



**HAL**  
open science

## Des corps contemporains sous le voile

Anne Pellus

► **To cite this version:**

Anne Pellus. Des corps contemporains sous le voile. Poétiques et politiques du corps dans la contemporanéité, Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, Apr 2015, PARIS, France. <hal-04732893>

**HAL Id: hal-04732893**

**<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04732893v1>**

Submitted on 11 Oct 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

# Des corps contemporains sous le voile

Anne Pellus

Université de Toulouse 2 Jean Jaurès

## Introduction

Depuis plus de quarante ans, la danse contemporaine a pour projet de développer les possibles du corps par l'expérimentation de nouvelles corporités déjouant toute codification. Ainsi, le danseur chorégraphe fait de son corps « à la fois, le sujet, l'objet et l'outil de son propre savoir » (Louppe, 2004) contre toute conception naturalisante d'un « corps donné ». En ce sens, la danse contemporaine constitue une pratique *potentiellement* subversive, le corps du danseur pouvant devenir un véritable « champ de bataille » où s'affrontent rapports de forces et idéologies. Selon le philosophe François Frimat, le danseur contemporain est « traversé à la fois par une intention chorégraphique de fondation d'un nouveau corps et [par] les résistances que lui offre son corps préstructuré par les aléas de l'existence sociale, culturelle et affective imprimés en lui » (Frimat, 2010). Et parce que, comme l'a montré Michel Foucault, l'oppression porte toujours sur les « forces », non sur les « signes », il s'agira toujours pour le danseur qui cherche à faire de son corps *un corps critique*, de prendre conscience des forces qui s'exercent sur lui et le façonnent, de rendre ces forces visibles et d'« [arracher] sa liberté et son indépendance à l'institution sociale du corps » (Louppe, 2004).

Un tel projet de refondation du corps et de son usage n'est pas propre à la danse contemporaine telle qu'elle s'est développée en France à partir des années 1970. Ainsi, l'historienne de la danse Laurence Louppe considère « [qu'il] n'existe qu'une danse contemporaine, dès lors que l'idée d'un langage non transmis a surgi au début [du XX<sup>e</sup> siècle] » (Louppe, 2004). Dans cette perspective, l'expression « danse contemporaine » englobe les courants moderne et post-moderne et excède largement une définition du « contemporain » comme figuration époquale de notre temps. Cependant, nombre de danseurs et chorégraphes contemporains sont aussi des artistes « en situation » qui puisent leurs sources d'inspiration dans la matière du temps présent. À ce titre, nous pouvons les considérer comme doublement « contemporains », non seulement dans l'acception esthétique et épistémologique que donne à ce terme Laurence Louppe, mais aussi dans une acception temporelle plus restrictive. Pour ces chorégraphes, le projet de corps émancipateur porté par la danse contemporaine se double de la volonté d'ancrer leurs créations dans le contexte politico-social d'aujourd'hui. C'est le cas d'Héla Fattoumi et d'Éric Lamoureux, deux chorégraphes qui interrogent depuis près de dix ans le rapport au corps institué par nos sociétés. Explicitement politiques, les deux créations que nous allons analyser, *Manta* et *Lost in burqa*, font partie d'un tryptique créé entre 2009 et 2013.

Là, il s'agit pour les interprètes d'expérimenter ce que le voile intégral islamique fait au corps qu'il occulte. À l'origine de ce projet, il y a l'inquiétude d'Héla Fattoumi, Française d'origine tunisienne, devant le retour du voile intégral dans son pays d'origine mais aussi devant la polémique qu'il suscite en France. Aussi décide-t-elle d'acheter un voile intégral et de l'endosser pour en faire l'expérience intime sous le regard de son compagnon et collaborateur, le chorégraphe Éric Lamoureux. De cette expérience naît en 2009 le solo *Manta* où Héla Fattoumi apparaît enveloppée d'un *niqab* blanc, c'est à dire un voile recouvrant l'intégralité de son corps à l'exception des yeux et des mains. Deux ans plus tard, ce solo débouche sur

une seconde création occasionnée par la rencontre entre Héra Fattoumi et la plasticienne franco-marocaine Majida Khattari. Cette dernière crée des « vêtements-sculptures » à partir de *burqas* et autres voiles intégraux et organise depuis 1996 des « défilés-performances » dans lesquels elle met en scène la situation des femmes dans les sociétés arabes. Dans *Lost in burqa*, huit interprètes intégralement voilés de ses « vêtements-sculptures » évoluent en silence entre deux rangs de spectateurs installés dans un dispositif bi-frontal.

Dans ces deux créations, nous allons nous demander comment se modifie chez le danseur et le spectateur le cadre perceptif du corps. Qu'est-ce que le port du voile intégral implique pour celle *ou celui* qui le porte comme pour celui *ou celle* qui regarde ? Quel mode de présence engendre-t-il pour le sujet dont le corps est ainsi occulté ? Et comment le travail corporel du danseur, de la danseuse, est-il susceptible de perturber les représentations que l'on se fait aujourd'hui de la femme voilée ? Au fil de notre analyse, nous tenterons de montrer comment s'invente ici une poétique du corps puisant dans l'imaginaire et le fantasmatique, une poétique qui interroge le rapport au corps féminin que nos sociétés contemporaines, orientales et occidentales, instituent et nous imposent.

### **Le voile intégral : un dispositif visible d'invisibilité**

*Manta* et *Lost in burqa* se présentent comme des œuvres explicitement féministes, ce en quoi elles s'inscrivent à la fois dans l'histoire politique de la danse moderne occidentale et dans celle de la performance. En tant que forme artistique, la performance reste étroitement liée aux combats féministes de la seconde moitié du vingtième siècle: elle est depuis les années 1960 une arme de combat pour des artistes qui tentent de sortir des représentations culturelles et sociales en faisant du corps le lieu d'un questionnement politique. Majida Khattari se revendique clairement de cette tradition pour ses « défilés-performances ». Quant à Héra Fattoumi, elle se présente comme une femme « émancipée », « très attachée à la question de la liberté des femmes » (Fattoumi, 2009), ce qui fait d'elle une lointaine héritière des grandes chorégraphes modernes comme Loïe Fuller, Isadora Duncan ou Martha Graham. Dans *Manta* et *Lost in burqa*, Héra Fattoumi aborde le voile intégral comme « un voile métaphorique, un vêtement symbole » (Fattoumi, 2010b) à haute charge politique puisqu'il est le signe visible d'un « ordre physique et social entièrement organisé selon le principe de division androcentrique » (Bourdieu, 1998a). Et, comme elle y insiste dans nombre d'entretiens, il mérite d'autant plus d'être interrogé qu'il constitue un phénomène contemporain en plein essor et non la survivance anthropologique d'une société archaïque.

Dans une perspective féministe, le voile intégral est un signe du « sexage » dont les femmes font l'objet en tant que classe sociale, soit leur « appropriation privée par un individu (un mari ou un père) et [leur] appropriation collective [...] par la classe des hommes » (Wittig, 2013). Il révèle la surdétermination ou – pour reprendre le terme employé par Héra Fattoumi – la « surprésence » du corps féminin dans un espace social où les femmes sont réduites à leur identité sexuelle. Comme l'explique la chercheuse Anne-Emmanuelle Berger,

[L]e voilement des femmes [...] constitue sans doute l'exemple le plus spectaculaire d'un codage de l'apparence qui garantit même de dos ou de loin la reconnaissance de l'identité de genre, avant tout autre trait social identifiable, et par conséquent son "placement" approprié. (Berger, 2013)

Plus profondément, il constitue un dispositif d'assignation identitaire radical fondé sur la naturalisation de la « différence-des-sexes » et qui tend à désigner « la-femme » comme la figure même de l'Altérité. Aussi fonctionne-t-il comme un seuil de démarcation politique entre des sujets hiérarchisés selon une logique d'opposition binaire entre le masculin et le féminin, le visible et l'invisible, le profane et le sacré, le public et le privé. Dispositif en tous points paradoxal, tout en prétendant soustraire le corps féminin à la visibilité, il marque ce

corps du sceau ostentatoire *du* Sexe ; en le dissimulant, il le *désigne*, voire le *dénonce*. Autrement dit, il rend visible l'invisibilisation sociale des femmes.

Dans *Manta* et *Lost in burqa*, le voile intégral est abordé par les chorégraphes comme un dispositif corporel, c'est-à-dire comme une « *matrice d'interactions potentielles* » (Ortel, 2008) qui conjugue une triple dimension technique, pragmatique et symbolique. En effet, s'il s'agit d'abord pour les interprètes de faire l'expérience physique du voilement intégral, il s'agit aussi de rendre cette expérience *sensible* au spectateur, et *visible* l'oppression politique qui la sous-tend. Dans cette perspective critique, les danseurs contaminent le voile d'intentions et de signifiés corporels qui révèlent la « technologie politique » dont le voile intégral participe en même temps qu'ils s'attachent à la déjouer. En fait, dans les deux spectacles, il est possible d'envisager le port du voile comme une sorte de « performance de genre ». Dans *Manta*, Héla Fattoumi « performe » la femme voilée, elle qui n'a jamais porté le *niqab* auparavant, si ce n'est quand elle était enfant, comme d'autres s'amuseraient à chausser les souliers à talons de leur mère. Dans *Lost in burqa*, la performance de genre se radicalise par la rupture de la concordance sexe/genre puisque quatre des huit interprètes sont des hommes, ce que le spectateur ne découvre qu'à la fin du spectacle, au moment du salut. Bien sûr, à la manière des performances *drag*, ce « travestissement intégral » ouvre la voie à la citation, au détournement et à la parodie. Mais, si l'humour et la dérision sont convoqués dans ces deux créations, le port du voile y est avant tout envisagé comme un mode de travestissement tragique dans la mesure où il n'est pas seulement un « codage de l'apparence », mais aussi une « cage de tissu » qui nie le sujet dans sa singularité et marque le « sexage » dont il est victime.

### Une « performance de genre » tragique

Dans *Manta*, Héla Fattoumi s'attache principalement à la somatisation des rapports de domination auquel le sujet voilé est soumis, tant physiquement que symboliquement: le *niqab* couleur crème qu'elle endosse laisse apparaître ses yeux, ses mains et ses pieds. Le vêtement est ample et fluide et, s'il contraint les gestes, c'est surtout en raison de son poids et de son caractère enveloppant. En fait, *Manta* montre surtout comment le voile intégral contribue à désincarner le corps qu'il occulte dans la mesure où il en floute les contours et où la peau n'est plus l'interface du sujet avec le monde extérieur. La chorégraphe met aussi en évidence comment le voilement du corps soumet le sujet à un régime sensoriel spécifique fondé sur une technologie politique du corps qui tend à en affaiblir la puissance. Comme elle l'explique elle-même, « on ne peut pas nier le pouvoir esthétique de ce vêtement qui a, en lui-même une certaine beauté. On peut jouer avec, les plis sont gracieux. Mais mes images sont claires, décrivent une cage où l'on suffoque » (Fattoumi, 2010a). En effet, dans *Manta*, la figure voilée est muette ; sa bouche ouverte cherche l'air sous la membrane de tissu et forme le « O » d'un cri silencieux. Seuls les yeux et les mains restent en contact avec l'extérieur, les yeux surtout, qui scrutent l'espace et interpellent le spectateur. Cadré par le voile, le regard d'Héla Fattoumi est chargé dans *Manta* d'une intensité, voire d'une puissance d'effraction inédites, comme s'il revendiquait un droit dont certaines femmes sont privées dans la sphère publique. Dans *La Domination masculine*, Pierre Bourdieu explique, parlant de la société kabyle, que

Faire front, affronter, faire face (*qabel*), regarder au visage, dans les yeux, prendre la parole publiquement – sont le monopole des hommes ; la femme, qui, en Kabylie se tient à l'écart des lieux publics, doit en quelque sorte renoncer à faire un usage public de son regard [...] et de sa parole [...]. (Bourdieu, 1998)

En plus de mettre en évidence les contraintes sensorielles auxquelles le voile intégral astreint le sujet, Héla Fattoumi met en évidence l'incorporation de la relation de pouvoir dont il est victime à travers des signes corporels à lire comme des symboles : dans l'une des séquences du spectacle, juste après que les Sourates du Coran qui fondent le sujet de la pièce ont été projetées sur un écran, le corps de la danseuse se tasse lentement sur lui-même jusqu'à faire surgir l'image grotesque d'un cul-de-jatte.

Dans *Lost in burqa*, l'expérience du voile intégral prend un caractère plus tragique encore, le *niqab* faisant place à la *burqa*, le vêtement traditionnel des femmes pachounes d'Afghanistan qui recouvre entièrement le visage et le corps. Dans *Lost in burqa*, les corps dérobés, silencieux et privés de regard, sont réduits au seul mystère de leur présence et cette présence a tout de spectral. Au début du spectacle, huit interprètes surgissent de la semi-obscureté comme des figures fantomatiques puis évoluent très lentement dans l'espace avec une raideur hiératique. Par la suite, on les voit explorer les limites de leur « cage de tissu », en déformer les contours au point de laisser deviner parfois la forme de leur corps, selon l'amplitude du costume. Comme dans *Manta*, le corps est dévoilé de manière parcellaire. C'est d'abord la main qui surgit et explore l'espace comme un organe sensible et vibratile. Puis, les interprètes découvrent leurs jambes nues, parfois jusqu'aux cuisses, et prennent des postures rendues étranges ou grotesques, jouant sur le contraste entre le haut et le bas du corps, le visage restant quant à lui toujours entièrement masqué.

De façon générale, par un tout un jeu de montré-caché, *Manta* et *Lost in burqa* rendent sensible une fantasmagorie du corps féminin, corps *obscène* qu'il importe de dérober aux regards dans une économie du désir masculine et hétéro-normative. C'est pourquoi, dans les deux spectacles, le dévoilement partiel du corps des interprètes suscite le plus souvent le malaise chez le spectateur : entièrement dissimulé, il réactive chez lui sa pulsion scopique ; découvert comme par effraction, de façon parcellaire et anonyme, il fait de lui un pur voyeur. Ainsi, dans *Manta*, Héla Fattoumi crée le choc en dévoilant brusquement son sexe affublé d'une toison postiche, jambes écartées face public comme dans le tableau de Courbet, « L'Origine du monde ». En raison du contraste brutal entre la dissimulation du corps et son dévoilement grotesque, on comprend que ces deux images sont en réalité réversibles, le voile intégral n'étant que le signe visible de la réduction d'un sujet à son sexe biologique. Plus tard, l'intégralité du corps de la danseuse est dévoilé par transparence dans une séquence paroxystique où elle est irradiée par la lumière et agitée de tremblements convulsifs. Là encore, le potentiel érotique du dévoilement est totalement subverti par un effet de *surexposition* du corps qui atteint le regard du spectateur comme une brûlure.

Dans *Lost in burqa*, le malaise tient surtout à l'effacement total du visage des interprètes, comme si c'était le visage plus que tout le reste du corps qui était donné pour obscène. Cette idée est mise en évidence à travers une série d'images étranges : ainsi voit-on une figure voilée accroupie sur le visage d'une autre aller et venir lentement dans une parodie d'acte sexuel. À un autre moment, une figure pénètre avec son pied sous la capuche d'une autre, va et vient, l'orifice de la capuche ouvrant sur le visage dissimulé de l'interprète. En fait, dans ce spectacle, les figures voilées privées de visage, de parole et d'identité semblent réduites à leurs fonctions sexuelles et reproductives quand elles ne sont pas la pure expression fantasmagorique d'un « éternel féminin » essentialisé – soit, la Mère, la Nature le Mystère, l'Objet du Désir, le Mal incarné, etc. Ainsi, à la fin du spectacle, deux figures voilées absorbent les six autres sous leur *burqa*. Pendant quelques instants, elles restent dressées, immobiles, comme des divinités terrifiantes. Puis elles accouchent des corps qui sortent d'elles l'un après l'autre, recroquevillés comme des embryons. Dans cette séquence, le voile semble alors ne plus dissimuler qu'une énorme matrice.

## Poétiques et politiques de l'Altérité

D'un point de vue politique, cependant, nous pouvons nous demander quelle est l'efficacité de ces deux performances et si elles ne risquent pas de reconduire des représentations réductrices de la femme voilée, qui, longtemps objet de fascination en Occident, semble aujourd'hui susciter angoisse et horreur. Or, *Manta* comme *Lost in burqa* paraissent aussi s'attacher à déconstruire les stéréotypes créés par le regard exotique. C'est sans doute parce que ces créations sont le fait d'artistes qui se revendiquent d'une double culture et sont ainsi en mesure de briser « la relation de familiarité trompeuse qui nous unit à notre propre tradition » (Bourdieu, 1998b). Néanmoins, *Lost in burqa* est, selon nous, bien plus efficace que *Manta* dans la déconstruction des clichés en poussant plus loin le détour par la fiction, détour salutaire où la poétique vient au secours du politique.

En effet, dans *Manta*, la critique féministe tend à se limiter à la dénonciation de l'oppression des femmes arabo-musulmanes, au risque d'en faire le paradigme universel de l'oppression des femmes. Là, malgré une poétisation des signifiés corporels, les références au monde arabo-musulman restent très prégnantes, notamment à travers le recours à la musique orientale, à la projection d'images documentaires et à celle des Sourates du Coran où il est question du voile. De surcroît, si le voile intégral porté par Héra Fattoumi n'est pas un véritable *niqab* mais un costume de scène, il n'en reste pas moins très semblable au vêtement original. Enfin, *Manta* n'est pas exempt de manichéisme comme en témoigne sa trame dramaturgique. Ainsi, après avoir montré à travers toute une série d'images somatiques le régime d'oppression auquel la femme voilée est soumise, Héra Fattoumi accomplit sa mue de façon triomphale : en jean, talons, cheveux au vent, elle apparaît à la fin du spectacle parée de tous les atours de la femme émancipée occidentale pour entonner façon karaoké le tube de James Brown « It's a man's man's man's world » puis égrener des noms de femmes célèbres. Est-ce à dire que la femme occidentale échapperait à la domination masculine ?

S'il est moins explicitement militant, *Lost in burqa* nous paraît en revanche beaucoup plus intéressant dans l'articulation qu'il propose entre poétique et politique, créant un nouvel espace d'images comme autant de contre-feux au manichéisme. Contrairement à *Manta*, toute référence à l'orientalisme est ici gommée : les costumes de scène sont de pures constructions fictives qui font partie de la collection des « vêtements-sculptures » créés par Majida Khattari et qui, par de subtils décalages de formes et de matières, font surgir des figures hybrides, entre Orient et Occident. Ainsi, on peut voir une figure « hollywoodienne » moulée dans une *burqa*-fourreau bleu électrique ; une autre, enveloppée d'une *burqa* noire au tissu épais et satiné surmontée d'une énorme capuche, fait penser à Darth Vader. Désacralisant ou dédiant le voile intégral avec humour et insolence, les *burqas* de Majida Khattari ouvrent sur un imaginaire aux références multiples qui brouille la frontière entre masculin et féminin, réalité et fiction, érotisme et répulsion, beauté et monstruosité. Par ce biais, elle nous invite à envisager le voile intégral dans une perspective universaliste, à éviter d'en faire l'objet d'un affrontement idéologique entre Orient et Occident, Sud et Nord, islam et christianisme, archaïsme et modernité.

Plus intéressant encore, détournant les dispositifs spectaculaires de la mode, ce spectacle joue sur le dispositif ironique du défilé paradoxal où s'exposent des corps entièrement dissimulés. Les interprètes entrent en scène les uns après les autres, séparés par quelques mètres, et marchent lentement entre deux rangées de spectateurs qui se font face. Au fil de la performance, d'autres références au défilé de mode sont repérables, notamment la rythmique discontinue des déplacements où alternent la marche et les arrêts, pendant lesquels les interprètes imitent les poses stéréotypées des photographies de mode. Selon nous, cet usage ironique du voile intégral n'a pas pour but de dénoncer une forme d' "obscurantisme" par

opposition à la “modernité”. À travers la recontextualisation inattendue de la *burqa* dans le monde de la mode, le spectateur et la spectatrice sont invités à faire le rapprochement entre deux modalités d’inscription du corps féminin dans l’espace social *a priori* incompatibles: alors que la mode féminine prétend révéler, sublimer le corps pour en faire un objet de désir exposé, voire exhibé, la *burqa* s’attache à tout prix à le dissimuler, à voire à l’indifférencier, à le mettre à l’abri de tout regard désirant. Mais la contradiction n’est qu’apparente: qu’elles soient livrées aux regards ou protégées comme des trésors, les femmes sont privées dans un cas comme dans l’autre de leur statut de sujets. Objets de désir fabriqués par un régime hétéronormatif, elles sont « contraintes de travailler en permanence à conserver en état leur valeur symbolique en se conformant à l’idéal masculin de la vertu féminine comme pudeur et chasteté et en se dotant de tous les attributs corporels et cosmétiques propre à accroître leur rayonnement et leur charme » (Bourdieu, 1990). Or, dans *Lost in burqa*, les figures voilées finissent même par échapper au régime politique hétéronormatif qui les a produites : au cours de la dernière partie du spectacle, quatre couples se forment qui s’étreignent avec sensualité pour échanger un baiser à travers le tissu, ouvrant le champ des possibles à un « érotisme non disciplinaire » (Foucault, 2001) entre des figures liminales fusionnant différents niveaux d’identité.

Œuvres féministes, *Manta* et *Lost in burqa* participent donc toutes les deux d’une démarche politique de réappropriation de la mise en signes du corps féminin dans une dynamique émancipatoire - ce que les anglo-saxons désignent par le terme d’*empowerment*. Cependant, comme en témoigne la comparaison entre les deux spectacles, ce potentiel émancipatoire ne se réalise jamais si bien que par le décalage ironique et l’écart poétique, par le détour fictionnel et la déformation grotesque, en un mot, par tout un travail de poétisation du corps qui tend à le dénaturer. C’est pourquoi nous pensons que le pouvoir de conversion des regards voire de mise en crise de la réalité, bref, l’effet politique de ces deux créations, tient pour une grande part à leur autonomie esthétique, un constat qui relance le débat sur l’efficacité de la performance en tant que forme politique.

## Références

BERGER, Anne-Emmanuelle, *Le Grand Théâtre du Genre. Identités, sexualités et féminisme en Amérique*, Paris : Belin, 2013.

BOURDIEU, Pierre, « La Domination masculine », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 84, septembre 1990, p. 2-31. Disponible sur [www.persee.fr/web/revues.fr/](http://www.persee.fr/web/revues.fr/).

BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris: Seuil, 1998 (a).

BOURDIEU, Pierre, « De la domination masculine », *Le Monde diplomatique*, août 1998. Disponible sur [www.monde-diplomatique.fr/1998/08/BOURDIEU/3940](http://www.monde-diplomatique.fr/1998/08/BOURDIEU/3940). (b)

FATTOUMI, Héla, note d’intention de *Manta*, 2009. Disponible sur [www.ccncbn.com/](http://www.ccncbn.com/).

FATTOUMI, Héla, in Alex Plassier, « Le voile intégral est une cage où l’on suffoque », *La Provence*, 16 février 2010. (a)

FATTOUMI, Héla, entretien pour TV5 Monde, « Il faut désacraliser le débat sur le voile », propos recueillis par Laure Constantinesco, 23 mars 2010. Disponible sur [www.tv5monde.com/.../p-1916-Les\\_dossiers\\_de\\_la\\_redaction.htm](http://www.tv5monde.com/.../p-1916-Les_dossiers_de_la_redaction.htm). (b)

FOUCAULT, Michel, « Sade, sergent du sexe » in *Dits et Écrits*, Paris : Gallimard, 2001.

FRIMAT, François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (Politiques de l'hybride)*, Paris : PUF, 2010.

LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine* (1997), Contredanse, Bruxelles: Contredanse, troisième édition complétée, 2004.

ORTEL, Philippe, « Avant-propos » in *Discours, images, dispositif*, Philippe Ortel (dir.), Paris : L'Harmattan, 2008.

WITTIG, Monique, *La Pensée Straight*, Paris : Amsterdam, 2013.