à la fois dans les formes vestimentaires du passé et du présent. Paradoxalement, le vêtement que ce soit ample ou serré, une jupe large ou un jeans ajusté, la femme doit s'y sentir bien. La « seconde peau » que représente le vêtement doit être comme la première (le corps) libérée de la pression du regard des autres, dégagée de la nécessité du respect des conventions et des règles sociales [Michèle PAGÈS-DELON, 71, 1989]. La déconstruction de l'image corporelle apparaît comme un refus d'une réalité insatisfaisante et comme une volonté de se réfugier à travers les vêtements dans les valeurs d'une autre époque et une autre société. Les activités quotidiennes se développent et entrainent également une modification de modes vestimentaires. Les habits sont de plus en plus pratiques et plus simples comme le fait de porter une longue chemise ou une tunique sur un pantalon ou une jupe au lieu d'un « tchador », « Jilbab » ou « abaya ».

La rupture avec le religieux dans la démarche de Majida KHATTARI est constatée différemment par rapport au contexte culturel français que l'artiste évoque dans

notamment ses défilés-performances. Cette rupture se manifeste par la mise en avant de l'exigence de transparence de la société européenne. À travers ses mises en scène, l'artiste nous met face à une catégorie de femmes qui transgresse la pudeur qui surprend dans une « *civilisation du "rien à cacher" où la recherche de transparence, le choix de la vie publique, le désir de voir et de donner à voir, etc.* » [Anastasia Vécrin, 2014].

La transgression de la pudeur s'émerge par la mise en scène d'une utilisation contrastée de l'apparence corporelle de la femme dite musulmane. Cette utilisation contrastée se traduit par la femme qui cherche des techniques de manipulation des tissus et des voiles portés quotidiennement permettant le bien-être corporel comme l'esthétique du corps. Ceci s'accompagne d'une recherche d'un tout nouveau répertoire de styles vestimentaires dans l'intention de mettre en avant un changement radical des idées sur le modèle de la féminité musulmane et la représentation physique du corps féminin issu de culture musulmane. Par exemple, le voile censé être porté par la femme musulmane actuelle n'est pas ce qui empêche de voir, mais ce qui montre en préservant une certaine intimité. C'est le voile qui suggère, mais avec réserve permettant soit de cacher totalement ou partiellement le corps. C'est, en d'autres termes, le voile qui implique des gestes de voilement de certaines parties du corps et du dévoilement d'autres parties. La jeune femme utilise, selon ce sens, à la fois le voile en tant que connotation religieuse qui protège du regard des autres et aussi en tant qu'instrument de séduction. Autrement dit, cette catégorie des femmes voulait se présenter sous plusieurs et différents aspects, totalement voilées ou partiellement voilées, en montrant qu'elle est libre pour ce choix.

Ces différentes pratiques de subversion ne sont pas un changement dû à l'indépendance totale des femmes, mais surtout à l'apparition de nouvelle technologie et techniques vestimentaires grâce à la mondialisation. « … Les sollicitations permanentes de la consommation viennent réactiver, en ce sens les représentations immémoriales qui vouent

les femmes à être des créatures avant tout décoratives » [Mona CHOLLET, 34, 2015]. Suite à cette influence médiatique quant aux modèles corporels véhiculés, la jeune femme issue de culture musulmane aspire à une image corporelle libératrice d'une représentation différente de l'image habituelle diffusée par les médias. Deux valeurs de cette aspiration à une nouvelle image corporelle sont à distinguer : d'abord « le souci de l'apparence, le soin apporté aux choix des vêtements, à l'entretien et à la parure du corps. Ensuite, le goût de superflu, la sensibilité aux objets, les capacités à les investir d'une dimension quasi métaphysique. Et pour finir, le goût d'une vie hors du monde centrée sur le foyer et l'intimité… » [Mona CHOLLET, 60, 2015].

La rupture avec les contraintes socioreligieuses de présentation de soi semble participer en ce sens à la quasi-obligation actuelle d'« être bien dans son corps, être bien dans sa peau ». Cette obligation culturelle est une norme très prégnante à l'heure actuelle, tendant à se constituer comme un véritable culte » [Michèle PAGÈS-DELON, 80-81, 1989]. Cette norme est qualifiée comme une sorte d'idéal esthétique qui correspond essentiellement au fait d'être soigné, bien habillé pour convaincre et séduire celui qui regarde. Cependant, la séduction en question ici ne se résume plus, de nos jours, à ce simple pouvoir sur autrui (pouvoir d'attirer, de se faire désirer), mais à une aptitude de faire, d'entreprendre, de « se faire une place » [Michèle PAGÈS-DELON, 1989]. En d'autres termes, la capacité de séduire s'est transformée de vouloir attirer en vouloir s'imposer en faisant émerger une nouvelle norme de paraître chez la femme dite musulmane. Cette nouvelle norme du paraitre est caractérisée comme étant celle de la distance ludique prise avec la dénonciation : revenir aux anciennes pratiques (qui n'ont jamais véritablement disparu), mais en les réinterprétant comme un jeu dont elles ne sont pas dupes.

VII.3. La subversion limitée

En dépit de ce travail de déconstruction, qui donne l'impression que les femmes représentées commencent à se libérer des contraintes sociales en ayant une certaine liberté considérée comme une « liberté sous contrôle » [David Le Breton, 2015]. Il est à constater que la femme a manifestement le choix de s'habiller comme elle le souhaite, mais cette aspiration est limitée par les contraintes sociales comme chez la femme iranienne pour qui le choix de sa propre « couverture » est délimité par certaines règles comme l'engagement de couvrir tout le corps sauf le visage, les mains et les pieds… Cette liberté limitée est considérée en d'autres termes comme une sorte de contrôle effectué sur les apparences et les techniques de son utilisation. Ce contrôle qui consiste à imposer des normes formelles, prend force de loi à l'Iran qui réglemente la tenue vestimentaire et l'apparence extérieure des femmes. Dans la capitale Téhéran, bien que les femmes se voient conquérir l'espace urbain portant soit un voile plus coloré et moins strict, soit un foulard moins serré et plus en arrière et avec souvent les cheveux devant dépassant de leur foulard, elles sont toutefois contraintes par le contrôle de la police de mœurs qui rappelle toujours à l'ordre d'un port « correct du voile » dans la rue. La femme se trouve donc opérer vis-à-vis de ce contrôle des modifications et des transformations à l'aide d'outils et des astuces de beauté principalement étrangères. Mais c'est en gardant volontairement ou non le côté local qui est le foulard ou l'écharpe sur sa tête et ses épaules.

Quant à la société maghrébine (Maroc, Tunisie, Algérie) même s'il existe bien certaines normes concernant l'usage des apparences corporelles, celles-ci sont peu formalisées et institutionnalisées (sauf dans certaines institutions telles que l'armée ou les congrégations religieuses par exemple et certaines professions telles que hôtesse de l'air, etc.), voire complètement ignorées par l'état. Toutefois, en Tunisie par exemple, il y avait bien un contrôle d'état dans le passé, mais pour interdire le port du voile pour les femmes et les

barbes pour les hommes. Mais ceci n'empêche pas le fait que l'apparence corporelle ne soit pas soumise à une sorte de vérification et de surveillance plutôt qu'au contrôle qui s'applique à travers « l'interaction sociale » [David Le Breton, 47, 2015]. Cette interaction est une surveillance à l'intérieur de circonstances réelles comme la rue, les salons de thé, les cafés, les occasions de mariage et de vie familiale et aussi le cadre professionnel. Ces circonstances favorisent des relations sociales marquées par des comportements et des attitudes telles que les critiques, la marginalisation, les moqueries et les comparaisons… susceptibles d'aboutir à des conflits d'interprétation. En ce sens, « … le personnage que nous construisons socialement est sous le regard des innombrables autrui qui nous accompagnent physiquement ou moralement… une sorte d'auditoire fantôme hante toute interaction. » [David Le Breton, 2015]. Toutefois, la surveillance ou le contrôle de l'apparence est un phénomène social répandu dans tous les milieux (y compris les sociétés occidentales) et non nécessairement lié aux sociétés caractérisées par la prédominance de culture musulmane comme l'exemple de deux sociétés en question dans ce travail de recherche. David Le Breton (2012) analyse dans ce contexte comment l'ordre social s'est reconstitué de manière spontanément en construisant autour des individus une prison immatérielle. Cette dernière se traduit formellement par les surveillances et les pressions sur le physique en remettant l'individu dans un état de dépendance qui l'empêche de donner la pleine mesure de ses capacités et ses compétences. [David Le Breton, 2012].

En d'autres termes, même si l'individu est marqué par ses références culturelles qui les interprètent sans cesse pour en faire la matière de son existence, il est cependant toujours sous influence du climat social et culturel ambiant. Ainsi, généralement « le soi n'est pas la propriété de personne à qui il est attribué, mais relève plutôt de type de contrôle social exercé sur l'individu lui-même et ceux qui l'entourent » [David Le Breton, 51,2015].

Conclusion générale

L'approche, à la fois technique et sociale, que nous avons suivie dans ce travail de thèse permet de conclure qu'à travers des concepts esthétiques tels que celui de la parodie, de l'anachronisme ironique et de l'exagération, un processus de réflexion critique a été formulé et mis en œuvre dans une perspective de lecture sociale de l'utilisation de l'apparence corporelle auprès des femmes issues de culture musulmane. Cette lecture examine les manifestations corporelles tirées d'études des œuvres des artistes en présentant certaines caractéristiques du statut social de la femme dite musulmane au regard de son corps et sa représentation. Ce travail nous a permis ainsi de répondre aux interrogations les plus importantes qui étaient à l'origine de notre recherche telles que (1) les traits caractéristiques du corps de la femme dans la conception religieuse musulmane et sa perception dans certains pays comme la Tunisie, le Maroc et l'Iran. (2) La place que ce corps occupe dans les œuvres des artistes choisies pour s'interroger sur son apparence et son image face aux contraintes d'ordre politique, social et religieux. (3) Les enjeux esthétiques et artistiques de la diversité des formes, des usages et des significations du corps de la femme dite musulmane. (4) Les caractéristiques esthétiques et sociétales d'un travail de déconstruction de l'image de ce corps. (5) enfin le rapport de la femme à son corps, l'influence de la religion dans le contexte de la mondialisation et de l'islamisation.

Les différentes œuvres qui composent notre corpus et que nous avons analysées donnent une ou plusieurs nouvelles images à ces femmes. Celles-ci ont été mises en scène

différemment dans chaque démarche de l'artiste qui varie entre chacune d'elles par le fait de critiquer ou de simplement parler de ces femmes qui cherchent leur voie pour obtenir un monde meilleur qu'elles veulent inscrire dans leur corps.

Sur la base de l'analyse de ces mises en scène, nous avons essayé de voir comment la pratique artistique de trois artistes (1) revisite la manière de penser le corps en se servant de son comportement vestimentaire et ornemental (2) interroge le genre féminin face aux entraves d'ordre politique, social, et culturel dans et hors les sociétés de culture musulmane (3) met en relief les statuts possibles de la femme issue de culture musulmane au regard de son corps et sa représentation en interrogeant ses causes et en supposant ses conséquences sous une forme plastique,

Cette démarche artistique ouvre en d'autres termes des perspectives pour comprendre les statuts actuels de la femme dite musulmane et également comment cette dernière contourne les règles imposées et joue des limites prescrites par les pouvoirs aspirant à un nouveau commencement au regard de l'utilisation de leur apparence corporelle.

Pour mener ce travail, nous avons croisé certaines approches : les unes concernent directement le comportement corporel de la femme au nom de l'islam, d'autres abordent des questions générales relatives au corps comme « production sociale », et notamment comme « objet de pensée artistique ». Nous avons fait appel ainsi aux notions concernant des questions en relation avec l'ajustement aux normes socioculturelles, les dualités légales illégales et les relations publiques — privées notamment dans leur dimension spatiale et aux concepts esthétiques comme l'ironie, la parodie, l'anachronisme et l'exagération..

Pour ce qui est du comportement corporel de la femme, nous avons mis en lumière d'abord certaines particularités du corps féminin en Islam, ainsi que sa perception au Maghreb et en Iran. Quand nous parlons de la perception du corps en Islam, nous

envisageons le modèle traditionnel féminin avec les caractéristiques de ses normes corporelles et ses formes d'expression en Islam. Ce travail d'identification, et de mise en lumière nous a permis de comprendre certaines notions au regard du corps féminin comme la notion de « awra », la « pudeur », « les techniques de représentation de soi… » L'introduction du modèle traditionnel féminin en Islam dans les textes religieux et fondamentaux se fait souvent par une image corporelle divisée : corps/âme, pur/impur et plus particulièrement légal/illégal. Certaines parties du corps sont mises en avant, comme pour le visage et les mains. Pour marquer la vie propre des femmes appartenant à cette culture musulmane, le corps est inclus dans une vision dynamique, lors des activités quotidiennes, comme la prière, les rituels quotidiens de la vie, par exemple la manière de s'asseoir, et l'attitude vestimentaire à adopter quand il s'agit d'accueillir un étranger à la maison.

L'étude de certains de ces aspects de représentation du corps de la femme et sa condition dans la doctrine musulmane et dans certaines sociétés actuelles ont permis d'entrevoir que le corps féminin fait principalement l'objet d'un processus continu de contrôle et de commande. C'est un corps destiné à porter en lui toute la tradition musulmane, mais surtout il incarne l'impact des normes socioculturelles de la société à laquelle il appartient et plus particulièrement les différents usages sociaux en vigueur. Devant les enjeux de la contemporanéité, le corps de la musulmane devient en ce sens, une sorte de « dispositif de contrôle ». Le corps, sa peau et son apparence doivent assurer de bons critères d'adaptation et d'inclusion à la nation, à l'image identitaire collective du territoire auquel il appartient. Par ailleurs, l'aspiration pour la prise de possession par les jeunes femmes de leur propre corps les réunit autour de nouvelles pratiques et techniques de représentation de soi qui satisfait leur désir de personnalisation et d'authenticité. Ces différentes pratiques présentaient un objet de pensée artistique auprès d'une nouvelle génération d'artistes de la scène artistique contemporaine du Maghreb et de l'Iran.

La démarche artistique de Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI nous a permis de réfléchir sur les notions de liberté et du rapport au corps. Elle met surtout en évidence l'intention de l'artiste femme de bousculer les codes de représentations de l'allure féminine issue de tradition musulmane. La réflexion sur ces notions a permis d'évoquer progressivement les interrogations qui planent autour de la définition du corps. Ainsi sur les influences socioculturelles et religieuses qui ont marqué les œuvres étudiées et leur questionnement sur ce que signifie le corps de la femme issue de culture musulmane.

Le questionnement sur la perception du corps féminin dans la démarche de l'artiste Majida KHATTARI indique l'intention de créer un jeu doublé de sens par rapport notamment à sa perception en France. Sa pratique qui propose une modalité d'usage du corps lié à une finalité pour un débat controversé sur le « voile islamique » en France, a permis de mener une réflexion métaphorique. Cette réflexion déconstruit et reconstruit à la fois la pratique du port du « voile intégral » tout en engendrant un détournement de la perception du corps de la femme dite musulmane. L'artiste explique son intérêt à travers ce détournement de la perception du corps de proposer une lecture à esthétique variable du statut du corps féminin. Le but de cette lecture est de mettre en scène et en abime des femmes manifestement voilées et montrées selon les règles du Coran et aussi selon les codes de défilés de mode. L'artiste en développant différents sens du voile, a exposé plusieurs états du corps féminin. Ces états du corps se présentent sous la forme d'un voile qui engage des valeurs symboliques diverses et qui implique des gestes de voilement et du dévoilement en le jetant sur le corps et en retirant ou en le déchirant par la suite.

Le questionnement sur la perception du corps féminin dans sa démarche décline également un vocabulaire lié à l'enfermement et à la question de l'identité : femme intégralement voilée qui se déplace difficilement avec son vêtement qui est noué et fermé. Sa pratique tient compte aussi des formes de l'usage du corps et de sa

représentation par rapport aux clichés orientalistes. La compréhension des modalités d'usage du corps féminin s'effectue selon ce contexte comme une recherche à repenser l'image et l'identité visuelle de la femme orientale façonnée par la vision de l'autre. Son objectif est de se débarrasser de certains stéréotypes afin de décoloniser certaines images : principalement, la représentation quasi systématique de l'image de la femme orientale nue.

Avec les mises en scène photographiques de Shadi GHADIRIAN, l'enjeu des modalités d'usage du corps féminin n'est pas le voilement du corps avec un tchador (noir ou avec motifs) ou de sa présentation avec des vêtements traditionnels. Cependant, le principal enjeu soulevé dans la pratique de l'artiste est de mettre en avant le statut de la femme avec toute la complexité des rapports de force entre le corps féminin et la société traditionnelle, entre le public et le privé et entre le présent et le passé. Le tchador ou les vêtements traditionnels de l'époque Qâdjâr ne renvoient pas en ce sens aux restrictions sociales du port du voile. L'attitude vestimentaire et le corps évoquent une situation sociale de la femme iranienne. La remise en question de cette situation ne peut se priver d'évoquer le quotidien de la femme dans lequel nous nous trouvons nécessairement face à une observation du corps de la femme, de son apparence, de ses attitudes et de ses comportements.

L'artiste alterne dans chaque série, les croyances et les coutumes et l'art, l'histoire culturelle et la fiction. Cette alternance est entre autres une intersection entre les sensibilités sociales et les sensibilités artistiques. C'est une intersection qui part du principe que l'artiste tient bien de son expérience en tant que femme iranienne, des traditions et coutumes locales dans ses photos qui suscitent la réflexion sur les questions sociales et les problèmes liés aux femmes. Les photographies de Shadi GHADIRIAN cherchent en effet une vérité enfermée du statut de la femme qui se cacherait dans la réalité sociale. Cette démarche est considérée comme un appel à la réflexion de manière

générale sur le statut de la femme autour de son corps qui se met souvent en avant quand il s'agit d'établir des relations avec la religion, la société, les coutumes et les traditions et surtout avec elle-même.

Le corps de la jeune femme iranienne dans l'œuvre photographique de Shirin ALIABADI n'est pas le corps qui partage des caractéristiques communes et tout à fait distinctes au sein d'un groupe donné comme la société iranienne. Il est ce corps-matière modulable au service d'une volonté d'adaptation permanente aux nouvelles formes et modalités de représentation de soi. Il est le corps de la jeune femme iranienne qui donne à voir un statut en continuelle modification et transformation en quête d'un autre soi-même. À travers l'allure des femmes représentées dans les séries de l'artiste, l'image d'une culture populaire se mondialise. Une analyse critique de divers repères ainsi comme le privé et le public, l'altérité et la diversité, les restrictions sociales et les interdits ayant trait tant aux femmes qu'aux hommes sont évoqués. C'est une facette de la jeunesse féminine qui tente consciemment ou non de briser la restriction des règles sociales dans la probable intention de gagner leurs propres libertés qui est mise en scène. Cela annonce une nouvelle sorte de rébellion à travers laquelle ces jeunes Iraniennes s'impliquent (consciemment ou non) dans une nouvelle action pour un éventuel changement de la perception du statut de la femme en Iran. Cette rébellion contre les principes des règles islamiques au regard de l'apparence corporelle permet de retenir que, malgré moins d'un quart de siècle de pouvoir islamique, les dirigeants du pays ou les forces de l'ordre n'ont pas réussi à imposer à la jeunesse féminine iranienne leur idéal féminin : une femme couverte d'un tchador noir.

Enfin, sur la base du travail d'analyse et d'interprétation de trois démarches des artistes en question, les différentes mises en scène artistique du corps féminin demeurent un révélateur social qui montre qu'une déconstruction de l'image corporelle de la femme

dite musulmane est possible. Pour arriver à retracer cette déconstruction, nous avons esquissé les caractéristiques esthétiques et sociales de ce travail dans chacune de leurs démarches artistiques. L'artiste Majida KHATTARI s'est emparée de l'iconographie orientaliste du corps féminin. Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI se sont inspirées d'expériences réelles et historiques et du vécu quotidien des femmes issues de culture musulmane pour défaire certains stéréotypes au regard du corps de la femme et sa représentation. La volonté de déconstruire l'image du corps féminin dans la pratique de chacune de ces artistes permet de constater un double enjeu : l'artistique esthétique et le sociologique. La déconstruction comme modalité esthétique est initialement une recherche d'ordre artistique et méthodologique qui se transforme en un processus de réflexion critique sur le statut social de la femme au regard de son corps. Ce statut alimente certaines formes sociales de l'utilisation subversive de l'apparence corporelle chez principalement la femme de culture musulmane dans et hors son pays d'origine.

L'utilisation métissée et parfois contrastée de l'apparence corporelle se traduit en une image de femme qui cherche un nouveau répertoire de styles vestimentaires et ornementaux changeant peut-être les idées reçues sur la représentation du modèle traditionnel de la féminité musulmane. Notre propos était d'examiner cette utilisation de l'apparence corporelle des femmes dans sa complexité non seulement à travers les pratiques artistiques qui la produisent comme système de signe. Mais c'est aussi à travers les modes de traitement qui le constituent et le renvoient à autant de types de corporéité.

Ces différents types de corporéité renvoient à la polysémie des œuvres en question dans la mesure où chaque artiste donne le sens qu'il trouve à chaque statut de femmes. La polysémie dans ces œuvres est à la fois des critiques de l'islamisation et une critique du consumérisme ou de l'occidentalisation qui gagne les sociétés du Maghreb et de l'Iran. Cette polysémie est aussi faite de l'extérieur, lorsque chaque spectateur y projette également la signification qui lui est la plus proche. Les rapports des individus

(spectateurs, critiques d'art, artistes) à telle œuvre d'art sont déterminés par des pratiques sociales, des habitudes et coutumes sociales, qui les poussent à trouver dans l'œuvre une signification au plus près de leur intérêt. Tout ceci entraine la mise en évidence d'une image de la femme en tant que statut de connaissance polysémique.

La femme issue de culture musulmane n'a pas qu'un sens à décrypter au seul moyen d'un regard savant. À l'inverse, la nature de la démarche artistique de toutes de Majida KHATTARI, Shadi GHADIRIAN et Shirin ALIABADI autorise une infinité de regards, de points de vue, d'interprétations. Nous pouvons connaître la femme qui aspire à un monde meilleur, la femme qui affirme courageusement son soi, la femme qui prend en main sa vie malgré le contexte socioculturel et politique difficile, etc.

Embelli, déformé ou bien utilisé comme instrument performatif, le corps de la femme mis en scène dans les trois démarches artistiques étudiées répond ainsi à une volonté intérieure subjective de remaniement et de mise en valeur. Ces démarches servent à répondre essentiellement à des objectifs hétérogènes en acceptant ou en défiant les conventions socioculturelles et religieuses par rapport à la représentation de ce corps. Finalement, la mise en valeur de l'apparence corporelle contribue, selon l'analyse de Michèle PAGES-DELON (1989), à deux processus contradictoires. D'un côté, nous sommes face à une réalité sociale où la femme se trouve confrontée à un processus d'« identification » par lequel elle cherche à se rendre semblable à l'autre en absorbant ses caractéristiques. D'un autre côté, elle est face à un processus d'« identisation » ou de différenciation par lequel elle prend de la distance par rapport à l'autre et se saisit comme distincte de lui. L'attitude corporelle de la femme ne se considère pas en ce sens comme une attitude totalement déterminée ou tout à fait libre. Mais c'est une allure qui malgré ses origines et ses cultures, reste soumise à un nombre de jugements et des évaluations généralement subjectives et particulières.

Bibliographie

- Zohra **ABBASSI** (2012), « La position du corps dans la doctrine musulmane », p153-169, Penser le corps au Maghreb, (dir.) Mona LACHHEB, Ed. KARTHALA, 2012, 288 pages.

- Shirin **ALIABADI** (2013) « The Subversive Potential of Hermès Scarves Shirin Aliabadi discloses the desires of young Iranian women » Deutsche Bank — Art Mag - N. 77, Avril 2013.

- **ART MAG** revue (2013), « The Subversive Potential of Hermès Scarves Shirin Aliabadi discloses the desires of young Iranian women » Deutsche Bank — Art Mag - N. 77, Avril 2013.

- Christine **ARZAROLI**, 1990 « Maquillage clair-obscur », Ed, L'Harmattan, Paris, 1990.

- Marianne **BARRUCAND** (1996), « L'Art de l'Islam », dans Christian Heck (dir), Moyen Âge, Chrétienté et Islam, Paris, Flammarion, 575 pages

- Taher **BEN JELLOUN**, Collectif, Les cultures du Maghreb (sous la direction de Maria-Angeles ROQUE), Ed. L'Harmattan, Paris, 1996, p 133

- Fathi **BENSLAMA** (1997), Art-Press, Spécial Art and mode — Hors série n° 18, 1997 — Hyperbole du Féminin, Fathi BENSLAMA.

- Maurice **BLANC** et Jean-Yves CAUSER (2005) « Privé — public : quelles frontières ? » Revue des Sciences sociales, n° 33, 2005.

- Mike **BRENNAN** (2009) Arabesque: a brave new world of art - Contemporary art from the Middle East- Modernedition.com (dernier accès 30 avril 2016)

- Philippe **CARDINAL**, Hoda Makram-EBEID (2012), (dir. Collectif) « Le corps découvert », catalogue d'exposition, Hazan, Paris, 2012, p18, 240 pages

- **CHABOD**, V. Landolfini (2010), « Être une femme en Iran », reportage diffusé sur arte, dans Arte Journal, le 11 janvier 2010. http://www.arte.tv/fr/etre-une-femme-en-iran/3017366, CmC=3018088.html

- Eric **CHAUMONT** (2006), La notion de « awra selon Abû l-Ḥasan "Alî b. Muḥammad b. al-Qaṭṭân al-Fâsî (m. 628/1231), p109-123,
- Malek **CHEBEL** (1999) , le corps en Islam, Ed, PUF, Paris, 1999. 177
- Malek **CHEBEL** (1983), Le corps dans la tradition au Maghreb, Ed, PUF, Paris, 1983, p 16
- Malek **CHEBEL** (2004), le corps en Islam, PUF, Paris, 240p
- Dominique **CLEVENOT** (2014), Esthétique du voile (Dir. Dominique Clévenot), Paris, PUM, 2014. 276 pages.
- Mona **CHOLLET** (2015), 'Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine', Ed, les Découvertes, Paris, 2015, 293 pages.
- Laurence **CORBEL** (2012), 'Les œuvres au risque de la contrainte', poétiques de la contrainte dans l'art contemporain, nouvelle revue d'esthétique, 2012/1 (N. 9), 150 pages, eds. Presses universitaires de France, DOI : 10.3917/nre.009.0005
- Julie **CRENN** (2012). Sous le voile, la lutte : les photographies de Shadi Ghadirian. Revue Art Actuel, Numéro 110, hiver 2012, p. 70-72
- Marion **D'AMATO** (2014), 'Peau et tissu entre plis et replis : mouvements du voile et limites du corps' en Esthétique du voile (Dir. Dominique Clévenot), Paris, PUM, 2014. 276pages.
- Marie-Hélène **DASSA** (2014) 'La notion de voile dans le Coran', revue Oumma média, 2014 — http://oumma.com/214746/notion-de-voile-coran
- Florence **DE MERDIEU** (2008), 'Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain', Ed, Larousse. Paris, 2008 p 428-429
- Fabienne **DENOUAL** (2014), 'Voile frontière et corps territoir. Plasticité du passage dans l'œuvre d'Hussein Chalayan' en Esthétique du voile (Dir. Dominique Clévenot), Paris, PUM, 2014. 276 pages.
- Najla **ELJAOUHARI** (2013), 'Le corps des musulmanes, un champ de bataille géopolitique', Oumma média, 2013 : http://oumma.com/201173/corps-musulmanes-un-champ-de-bataille-geopolitique
- **FARJAM** (2012), Hybrid, A Selection Of Works By Shirin Aliabadi From The Farjam Foundation, mars - juin 2012.

- Anahita **GHABAIAN** (2015), « 'Créer, c'est résister »', un événement proposé en écho à la rétrospective Shadi GHADIRIAN", bibliothèque municipale de Lyon/octobre 2015, http://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/shadi-ghadirian/article/programme-autour-de-l-expo?source=&date_id=2271&event_id=1332&lang=fr

- Shadi **GHADIRIAN** (2010), "The Hidden World of Shadi Ghadirian" (le monde caché de Shadi GHADIRIAN) Entretien avec l'artiste Shadi GHADIRIAN, Propos recueillis par Lacy Roberts, NewYork, 2010 http://www.kitchensisters.org/girlstories/the-series/the-hidden-world-of-shadi-ghadirian

- Shadi **GHADIRIAN** (2015), "'Shadi GHADIRIAN Rétrospective" », propos de l'artiste » », bibliothèque municipale de Lyon/octobre 2015, propos recueillis par Anahita Ghabaian, http://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/shadi-ghadirian/exposition/article/propos-de-l-artiste

- Barbad **GOLSHIRI** (2009) « For They Know What They Do Know », e-flux journal #8, septembre 2009 - http://www.e-flux.com/journal/for-they-know-what-they-do-know

- Fanny **GRAVEL-PARTY** (2014), « Orientalismes : la révolution verte iraniennes en images », Mémoire de Mastère, Université de Montréal, Décembre 2014. 127 pages

- Mariem **GUELLOUZ** (2014), « Le tissu au Maghreb, de la vie quotidienne au spectacle de danse », in DOMERGUE Didier et VERDIER Anne (dir.), Le costume de scène, objet de recherche, Cirey-les-Mareilles, Lampsaque, 2014.

- Brahim **HACHLOUF**, « La femme et le développement au Maghreb. Une approche socioculturelle », AfricaFocus, 1991 - http://www.gap.ugent.be/africafocus/pdf/91-7-4-Hachlouf.pdf

- Melissa **HEER** (2012), « Restaging Time: Photography, Performance and Anachronism in Shadi Ghadirian's Qajar Series », Special Section: rethinking gender in contemporary iranian art and cinema, dans Iranian Studies, Vol. 45, Iss. 4, 2012.

- Delphine **HORVILLEUR** (2014), Emission de rencontres et d'entretiens sur le livre « En tenue d'Ève — Féminin, pudeur et judaïsme » de Delphine HORVILLEUR. Propos recueillis par Raphael Einthoven, 19 octobre 2014, pour Arte TV. http://www.arte.tv

- **IMA** (2012), « Défilé-performance "Emema" — Majida KHATTARI », Institut du monde arabe, novembre 2012 (https://www.youtube.com/watch?v=cHTjGFhI_vI)

- Nadia **JELASSI** (2015), « Le harem et puis après ! Iconographie orientaliste et pratiques artistiques contemporaines », p115-131, Corps et pratiques artistiques (dir.) Nadia JELASSI, Ed, Unité de recherche : Pratiques artistiques modernes en Tunisie, Tunis, 2015, 271 pages.

- François **JOURDAN** (2007), « Le corps dans une vision islamique. », revue Laennec 3/2007, Tome 55, p. 42-53

- Mohamed **KERROU** (2010), « Hijâb : nouveaux voiles et espaces publics », Cérès, Tunis, 2010.

- Nilufar **KHALESSI** (2015), « Comment l'obligatoire "le manteau" est devenu un accessoire de mode en Iran » Persiennes (correspondances Paris-Téhéran), octobre 2015 http://www.lespersiennes.com/comment-lobligatoire-manteau-en-iran-est-devenu-un-accessoire-de-mode/

- Majida **KHATTARI** (2009) : site web de l'artiste Majida KHATTARI : « Biographie » : http://majidakhattari.com/#/BIOGRAPHY/Bio/(dernier accès au site le 31/12/2015)

- Majida **KHATTARI** (2010), Mondomix-Magazine « Débat sur la burqa : le regard différent de la placticienne Majida Khattari », mai 2010, http://www.mondomix.com/news/debat-sur-la-burqa-le-regard-different-de-la-plasticienne-majida-khattari

- Majida **KHATTARI** (2010), France24 (Voile Islamique, mode, France) « Quand la plasticienne Majida Khattari lève le voile sur ses burqas », Daphné SEGRETAIN, avril 2010, http://www.france24.com/fr/20100411-quand-plasticienne-majida-khattari-leve-le-voile-burqas

- Majida **KHATTARI** (2010), « Entretien avec Héla Fattoumi et Majida KHATTARI » : Propos recueillis par Laure Constantinesco, 23 mars 2010, pour TV5 Monde. http://tinyurl.com/muef82n (dernier accès au site le 31/12/2015)

- Majida **KHATTARI** (2012), festival Libertés à L'Institut des Cultures d'Islam, 19 juillet 2012 : https://www.youtube.com/watch?v=pMeG22ENW8o (dernier accès au site le 31/12/2015)

- Majida **KHATTARI** (2013), catalogue Pierre Bergé associés, SyriArt, janvier 2013 : http://www.pba-auctions.com/html/fiche.jsp?id=2775687

- Nicholas **KRISTOF** (2012), « In Iran, They Want Fun, Fun, Fun », The New York Times, 20 juin 2012, http://www.nytimes.com/2012/06/21/opinion/kristof-in-iran-they-want-fun-fun-fun.html et 21 juin 2012, page A27 (version papier).

- Monia **LACHHEB** (2012), penser le corps au Maghreb : « le corps voilé entre séduction et sédition », IRMC-KARTHALA, Tunis/Paris, 2012, 175-176

- Bernard **LAFARGUE** (2014), Esthétique du voile (Dir. Dominique Clévenot) : « Choquer les voiles de Marie et d'Iris avec ceux et celles d'Hussein Chalayan et Majida Khattari », Paris, PUM, 276 pages.

- [**LAR1**] déconstruction : définition de Larousse — http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/déconstruction/22357

- Mathilde **LAURELLI** (2016), « Dolce & Gabbana lance une collection de hijabs et abayas », L'express (l'express styles — du 06/01/2016 — http://www.lexpress.fr/styles/mode/dolce-gabbana-lance-une-collection-de-hijabs-et-abayas_1750976.html

- Eric **LE BRAZ** [2010], « Majida Khattari : Niqab ni soumise », Revue actuel n° 39, 20 mars 2010

- David **LE BRETON** [1992], « des visages. Essai d'anthropologie », Ed, Métailié, Paris, 327 pages

- David **LE BRETON** [2012], « Amour de soi, amour de soins », chapitre dans « Corps en formes », Dir. D. Le Breton, N. Pomarède G. Vigarello, B. Andrieu et G. Boëtsch, CNRS Editions, Paris, 2013, p. 213-221.

- David **LE BRETON** [2013], l'adieu au corps, Ed, Métailié, Paris, 2013, p 29-30, 256 pages

- David **LE BRETON** [2015], « Liberté sous contrôle », p72-83, La liberté. L'hypnose est-elle efficace contre le trac chez les artistes ?, [dir.] E. ATTIAS, Ed, Médecine & Culture, Toulouse, 2015, 129 pages

- Ariane **LEVENE** et Églantine de GANAY [2009], Exposition « Made in Iran », Asie House, Londres, 2009. http://www.sem-art.mc/uploads/expositions/27-exposition-fr.pdf

- Mohamed Taher **MANSOURI** [2007], « Le Hijab », chapitre 2, dans « Tissu, voile et vêtement », collectif sous la direction Daniel FAIVRE, éditions l'Harmattan, Paris, 2007, p 57 — 58

- Khaoula **MATRI**, Port du voile : Représentations et pratiques du corps chez les femmes tunisiennes. Thèse de Doctorat, soutenue en Avril 2014, Tunis, p 127-128

- Marcel **MAUSS** [1936], « les techniques du corps » (Article originalement publié en Journal de Psychologie et rediffusé en version numérique par Jean-Marie Tremblay : http://www.reginedetambel.com/images/30/revue_1844.pdf

- Catherine **MAYEUR-JAOUEN** et Bernard Heyberger (2006) « Le corps et le sacré en Orient musulman », (dir.) Catherine Mayeur-Jaouen et Bernard Heyberger, Aix-en-Provence, Edisud, (« Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée », 113-114), 2006, 383 p.

- Fatima **MAZMOUZ** (2012), « Le corps dans la photographie contemporaine marocaine », p137-149, Penser le corps au Maghreb, (dir.) Mona LACHHEB, Ed. KARTHALA, 2012, 288 pages.

- Martine **MEDER-KLEIN** (2005) « L'espace relationnel et les territoires de l'intime » (Journée d'étude : les frontières de l'intime), Article –communication, Strasbourg, p 3-4

- Fatima **MERNISI** (2010), « Le harem politique », Editions Albin Michel, Paris. 293 pages

- **MJ.K** (2009), « Regard sur un Classique : le carré Hermès », Fashions-addict magazine, janvier 2009 : http://www.fashions-addict.com/index.asp?ID=378&IDF=1639

- Emmanuel **MOLINET** (2006), Thèse de doctorat sur : « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », le portique (Revue de philosophie et de sciences humaines) n° 2, 2006, https://leportique.revues.org/851

- Frédéric **MONNEYRON** (2006), « La sociologie de la mode », Ed, Puf, Paris, 2006. 128 pages. (90-91-86)

- Jacques **MORIZOT** et Roger Pouivet (2012). Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art, p 339

- Khadija **NADERI BENI** (2014), « les pionniers de la photographie en Iran », revue de Téhéran (Mensuel culturel iranien en langue française) n° 98, Janvier 2014, http://www.teheran.ir/spip.php?article1852

- Alain **NAHUM** (2014), « La photographie mise en scène », Documentaire Arte, Paris, 7 janvier 2014, pour Arte TV. http://www.arte.tv

- Michèle **PAGES-DELON** (1989), « Le corps et ses apparences. L'envers du look », Ed, L'harmattan, Paris, 1989, 174 pages

- Chahnaz **PARVANEH** (2014), Chapitre 2 : Le Tchador : habitude vestimentaire ou inconvénient social, livre : La femme iranienne : entre la tradition, la modernité et la postmodernité, L'Harmattan, Paris 2014

- Angelina **PERRIN** (2008), « La femme iranienne, plus qu'une question de voile… », revue marie claire/2008-02 - http://sionroulait.blogs.marieclaire.fr/archive/2008/06/15/la-femme-iranienne-plus-qu-une-question-de- voile.html

- Virginie **PICON-LEFEBVRE** (1997) « Les espaces publics modernes, situations et propositions », Le Moniteur, Paris, 1997.

- John **PULTZ** et Anne DE MONDENARD (2009), « le corps photographié », Flammarion, Paris, p 19, 175pages

- Véronique **REIFFEL** (2011), « Islamania », Ed, Beaux-Arts, Paris. 223 pages

- Paul **ROBERT** (2007), Le Petit Robert (Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française), p 1649

- Sarah **ROGERS** (2002) « The Saleeby Collection : Khalil Saleeby —The Journey of an Artist », AUB Art Gallery, American University of Beirut, p8-9 : https://www.aub.edu.lb/art_galleries/Documents/pamphlet-saleeby.pdf

- Nathalie H. **ROUPHAEL** (2015), « L'Orientalisme au XIXe siècle : de la fiction vers la réalité », Ed, Connaissances et Savoirs, Paris, 2015, 98 pages.

- Edward-W **SAID** (2003), « Orientalism », Penguin Classics, 2003, (version anglaise), « L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident », 2013, (version française) Ed, Points, Paris. 578 pages

- Meryem **SELLAMI**, Penser le corps au Maghreb : « Usages du voile et statut du corps chez les adolescentes tunisiennes », IRMC-KARTHALA, Tunis/Paris, 2012, 185

- Mina Saidi **SHAHROUZ** (2012), Les femmes et les espaces publics à Téhéran, dans « Local Governance in the Arab World and the Mediterranean: What Role for Women? », revue EMA, N.9, 2012. — https://ema.revues.org/2996 (partie 19)

- François **SOULAGES** (2005), Esthétique de la photographie, Ed, Armand Colin Cinéma, Paris, p 53-63

- Etienne **SOURIAU** (2010), « Ananchronisme » (Vocabulaire d'esthétique), Ed Quadrige/puf, Paris, p 110-111

- Etienne **SOURIAU** (2010), « Pastiche » (Vocabulaire d'esthétique), Ed Quadrige/Puf, Paris, p 1177

- Etienne **SOURIAU** (2010), « Hyperbole » (Vocabulaire d'esthétique), Ed Quadrige/puf, Paris, p 884

- Nahal **TAJADOD** (2009) « Passeport à l'iranienne », Ed, Le livre de Poche, Paris, 2009, 313 pages

- Radia **TOUALBI**, 1994, Modèles conjugaux et représentations culturelles des jeunes en Algérie, Thèse en Doctorat, Paris, Université Paris V, p 62

- Anastasia **VECRIN** (2014), « Le voile, qui rend quasi invisible, est devenu l'image de l'islam », Libération du 14 mars 2014 — http://www.liberation.fr/societe/2014/03/14/le-voile-qui-rend-quasi-invisible-est-devenu-l-image-de-l-islam_987166

- [**WK1**] Déconstructivisme : https://fr.wikipedia.org/wiki/Déconstructivisme

- [**WK2**] Hyperbole : https://fr.wikipedia.org/wiki/Hyperbole_ (rhétorique)

- Traki **ZANNAD-BOUCHARA** (1994), Les lieux du corps en Islam, Paris, Publisud

Biographie des artistes

Bio : Majida KHATTARI

Majida Khattari est une artiste plasticienne franco-marocaine. Issue d'un milieu aisé et protecteur, elle est née en 1966 à Erfoud, au Maroc. Elle décroche, en 1988, un diplôme de l'École des beaux-arts de Casablanca et part s'installer à Paris. Majida Khattari y intègre l'École nationale supérieure des beaux-arts et obtient, en 1995, un diplôme national supérieur d'arts plastiques. La même année, apparaît, sur le devant de la scène sociopolitique française, une polémique qui la touchera très particulièrement : le port du foulard islamique dans les institutions de l'éducation (écoles, lycées…). Majida Khattari enchaîne, dès lors, les expositions, dont les plus remarquées sont le défilé-performance présenté à l'École nationale supérieure des beaux-arts en 1996, et celui qu'elle présente à la galerie Thaddeus Ropac, ainsi que dans le cadre du Festival de l'imaginaire au théâtre de la maison des cultures du Monde à Paris en 1997. Elle commence à faire connaître ses travaux à l'échelle internationale à partir de l'année suivante, avec des expositions telles qu'À quoi rêvent les années 90, présentée en 1998 dans le cadre des 29es Rencontres internationales de la photographie à Arles, à la Mediterranéa à Bruxelles et aux Premises au Musée Guggenheim de New York, ainsi que Heaven (Kunsthalle de Düsseldorf et Setagaya Art Museum de Tokyo). Le travail de la jeune artiste repose essentiellement sur le mariage de ses visions artistiques et religieuses. Se défendant farouchement de prendre part à une quelconque mode, Majida Khattari avoue néanmoins que son travail prend racine dans la fascination qu'elle a développée, durant sa jeunesse à Casablanca, pour « le contraste de l'apparat moderne du corps féminin avec les normes de la tradition islamique ». Constituée de robes sculptures et de spectaculaires mises en scène sous forme de défilés-performances, l'œuvre confirme le talent de Majida Khattari. L'artiste présente aujourd'hui ses défilés entre la France (Hotel de la Monnaie en 2008, Artothèque de Caen en 2011) et le Maroc (l'atelier 21 Gallery à Casablanca en 2010) et

ses œuvres peuvent être appréciées lors de nombreuses expositions collectives à travers le monde.

Bio : Shadi GHADIRIAN

Shadi GHADIRIAN est une artiste iranienne née en 1974. Elle est diplômée de l'Université Azad de Téhéran. Chef de file d'une nouvelle génération de photographes, elle développe une œuvre originale qui interroge plus particulièrement le statut de la femme dans l'Iran d'aujourd'hui. Dès 1998 Shadi GHADIRIAN initie dans ses travaux artistiques, la mise en scène photographique et elle révèle, avec acuité, les multiples paradoxes imposés aux jeunes Iraniennes. Photographe virtuose, sa démarche s'inscrit donc en miroir des revendications des femmes de sa génération. Son œuvre singulière dénonce sous forme d'icônes métaphoriques, les interdits et les contraintes liées à la vie quotidienne en Iran. De nombreuses expositions dans de grands musées internationaux jalonnent la carrière de Shadi GHADIRIAN. Ses œuvres sont notamment présentes dans les collections du British Museum de Londres, du Victoria and Albert Museum de Londres, au LACMA Museum d'Art de Los Angeles, au Smithsonian muséum de Washington, au Centre Georges Pompidou de Paris, au Mumok Museum Modern Kunst Sitftung Ludwig de Vienne, Musée d'art et d'archéologie d'Aurillac , au Devis Art Foundation, en Inde, ainsi qu'au Museum of contemporary Art de Téhéran…

Bio : Shirin ALIABADI

Shirin ALIABADI est une artiste-photographe iranienne née à Téhéran en 1973. Elle vit et travaille actuellement à Téhéran. Elle est diplômée en histoire de l'art et en archéologie de l'Université de Paris. Elle a débuté en tant que galeriste. Sa galerie nommée « The Third Line » (la troisième ligne depuis 2006), est basé à Dubaï où le climat social, si nous pouvons le dire, est plus ou moins libéral que dans son pays d'origine l'Iran. Après son retour à son pays, Shirin ALIABADI a commencé à travailler en tant qu'artiste et a réalisé plusieurs projets comme ses séries photographiques « Girls in Cars », « City Girls » et « Miss Hybrid ».

Artiste photographe interdisciplinaire diplômée de l'Université de Paris en histoire de l'art et de l'archéologie et basée à Téhéran. Elle a fait l'objet de plusieurs expositions individuelles, y compris « Girls Night », La Fondation Farjam, Dubaï, Émirats Arabes Unis (2012) ; amour eye vous, The Third Line, Dubaï, Émirats Arabes Unis (2010) ; Opération Supermarché, La Galerie contre, Londres, Royaume-Uni (2006). Son travail a été présenté dans de nombreuses expositions collectives, parmi eux : pas Kitsch d'UO Kitsch ?, Institut des Cultures d'Islam, Paris, France (2015) ; art d'ailleurs, Gallery of Modern Art, Glasgow, Royaume-Uni (2014) ; lives Ville, Musée Bristol et Art Gallery, Royaume-Uni (2013) ; Stadt in Sicht (Ville in Sight): Œuvres de la collection Deutsche Bank, Museum am Ostwall, Dortmund, Allemagne (2013) ; L'autre moitié de l'Iran, Sem Art Gallery, Monaco, France (2012) ; Magic of Persia, Salsali Private Museum, Dubaï, Émirats Arabes Unis (2012); Iran Inside Out, Chelsea Art Museum, New York, États-Unis (2009); Raad O Bargh, Galerie Thaddaeous Ropac, Paris (2009).