Année universitaire **2021-2022**

MASTER MÉTIERS DE L'ENSEIGNEMENT, DE L'ÉDUCATION, ET DE LA FORMATION

Mention 2nd degré

MÉMOIRE DE RECHERCHE

MASTER MEEF Arts Plastiques

Titre du mémoire

Orient, Ornements et Corps Féminins :
Éléments d'une démarche engagée

Présenté par **BERNY Eilean**

Mémoire encadré par

Directeur-trice de mémoire	Co-directeur-trice de mémoire
Nom, prénom : Viguier, Emma Statut : MCF	Nom, prénom : Lafon Labarbe, Isabelle Statut : PRCE

Membres du jury de soutenance

Nom et prénom	Statut

Soutenu le 22 /06 / 2020

inspé TOULOUSE OCCITANIE-PYRÉNÉES
ENSEIGNER
ÉDUQUER
FORMER
inspe.univ-toulouse.fr
TOULOUSE
[SAINT-AGNE • CROIX DE PIERRE • RANGUEIL]
ALBI • AUCH • CAHORS • FOIX
MONTAUBAN • TARBES • RODEZ
PROFESSEUR EN COLLÈGE ET LYCÉES
UNIVERSITÉ TOULOUSE Jean Jaurès
INSPÉ Institut national supérieur du professorat et de l'éducation Toulouse Occitanie-Pyrénées
Université Fédérale Toulouse Midi-Pyrénées

Orient, Ornements et Corps Féminins :
Éléments d'une démarche engagée

Eilean Berny

Orient, Ornements et Corps Féminins :
Éléments d'une démarche engagée

Eilean Berny
Mémoire de recherche en arts plastiques,
Sous la direction d'Emma Viguier et Isabelle Lafon-Labarbe
UT2J – Master 2 MEEF
UE92 – Recherches appliquées
2019-2020

Remerciements

Je remercie d'abord mes parents,
qui m'ont toujours soutenue dans mes désirs d'études artistiques.
Je remercie également Monsieur Adam Scrivener
et Madame Ana Scrivener,
qui ont été mes professeurs les plus impliqués et bienveillants
dans mon cursus aux Beaux-Arts de Toulouse,
ainsi que Monsieur Felipe Marti-Jufresa,
pour avoir accordé du temps à mes premiers écrits.
Je remercie ensuite Monsieur Philippe Duplan
et Madame Laetitia Duplan,
pour leur passion de nous faire réussir
ainsi que Madame Emma Viguier
et Madame Isabelle Lafon-Labarbe,
mes professeures de master MEEF
et directrices de recherche.
Enfin, je remercie ma tutrice de stage,
professeure d'Arts Plastiques,
Madame Annabelle Laborel,
et ma professeure de didactique Madame Anne Jaulin,
pour tous leurs bons conseils,
ainsi que tous mes élèves de Grisolles,
les premiers de ma carrière.

Une pensée particulièrement emplie de gratitude revient aussi à
mes trois différentes professeures de danse orientale,
Ciya (de son nom de scène), Maya Sarsa et Maïssane Narjis.

Sans oublier ma sœur Anaëlle Berny et mes amis Carole, Annah, Alice,
Bastien, Léonore, Louise, Julien, Marie, Agnès, pour avoir supporté,
soutenu et défendu mes idées farfelues depuis toutes ces années.

Déclaration anti-plagiat

Je déclare sur l'honneur que ce mémoire est composé d'écrits et de productions plastiques qui me sont personnels. Je certifie que tout passage de texte ou citations extraits d'autres ouvrages sont signifiés par des guillemets et tous référencés selon la méthode universitaire. J'atteste de ma connaissance de la loi concernant la propriété intellectuelle et ne saurais aller à son encontre dans l'intégralité de cette édition.

Eilean Berny

La douceur des soies m'obsède.
J'aimerais sentir les plis de l'étoffe
caresser mes jambes nues,
jouer avec elle.

Mes pieds aériens se déplacent sur
la scène et la font virevolter sur un
majestueux Sharqî[1].
Mon genou et ma cuisse,
tantôt voilés, puis dévoilés
à travers la haute fente de cette
jupe,
goûtent, peu à peu, à la liberté.

Je vois une multitude de motifs se
bousculer dans ma tête.
Ils scintillent de mille couleurs et
dégagent de nombreux parfums.

Ornements, parures et bijoux,
perles et breloques.
Arabesques, mosaïques et pierreries,
marbres et dorures.
Broderies, satin et céramiques,
orfèvreries et autres merveilles.
Monde envoûtant, délicieux.

Mon esprit est comme constamment
habité par ce grand moucharabieh
qui anime mon regard.
C'est uniquement à travers lui que je
perçois le monde qui m'entoure.
Il m'empêche parfois de lire
la réalité telle qu'elle est,
désirant me garder prisonnière de
ses dessins exquis.
Ses motifs ajourés me laissent
cependant la liberté d'entrevoir
des formes, des couleurs, des
mouvements.

Je suis déraisonnablement attirée
par les choses qui brillent.
La lumière intense qu'elles
projettent est capable
de m'atteindre.
Elle traverse directement le
moucharabieh de mon esprit pour
s'emparer de mon cœur.

Amour.

Amour éternel de ces millions de
reflets dorés sur ma peau.

[1] Raqs Sharqî signifie littéralement « danse orientale » en arabe. Le terme Sharqï désigne aujourd'hui un style particulier de danse. Plus chorégraphié que le folklore, il est destiné à la représentation scénique.

Cf. Sous la direction de Djamila Henni-Chebra et Christian Poché, *Les danses dans le monde arabe ou l'héritage des almées*, Paris, L'Harmattan, 1996. p. 59.

Amour inconditionnel de ce rouge sur
mes lèvres,
de ce noir qui dessine mon regard.
Amour enchanté de ces fleurs
synthétiques qui habillent,
de leur éclat coloré,
les boucles de mes cheveux,
lorsque je danse.

SOMMAIRE

10. AVANT-PROPOS
20. INTRODUCTION

44. INSPIRATION ORIENTALE, ORIENTALISME ?

46 - L'Ornement oriental : un langage plastique
46. Motifs, Couleurs, Matières
64. Matérialité, expérience de l'espace de l'œuvre
75. Fantasme et rêverie des Mille et Une Nuits

94 - Les femmes orientales : un statut paradoxal
95. Maîtrise technique et séduction de la danseuse orientale
112. Orient réel, orient imaginaire : femmes réelles, femmes imaginaires
136. Image laissée et imaginaire collectif : "le post-orientalisme féministe"

156 - Parures, bijoux et voiles orientaux : des attributs érotiques
158. Témoins de réalité et contrainte corporelle
180. Du drapé académique au voile islamique : histoire d'une domination masculine
194 Sublimer le corps ou le corps comme objet ?

210. DES CORPS SENSIBLES

220 - Torsions et fragmentations : visions mortifères du corps
220. Le corps malmené, contraint, contorsionné
240. Trancher dans le vif, vers l'essentiel
248. Exprimer l'indicible

262 - Formes et rondeurs féminines : célébration de la vie
263. Travailler la matière, en matières
281. Le ventre au centre, berceau des émotions
294. Le rond, Le cercle, la sphère, ou la naissance d'un nouveau motif

308. UNE DÉMARCHE POLITIQUE ET ENGAGÉE

312 - « Ever living - Ornement » : Quelle place pour l'ornement dans l'art contemporain ?
313. Orner pour véhiculer du plaisir : un positionnement polémique
336. L'Ornement comme symbole de lutte
354. Un pas vers l'artisanat d'art

368 - Un positionnement féministe affirmé : images et stéréotypes de la féminité comme matériaux.
374. Iconographie d'un conditionnement
394. Iconographie de la pornographie
426. Iconographie d'un déguisement

450. CONCLUSION
460. ANNEXES
464. BIBLIOGRAPHIE
478. INDEX DE MES TEXTES
480. TABLE DES ILLUSTRATIONS
496. TABLE DES MATIERES

LIVRET DE LA PROFESSEURE (À part)

AVANT-PROPOS

J'ai souhaité que ce mémoire prenne la forme d'un véritable catalogue d'exposition, une édition que l'on a toujours plaisir à se procurer après une visite, un livre que l'on garde précieusement exposé dans sa bibliothèque, un livre-souvenir, un livre qui porte en lui la mémoire d'un moment passé, un livre plaisant à regarder, à feuilleter, à lire et relire, dont on contemple les images, devant lequel l'imaginaire s'émerveille.

Je me suis inspirée de la forme du catalogue de l'exposition *Le Corps Découvert*[2] de l'institut du Monde Arabe, un livre dont la découverte a donné un véritable élan au développement de ma pratique artistique et à son analyse. Il est vrai que pour moi, voir ainsi se concrétiser en un bel objet, six années d'études artistiques, est une réelle satisfaction.

Les pages qui composent ce mémoire sont rythmées par des éléments différents, tous aussi importants les uns que les autres. Ils montrent par leur diversité la profusion des formes que j'emploie dans mon travail. Je ne suis spécialiste de rien, mais je suis curieuse de tout et mon travail est riche de sa générosité dans ce qu'il expérimente, ce qu'il aborde ou pointe simplement du doigt.

J'ai désiré y présenter mes écrits d'ordre poétique, que je rattache volontiers à mon travail plastique dans une réelle dynamique de dialogue pluri-média. Ces textes me permettent, en tant que plasticienne en perpétuelle recherche de la forme juste, d'esquisser par les mots, un ordre de pensée, un fil conducteur. Ils trouvent finalement une place aussi importante que mes productions plastiques dans ma pratique artistique.

Je travaille mes textes comme je travaille la matière, cherchant à exposer les parties les plus intimes de mes réflexions, convictions et préoccupations personnelles. Ils agissent comme autant d'indices sur les origines de mon travail, sur ce qui le motive. Ils jouent un rôle

[2] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert*, Institut du Monde Arabe, Paris, Hazan, 2012.

majeur dans la bonne interprétation de mes projets qui se veulent, de pleine volonté, difficiles à cerner, plongés dans un, voire plusieurs, paradoxes réfléchis et expressifs.

Le texte que j'ai nommé : « *Forme affirmative, formes affirmées* » est scindé en six parties différentes, lesquelles renvoient à six années d'études baignées par les mêmes préoccupations, qui se développent, se précisent et changent de forme au gré des productions et des recherches.

Ce texte, je l'ai écrit lors d'un atelier aux Beaux-Arts de Toulouse, avec l'écrivain Pascal Poyet, selon un protocole d'écriture particulier. Il s'agissait de jeter sur le papier tous les mots qui concernaient notre univers, des mots qui le caractérisaient, qui permettaient d'en dessiner le profil. L'association de ces mots, simplement, avec les verbes "être", "avoir", "faire" ou encore "pouvoir", m'a permis de jouer avec mes idées, en jouant avec la langue, de manière aléatoire, hasardeuse. Une façon de nous faire violence, de tout remettre en question, de rire de notre vision parfois préconçue des choses, de nous étonner de la véracité de certaines phrases, du surréalisme de quelques-unes, des aberrations de plusieurs autres et surtout de l'ironie qui pointe dans chacune d'entre elles. Ces affirmations reflètent les constructions, déconstructions, métamorphoses de mes réflexions au cours de ces années, et c'est pour cela qu'elles accompagnent la lecture de mon mémoire avec ses formes affirmatives et ses formes affirmées de corps féminins ; un corps féminin qui toujours, a été présent dans mon travail.

Un refus ça se ressent

les fantasmes ont du charme

le costume c'est la jouissance

un imaginaire peut voyager

un buste c'est l'univers

la générosité ça se montre

la matière c'est l'accumulation

une hanche a de l'engagement

le questionnement c'est le déchirement

un engagement peut être en mouvement

l'intuition n'est pas le questionnement

une femme c'est des formes

Tout au long de ce mémoire, également, j'ai pris le parti d'agrémenter mon développement avec des encadrés spécifiques dédiés à l'Œuvre de Klimt, un artiste que j'admire particulièrement.

Je me sens proche de son travail, de ses préoccupations et de ses idéologies, autant d'un point de vue plastique que théorique.

L'Œuvre de Klimt a fait l'objet de nombreuses critiques et à l'instar de cette œuvre, mon travail, à sa modeste place, peut être interprété sous différents angles, parfois contradictoires.

Le débat qui fit rage dans la Vienne contemporaine de Klimt opposait les réfractaires à l'ornementation et les misogynes aux défenseurs de l'art total et aux penseurs des mouvements de libération de la femme.

Lorsque certains voyaient en son travail la « psychologie morbide de paraphrases ornementales[3] », d'autres défendaient les figures féminines de Klimt, par lesquelles il créait un nouveau type féminin, puissant, intelligent, et libre de sa sexualité.



Gustave Klimt
Poissons d'or (détail), 1901/02
Huile sur toile, 181 x 67 cm
Soleure, Kunstmuseum, Dübi-Müller Stiftung

À travers les femmes et l'utilisation d'ornementations profuses, Klimt réalisait le portrait de sa société pour en dénoncer les mœurs. C'est à cela que je m'emploie, également, dans des productions parfois provocantes qui trouvent aussi leur lot de condamnations.

[3] Wilhelm Hausenstein cité dans l'ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt*, Paris, Taschen, Köln, 2012, p. 567.

Il me semble qu'en tant qu'enseignante en Arts Plastiques, je suis aussi en perpétuelle recherche de la forme juste, dans les dispositifs pédagogiques que je conçois. Il sera donc présenté, dans un "livret de la professeure" autonome accompagnant ce mémoire, un questionnement, une analyse autour de séquences construites pour mes élèves. Ces séquences cherchent à convoquer les mêmes notions plastiques et/ou thématiques que celles de mon travail artistique personnel et feront office de dialogue entre mes projets et les productions, ou hypothèses de productions, des élèves.

Elles aident encore une fois à se poser les bonnes questions, à synthétiser les idées, à les rendre plus solides et plus claires. Canaliser sa pensée, la rendre limpide pour autrui, au service de la compréhension et des apprentissages, constitue sans doute l'une des facettes les plus ardues d'un métier où l'on passe d'un esprit voyageur, parfois brouillon, qui se fiche d'avoir une ligne directrice tant qu'il se comprend lui-même, à un système de pensées rigoureux, méthodique, appliqué, nécessaire à la transmission.

Doubles pages suivantes :

Eilean Berny
Gabrielles, 2013
Performance dansée et accessoires
réalisés en matériaux de récupération
EPSAA, Ivry Sur Seine






Fanta
Tulco
Coca-Cola
Pulco



INTRODUCTION

Si je devais situer les origines de ma pratique artistique, je désignerais sans doute les projets réalisés pendant mon année de classe préparatoire à l'EPSAA d'Ivry sur Seine : une année particulièrement riche en émotions puisque, ayant bien en tête l'idée de parvenir à intégrer une école de Beaux-Arts en fin d'année, je manquais les cours officiels. Je les jugeais trop dirigés vers les arts appliqués et le design graphique et je m'isolais dans une salle abandonnée, à l'étage de cette école, une salle que j'avais investie en cachette pour y établir mon "atelier" personnel.

Malgré la peur de me faire découvrir et sanctionner, pendant une année, le bouillonnement enthousiaste d'idées qui se sont construites et concrétisées dans cet "atelier" a fourni le démarrage de mes projets les plus ambitieux. C'est à ce moment-là, que j'ai commencé à travailler avec des danseuses. Je les faisais venir, dans l'illégalité la plus totale, pour réaliser toutes sortes de performances que j'orchestrais et pour lesquelles je fabriquais des costumes et des accessoires. Ces réflexions sur la danse, le corps et les accessoires qui peuvent lui être ajoutés marquent, de mon point de vue, l'épicentre du développement de mon travail.

Avec mon entrée aux Beaux-Arts de Toulouse, école que j'ai choisie pour son double profil "Beaux-Arts" et "spectacle vivant", cette première approche du corps dansant s'est largement développée. L'école nous proposait de nombreux cours en partenariat avec les étudiants du cursus spectacle vivant, les danseurs, les musiciens. Ils étaient le laboratoire de nombreuses expérimentations au cours desquelles on photographiait, enregistrait, performait, dansait, échangeait nos rôles, décloisonnait les domaines, devenant chacun à son tour les cobayes des autres.

C'est à cette époque de recherches perpétuelles et de découvertes diverses que paradoxalement, mes intentions se sont précisées et ont commencé à converger vers un sujet qui devenait de plus en plus récurrent dans mon travail : la danse orientale. La pratiquant depuis une dizaine d'années, je n'avais jusqu'alors pas créé de lien, de passerelle entre mon intérêt pour le corps en mouvement dans mes projets et cette passion jusqu'alors extérieure à mon parcours "scolaire". Les Beaux-Arts m'ont permis de développer ce champ de

recherches, de l'enrichir, d'y faire fusionner tout ce qui me touche en tant qu'artiste, danseuse et surtout, en tant que femme.

Ce qui, jusqu'à présent, n'était pas fait de manière consciente, n'était peut-être que superficiel ou suggéré dans mon travail, devenait une réelle problématique : l'engagement, l'envie et même le besoin de véhiculer un message politique. Dans chacun de mes projets réalisés aux Beaux-Arts, et surtout au cours de la deuxième année, se construisait notamment mon rapport féministe au monde. C'est précisément dans l'univers de la danse orientale que je trouvais la source la plus prospère, où puiser des arguments et des images concrètes pour exposer mes préoccupations au spectateur. Riche de ses contradictions et de ses origines historiques mouvantes, la danse orientale constitue l'incarnation parfaite de ma démarche féministe et politique.



Vincenzo Marinelli
La danse de l'abeille au harem, 1862
Huile sur toile
Museo di Capodimonte, Naples

J'ai débuté mon apprentissage à l'âge de 16 ans, et la danse m'a permis de me construire, de connaître et d'accepter mon corps dans mon rapport à l'autre et à son regard. La danse représente intrinsèquement tout ce qui me questionne et se traduit dans mon travail par la concrétisation de mes introspections. Devant le miroir, on s'expose à soi avant de s'exposer aux autres. Le reflet de ce corps qui danse a inévitablement engendré une profonde réflexion. Plus que corporelle, ma pratique de la danse est avant tout cérébrale et c'est ainsi que j'envisage mon travail plastique également. La pratique, la matière, l'expérience sensible, le faire, le vivre, vont irrémédiablement de pair avec le réfléchi. Là, nait la passion, maîtresse de toute conviction.

Forte de ces réflexions, j'ai commencé mon travail de documentation et de recherches sur ce qui se présentait instinctivement dans mon travail. J'ai cherché à définir un cadre, un axe, pour appuyer mes propos. Je me suis intéressée à l'orientalisme et notamment à l'ouvrage *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, d'Edward Saïd[4], qui m'a aidée à mettre des mots clairs sur ma perception de cet univers.

Un orientaliste, comme défini par Edward Saïd, est quelqu'un qui étudie l'Orient, dans tous les domaines confondus. Au XIX^{ème} siècle, il était soit savant, soit écrivain enthousiaste, comme J. W. Goethe[5] et Victor Hugo[6], soit artiste peintre ou photographe.

L'Orient des orientalistes est une idée, une construction de l'esprit élaborée à partir de généralités puisées lors de voyages, ou appuyées sur des textes orientaux remaniés (comme la poésie persane archaïque[7]), ou encore sur des témoignages détournés[8]. L'orientalisme est donc une idée de l'Orient, des Arabes et de l'Islam[9], une idée devenue traditionnelle dans les esprits occidentaux et entretenue par l'Europe et par l'Amérique pendant plus de deux cents ans ensuite (le basculement d'état d'esprit dans la perception de l'Islam a lieu après les

[4] Edward W. Said, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980.
[5] Johann Wolfgang Goethe, *Divan occidental-oriental (West-Östlicher Diwan)*, 1819.
[6] Victor Hugo, *Les Orientales*, Paris, J. Hetzel et A. Quantin, 1890.
[7] Les poèmes de Imru' al-Qays ou les contes des *Mille et Une Nuits*.
[8] Les lettres de Lady Mary Wortley Montagu (rare femme occidentale à avoir réussi à pénétrer dans un harem) ont été une grande source d'inspiration pour de nombreux orientalistes. Cf. Lady Mary Wortley Montagu, *Je ne mens pas autant que les autres voyageurs*. Lettres choisies, 1716-1718, Paris, Payot et Rivages, 2012.
[9] On utilisera le terme « Islam » avec une majuscule pour évoquer la culture islamique, à différencier de « l'islam » dans son sens religieux.

attentats du 11 Septembre 2001[10] où, par exemple, les clichés érotiques qui incombent à la femme orientale, donnent place à des clichés sur le voile islamique).

Mais qu'est-ce que l'Orient ? Ce concept a lui-même des frontières poreuses, impalpables. Selon les mots de Claude Lévi-Strauss, l'Orient est un « signifiant flottant », « susceptible de se charger de n'importe quel contenu symbolique[11]». Loin d'être le résultat d'une rigueur scientifique, mais plutôt celui de frontières mentalement construites, il est ainsi envisagé de différentes façons selon le pays d'où l'on vient, dans lequel on se trouve, de l'époque depuis laquelle on regarde le monde. Cependant, il représente de manière constante l'idée de l'étranger, du lointain, de l'exotique.

Ainsi, l'Orient concernera les Indes pour certains, les pays des Balkans pour d'autres, ou encore la Grèce, la Turquie, l'Empire Ottoman dans son ensemble, les pays du Moyen-Orient ou du Maghreb, l'Égypte, ou tout autre pays de confession musulmane. L'Andalousie, quant à elle, terre longtemps occupée par le peuple arabe, représente une sorte d'Orient interne à l'Europe. Elle a, elle aussi, été la source de nombreuses inspirations.

En bref, depuis l'Antiquité, l'Orient s'est imposé dans l'imaginaire commun comme étant « lieu de fantaisies, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et paysages obsédants, d'expériences extraordinaires[12] ». Il devient un tableau vivant de l'étrange. L'historien britannique Victor Kiernan a appelé cet imaginaire orientaliste « le rêve éveillé collectif de l'Europe à propos de l'Orient[13] ». Edward Saïd, lui, parle d'une scène de théâtre orientale sur laquelle se rencontrent des personnages tout à fait évocateurs d'un imaginaire débordant de la part des occidentaux comme Cléopâtre, le Sphinx, Isis et Osiris, Babylone, Mahomet, des monstres, des démons, etc.

La Bibliothèque orientale de d'Herbelot[14] illustre parfaitement l'idée de scène orientaliste fondée sur des images savantes d'une part, et sur de la dramaturgie d'autre part.

---

[10] Cf. préface du catalogue de l'exposition *Islamania* à l'institut des Cultures de l'Islam. Véronique Rieffel, *Islamania. De l'alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2011, p. 5.
[11] Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss ». In MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie* [1950]. PUF, 1999.
[12] Edward W. Said. *op. cit*. p.13
[13] V. G. Kiernan, *The Lords of Human Kinds : Black Man, Yellow Man and White Man in an Age of Empire*, Boston, Little, Brown and Co., 1969, p. 55.
[14] Barthélemy D'Herbelot, *La Bibliothèque Orientale ou Dictionnaire universel contenant tout ce qui fait connaître les peuples de l'Orient*, La Haye, Neaulme et van Daalen, 1777.

Cette Bibliothèque regroupe le langage et les codes orientalistes (par ordre alphabétique) par lesquels il faudrait désormais passer afin de pouvoir atteindre l'Orient.

La scène orientaliste, et les fantasmes qu'elle suscite, m'ont d'ailleurs valu, lors d'un entretien officiel de passage en année supérieure, d'être qualifiée de "colonialiste" par l'un de mes professeurs aux Beaux-Arts, lequel ne considérait pas d'un œil serein mon intérêt pour la danse et la culture orientales. Cependant, à travers cette attaque, il souhaitait sans doute me faire réagir et me faire expliquer l'incontournable : le fait que je m'attache évidemment, aussi, à faire la critique de cette vision orientaliste qui, loin de s'arrêter au domaine de l'imaginaire et du merveilleux, a fait de cet univers fantasmagorique une vérité sur l'Orient, une création de la réalité avec tout ce qu'elle implique : la soumission de l'être arabe, l'impérialisme, le statut objectal de la femme orientale sur-érotisée (là commence, me semble-t-il, le questionnement entre séduction et répulsion, si récurrent et fécond dans ma recherche).

Quoi qu'il en soit, je répondis à ce professeur qu'il est sans doute impossible d'échapper à l'orientalisme lorsque l'on veut agir en rapport avec l'Orient, tant il fait preuve d'autorité. « L'Orient n'est pas un sujet de réflexion ou d'action libre[15] ». Mais c'est précisément là aussi que se joue la différence entre islamophobie et "islamophilie"[16]. Si j'avais eu un penchant colonialiste, la culture artistique de l'Islam n'aurait pas été pour moi une si merveilleuse source d'enthousiasme et d'inspiration.

Il paraîtrait que parler de l'Orient aujourd'hui, c'est soit décider de rompre brutalement avec les images et l'imaginaire présents dans les textes orientalistes, soit continuer à se confiner dans une "idée" de l'Orient car, comme l'a écrit Victor Hugo dans sa préface originale aux *Orientales*, « l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu […] une sorte de préoccupation générale…[17] ». Je ne suis aucunement en accord avec cette vision binaire et cloisonnée des choses. Le dialogue entre les deux, l'art de faire du paradoxe un point central de réflexion, d'enrichir un côté en puisant dans l'autre, de les faire miroiter,

[15] Edward W. Said. *op. cit*., p. 15.
[16] Terme inventé par Rémi Labrusse qui désigne par opposition à "orientaliste", un artiste qui voit dans les arts de l'Islam, plus qu'un prétexte, une opportunité de Renaissance. C'est de ce clivage entre orientalistes et islamophiles que nait la modernité en peinture. Cf Rémi Labrusse, catalogue d'exposition, *Islamophilies : l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2 avril-4 juillet 2011.
[17] Victor Hugo, *op. cit*., p. 4

se répondre, est ce qui m'intéresse avant tout. Il y eut, comme je l'ai montré précédemment, toutes formes d'orients propres à chaque érudit. Victor Hugo, Richard Burton, Pierre Loti… vivant ou pensant leur Orient de manière singulière. Il n'existe pas d'Orient objectif ou innocent, sorti de toute retranscription généralisante et fausse. La "vérité" de la chose à décrire est *ipso facto* dénaturée par le contexte politique, culturel, linguistique et institutionnel de celui qui décrit. Aujourd'hui, il est peu probable que qui que ce soit se reconnaisse lui-même orientaliste. Il est de même quasiment impossible d'utiliser le terme "orientaliste" dans un sens neutre, tant ce terme est devenu insultant.

Il est alors possible, à première vue, que l'on me considère comme une certaine "orientaliste des temps modernes", en s'arrêtant à un premier degré de lecture de mon travail, en ne percevant que la forme, l'enveloppe, puisqu'en tant qu'européenne s'intéressant à l'Orient avec un regard extérieur, je m'attache, à l'instar des orientalistes du XIX^{ème} siècle, à l'extrême imaginaire pittoresque portant sur l'Orient. Mais en aucune manière, il n'est possible de me considérer comme une colonialiste.

C'est particulièrement à cette période de l'Orientalisme (le XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle) que je m'intéresse. C'est la période des peintres, de Ingres et Delacroix, à Matisse et Klee, celle des voyages en Orient qui introduisent un rapport fictif à la réalité, celle qui produit des images merveilleuses et qui fait rêver les occidentaux restés dans leurs salons, ceux que l'on a appelés les « armchair orientalists » ou « armchair tourists[18]». Nouvelle islamophile, ces peintures me transcendent, et je ne m'en cacherai pas.

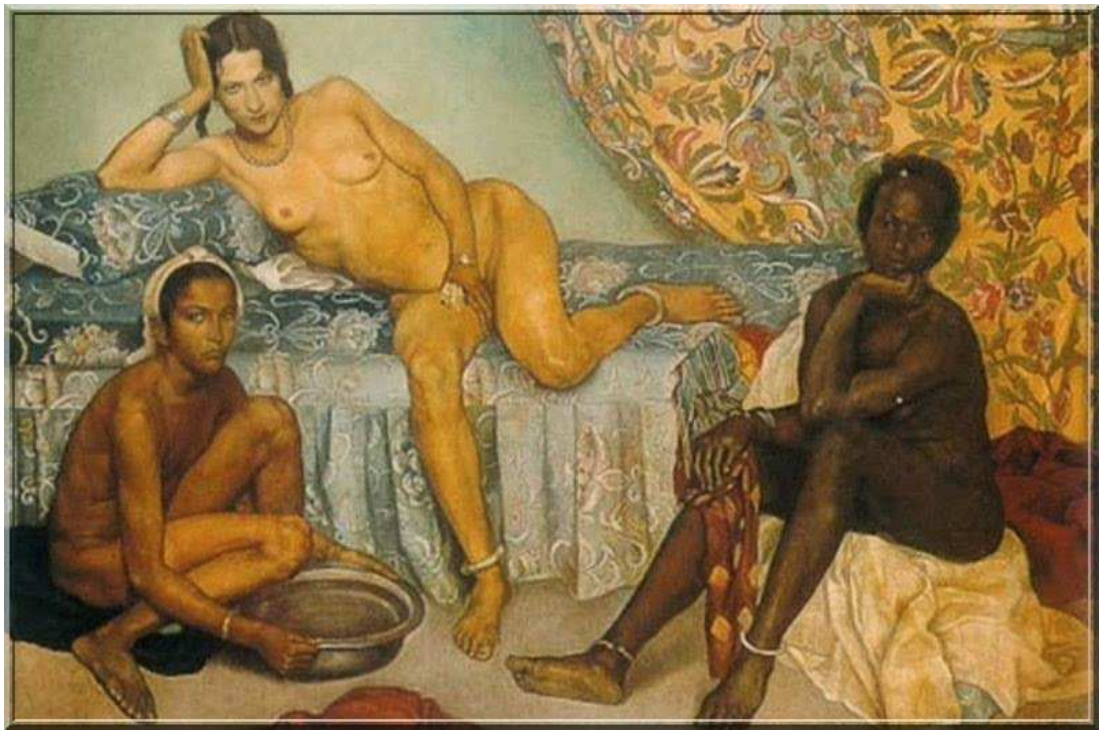
[18] « Expression courante employée au XIX^{ème} siècle pour désigner les bourgeois européens, voyageurs immobiles, collectionneurs de photographies orientalistes qui leur permettaient de s'évader vers un ailleurs tout en restant confortablement installés dans leurs fauteuils ». Note empruntée à l'ouvrage de Véronique Rieffel, *Islamania*, *op. cit*., p. 155.



Jan-Baptist Huysmans
A private meeting
Huile sur toile, 44,5 x 74cm
(Date et lieu de conservation inconnus)



Frederick Goodall
A new light in the harem, 1884
Huile sur toile, 122 x 213,5 cm
Sudley Art Gallery Liverpool



Émile Bernard
Les trois races, 1898
Huile papier marouflé sur toile, 120,7 x 180,3 cm
The County Museum of Art, Los Angeles

Même pleinement consciente de l'effet "néfaste" de ces peintures, des effets causés par les images dégradantes qu'elles ont véhiculées, je n'en reste pas moins émerveillée par leur majesté, leur virtuosité, et le monde fantasmagorique qu'elles dépeignent. Le rapport entre les corps féminins des danseuses et des odalisques et les décors qui les entourent, dans des peintures de harems imaginés, baignés de lumières, comme celles d'Eugène Giraud, Benjamin Constant, Émile Bernard, Paul Louis Bouchard, en France, ou Frederick Goodall et Jan-Baptist Huysmans en Angleterre, somptueuses, représentent les références originelles de mon travail.

L'imaginaire orientaliste (celui du merveilleux et de l'érotisme plus que celui du despotisme) et avant tout celui développé par les contes des *Mille et une Nuits,* que je me réapproprie, se traduit dans mon travail par l'utilisation de matériaux connotés comme les perles, les mosaïques, les tissus, les dorures, les broderies.

L'ornement est alors également un élément principal de mes productions, pour la richesse de ses significations. C'est par le biais de l'ornement que je détourne les codes de l'orientalisme. Il est devenu essentiel pour moi, de tenter de comprendre cet ornement en portant mes recherches sur les différentes théories à son propos. J'ai abordé cet univers à travers quelques ouvrages indispensables sur l'ornement, islamique en particulier : ceux d'Oleg Grabar[19] et de Christine Buci-Glucksmann[20]. Puis, j'ai élargi ce vaste champ de recherche sur l'ornement en général, et son rapport aux arts décoratifs et à l'industrie occidentale, avec les écrits de Rémi Labrusse[21] et de Thomas Golsenne[22], tous deux professeurs chercheurs. J'ai ainsi découvert, progressivement, tout le potentiel symbolique de l'ornement et, surtout, son statut controversé, qui allait être un véritable tremplin pour l'approche théorique de mon travail.

Permettant une régénérescence créatrice riche et efficace, tous domaines artistiques confondus, l'ornementation au milieu du XIX^{ème} siècle hérite d'un nouveau statut. Définie par Gottfried Semper comme symbole de la fonctionnalité, elle ne tient plus uniquement le rôle de décor superflu ajouté à l'objet. Elle répond à une « […] double exigence de plaisir esthétique et d'adaptation à la forme et à la fonction […][23] » de cet objet. Cette nouvelle façon de considérer l'ornement, ainsi que l'artisan décorateur qui lui donne vie, oriente vers l'idée d'une nouvelle façon d'envisager le rôle de l'ornemaniste qui devient l'égal de l'artiste, apparentant sa pratique à une science. Cependant, l'auteur d'ornements ne gagne sa véritable légitimité qu'à la condition de se détacher de toute imitation possible. En effet, comme en "arts plastiques" l'ère était au « refus de l'iconicité[24] » et à la défense de l'« autonomie par rapport à l'image[25] ». L'ornement ne devait plus renvoyer au passé ou à un imaginaire

[19] Oleg Grabar, *L'Ornement. Formes et Fonctions dans l'art islamique*, Paris, Flammarion, 2013.
[20] Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement d'orient en occident*, Paris, Galilée, 2008.
[21] Rémi Labrusse, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 30 mars 2020. URL : http://journals.openedition.org/perspective/1222 ; DOI : https://doi.org/10.4000/perspective.1222.
Voir aussi *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^{ème} siècle* [Paris, Musée des Arts décoratifs, 11 octobre 2007 – 13 janvier 2008], Paris, musée des Arts décoratifs, 2007. Et *Islamophilies : l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, cat. Exp. *op.cit*.
[22] Thomas Golsenne, « L'ornement aujourd'hui », *Images Re-vues* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le, consulté le 29 mars 2020. URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/2416
[23] Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture : écrits 1834-1869*, trad. de l'allemand par Jacques Soulillou et Nathalie Neumann, Marseille, Parenthèses, 2007.
[24] Rémi Labrusse, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », *op.cit*., emplacement 22-23.
[25] *Ibid.*

« pourvoyeur de rêve[26] ». Comme en peinture, l'artiste ne devait plus être un simple « artisan reproducteur[27] ».

Lorsqu'il s'inspirait de la nature, les formes que l'artiste trouvait devaient être les fruits d'études analytiques et de remaniement, et non plus d'imitations précises de celle-ci, traduisant ainsi le point de vue singulier, artistique, du décorateur et donnant une subjectivité philosophique aux créations. Dans le domaine des arts décoratifs aussi, la *mimesis* se trouvait donc bannie. Jules Bourgoin va plus loin encore en proclamant le détachement total du motif par rapport à un modèle sorti de la nature[28]. Celui-ci appartenant au domaine « mystérieux de l'intuition subjective[29] », ne devait en aucun cas trouver son inspiration dans le monde extérieur. Ce détachement et cette liberté des formes par rapport à la nature s'incarnent dans les arabesques, les motifs végétaux hyper stylisés et parfaitement géométriques. Ainsi, le modèle ornemental arabe obtint la plus grande légitimité, par la liberté qu'il s'autorisait dans la recherche de formes diverses puisque, rappelons-le, l'islam est une religion aniconique.



Pierre François Eugène Giraud,
Intérieur d'un harem
Mathaf Gallery, Londres
(Date et dimensions inconnues)

[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*
[28] Cf. Jules Bourgoin, *Théorie de l'Ornement*, Paris, Hachette livre, 2018.
[29] Rémi Labrusse, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », *op.cit.,* emplacement 23-24.

Cependant, au cours du XX^{ème} siècle, l'ornement a subi de profondes remises en cause. En Autriche, alors qu'il est loué et reconnu par l'historien de l'art Aloïs Riegl[30] comme étant la forme originelle de l'art, il est violemment rejeté par les théories modernistes de l'architecte Adolf Loos, qui cherche à le bannir à jamais du monde de l'art. Dans son essai *Ornement et Crime*[31], Adolf Loos met en avant le caractère archaïque et barbare de l'ornement et son incapacité à exister dans la modernité.

« Selon Loos, l'ornement a produit, et ce pendant des siècles, des styles. Le XX^{ème} siècle doit se démarquer en bannissant l'ornement, afin d'atteindre un niveau suprême de dépouillement que Loos met en parallèle avec Sion, la Ville sainte. L'absence d'ornement symboliserait la grandeur que les siècles précédents n'avaient pas. Cette volonté de créer une césure nette avec le passé en rejetant ce qui est alors perçu comme inutile, s'inscrit dans une démarche artistique qui vise à explorer et à conquérir des territoires autres que celui du Beau[32] ».

Même si l'on peut considérer qu'ils s'inscrivent dans la continuité de Matisse ou de Paul Klee, et que le passage de la figuration à l'abstraction s'effectue hypothétiquement en s'inspirant de l'ornement islamique pour ses effets plastiques, leur vision des choses sera vite relayée par des peintres comme Kandinsky ou Mondrian, qui voyaient en la forme ornementale un danger extrême. « Tout art devient décoration quand il manque de profondeur et d'expression[33] », disait Mondrian. Un net divorce naît alors entre l'art et l'ornement. Les Beaux-Arts et les arts décoratifs deviennent deux écoles bien distinctes. Clément Greenberg donne pour objectif à la peinture de « retourner le décoratif contre lui-même[34] ». Une distinction tranchée doit apparaître entre art abstrait et décoration. Bien qu'usant des mêmes moyens visuels, en occupant une surface de manière continue (accumulation, répétition, saturation), leur aboutissement se voudrait être, par souci de légitimité, totalement divergent. Il est alors temps de se poser la question de l'ornement et

[30] A. Riegl, *Questions de style, fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland, Paris, Éd. Hazan.
[31] Adolf Loos, *Ornement et Crime*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2003.
[32] Florent Djeghloud, *Sur l'ornement,* Sous la direction de Clément Rodzielski, PJ5 Art, 2014, p. 3.
[33] Piet Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art and Other Essays*, New-York, Wittenborn-Schultz, 1945, p. 14.
[34] Clément Greenberg, « Milton Avery » [1958], in *Id.*, *Art et culture. Essais critiques*, trad. A. Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 215-220 (p. 219).

du décor, de leur subtile différence. Peut-on les associer ? L'un découle-t-il indéniablement de l'autre ?

Thomas Golsenne, dans un écrit réalisé à l'occasion de l'exposition *Ever Living – Ornement,* tente de préciser ces questionnements en affirmant que « le débat sur l'ornement souffre depuis le début du XX^{ème} siècle, d'une confusion théorique et terminologique : on confond ornement et décoration. On a oublié que le terme décor vient du latin *decere* qui signifie convenir et que, du temps de Cicéron, de Bernard de Clairvaux, d'Alberti ou encore de Le Vaux, le décor était une beauté convenable, appropriée à son support, dans la mesure où elle le valorisait[35] ». En clair, l'ornement au XX^{ème} siècle est plus ou moins apprécié ou déprécié, jugé convenable ou non, selon le degré avec lequel il assume sa fonction décorative.

Comme le résume Florent Djeghloud dans son mémoire *Sur l'Ornement[36],* la fonction, le sens, l'utilité de l'ornement, sans cesse remis en question au cours de l'histoire de l'art ont été finalement définis par Oleg Grabar sous deux angles différents.

L'ornement peut être considéré comme un ajout, quelque chose de décoratif, qui ne vient que compléter la surface ou l'objet qu'il orne, sans en changer la fonction fondamentale. Dans cette définition, il est associé aux arts décoratifs, industriels et bien sûr, à l'architecture. Il peut être extrait de l'élément qu'il recouvre, multiplié de manière illimitée par des procédés techniques, ce qui, on s'en doutera, remet *de facto* en cause sa possible qualité artistique et le place du côté des objets insignifiants, dépourvus d'une quelconque aura[37].

Mais Grabar l'envisage également sous un autre angle, plus "respectable" dans lequel il n'aurait plus un rôle secondaire mais de premier plan, en produisant un effet. Alors utilisé, réfléchi pour ses qualités plastiques, physiques et visuelles, il a un impact sur le domaine du sensible, il provoque du plaisir. « L'ornement n'est plus une chose mais une émotion, une passion, une idée qui affecte tout ce qui est créé par les artistes et les artisans. C'est une propriété de l'œuvre qui transforme celui qui la regarde[38] ».

---

[35] Thomas Golsenne, "Les dangers du papier peint", dans le catalogue d'exposition, Collectif, *Ever Living - Ornement*, Micro Onde, Centre d'art contemporain La Maréchalerie et théâtre et centre d'art de l'Onde à Vélizy-Villacoublay, éditions B42, 2012. p. 74.

[36] Florent Djeghloud, *Sur l'ornement, op.cit*.

[37] Cf. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

[38] Oleg Grabar, *De l'ornement et de ses définitions*, éditorial, *"Ornement/Ornemental",* Perspective la revue de l'INHA, n° 1, 2010/2011.

On l'aura compris, cette tentative confuse de séparation entre ornement et décoration mène à la séparation entre arts plastiques et arts décoratifs, entre arts dits majeurs et arts dits mineurs. Dans son entretien avec Jeanne Quéheillard, à l'occasion de l'exposition *Ever Living – Ornement*, le philosophe Jacques Soulillou, auteur de l'ouvrage *Le livre de l'ornement et de la guerre*[39], explique que « Depuis Kant, l'art au sens élevé du terme se révèle un art libre. Il acquiert son identité par opposition à un art qui n'est pas libre, soumis à un maître qui passe commande, soumis à des objectifs politiques ou esthétiques. C'est ce qu'on appelle l'art appliqué, l'art ornemental…[40] ». Kant, en effet, fantasmait déjà, avant Loos dans *Critique de la faculté de juger*[41], une forme dépourvue d'ornement, une forme de laquelle on aurait soustrait tout élément secondaire, « dans le but de ne garder que ce qui est pur[42] ». Cependant, Kant tolère lui aussi l'ornement qui ne vient pas contredire la forme, le vêtement d'une statue, bien qu'ajout artificiel, en accompagne les courbes et en aide la lecture. Un nouveau découpage de l'ornement peut alors être formulé, une distinction est de mise entre ornement, artistique, expressif, "bon" et parure, artifice superficiel, "mauvais".

Une tendance contraire s'établira pourtant dans l'entre-deux siècles, avec l'essor furtif mais étendu à l'international de l'art Nouveau, considéré paradoxalement à son appellation comme une pratique vernaculaire ancrée dans le passé, mais défendant haut et fort ses tentatives de rehausser l'ornement au rang de l'art. Un Art Nouveau qui, justement, se déploie sur plusieurs fronts et semble panser les plaies ouvertes engendrée par le "crime ornemental", fusionnant les différents "corps artistiques" violemment séparés par les volontés modernistes, faisant avancer ensemble, et dans le même élan, peintres, architectes, orfèvres, verriers, graphistes, ébénistes et bien d'autres.

Mais ce cloisonnement des choses ne semble pas s'arrêter là et fonde des racines beaucoup plus profondes dans les mentalités. De la différenciation entre arts mineurs et arts

---

[39] Jacques Soulillou, *Le livre de l'ornement et de la guerre, Marseille*, Parenthèses, 2003.
[40] "Les polarités conflictuelles de l'ornement", entretien avec Jacques Soulillou, Propos recueillis par Jeanne Quéheillard en janvier 2012 et retranscrits dans le catalogue de l'exposition *Ever Living – Ornement*, *op. cit.*, p.53.
[41] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], éd. dirigée par F. Alquié, Paris, Gallimard (« folio essais »), 1989.
[42] "Les polarités conflictuelles de l'ornement", entretien avec Jacques Soulillou, Propos recueillis par Jeanne Quéheillard en janvier 2012 et retranscrits dans le catalogue de l'exposition *Ever Living – Ornement*, *op. cit.*, p.52.

majeurs, suit l'idée d'une polarisation plus violente, exposée par Jeanne Quéheillard dans l'une de ses questions pour Jacques Soulillou, au cours de leur entretien, selon ces mots : « La polarisation centre/périphérie qui se joue dans l'ornement, le décor et le décoratif établit une zone de partage entre arts majeurs, homme, blanc, façade, décor d'une part et arts mineurs, femme, couleur, sauvage, motif décoratif, ambiance d'autre part[43] ».

Ce rapport de force masculin/féminin, dominant/dominé, va, évidemment, être l'un des points de bascule de mon travail dans une démarche féministe affirmée. L'ornement est pour moi, comme pour d'autres artistes contemporains, plus qu'un décor, un symbole de lutte !

« Même si on est le faible ou le dominé, on peut affirmer une position de résistance. J'ai essayé de le montrer notamment par rapport aux travaux féminins de décoration. C'est souvent une manière de re-marquer un territoire. On n'est pas "rien". Par ce travail, même humble, on affirme une identité et on existe aussi[44] ».

On comprend pourquoi les modernistes ont cherché à se détacher de l'ornement, placé du côté des art mineurs non libres et du féminin faible, soumis à des commanditaires, remplissant une fonction de simple décoration, au nom de la liberté. « Robert Morris rappelle dans un article rétrospectif la "grande anxiété" des artistes de l'époque, que leur travail "tombât dans le décoratif, le féminin, le beau, le bref, le mineur[45]" [46] ». Mais la liberté, je la trouverai moi, dans tout ce qu'ils rejettent, précisément.

De plus en plus attirée par les arts dits « féminins », pour le potentiel de révolte qu'ils pouvaient ajouter à mon travail, j'ai donc évidemment (et ironiquement aussi), été vite rappelée par le domaine des arts appliqués et de l'artisanat, que j'avais tant essayé de fuir en classe préparatoire. Et j'ai décidé, lors de ma quatrième année de cursus aux Beaux-Arts, de partir en échange Erasmus à L'école La Massana de Barcelone, afin d'y étudier la joaillerie artistique, dans le but de préciser ma technique et de pouvoir fusionner plus tard, dans mon

[43] *Ibid.*, p. 53.
[44] *Ibid.*, p. 51.
[45] Robert Morris, « Size Matters », *Critical Inquiry*, vol.26, n°3, printemps 2000, p. 478.
[46] Thomas Golsenne, "Les dangers du papier peint" dans le catalogue de l'exposition *Ever Living – Ornement, op. cit.*, p. 78.

travail, profusion et minutie et de tenter d'abolir en tout cas, définitivement, cette frontière entre arts plastiques et artisanat d'art.

Barcelone, par ailleurs, s'est révélée un choix parfait, puisque la ville est très riche en architectures de style Art nouveau. J'ai pu y découvrir la splendeur des œuvres de Antoni Gaudí, mais aussi de Lluís Domènech i Montaner qui ont véritablement porté mes projets de fabrication de bijoux et motivé mes désirs de poursuivre dans la recherche d'une sorte d'art total, dans lequel arts plastiques et artisanat seraient appréhendés, comme érigés sur un pied d'égalité.

Gustav Klimt fut l'un des artistes majeurs du mouvement Art Nouveau dans sa forme viennoise, qu'il développait avec sa propre facture, en une version somptueuse et érotique.

Aux côtés de ses camarades de La Sécession, Gustav Klimt défendait la *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art total, « prônant l'intégration de tous les arts dans une forme unifiée sous la bannière de l'architecture[47] ».

« La réunion de ce qu'on appelle les beaux-arts et les arts appliqués était l'un des principes déclarés de la Sécession : "Nous ne faisons aucune différence entre 'L'art noble' et 'l'art appliqué', entre l'art pour les riches et l'art pour les pauvres. L'art est un bien commun[48"49] ». Ainsi, les artistes spécialistes de différentes disciplines collaboraient les uns avec les autres dans une production profuse et enthousiaste, d'une infinie richesse.

Le plus grand exemple d'œuvre d'art total de la Sécession dont Klimt fut le principal contributeur est la *Frise Beethoven*, réalisée en hommage au compositeur et plus particulièrement à sa *Neuvième Symphonie*.



Gustav Klimt
La Frise Beethoven (détail du panneau de gauche), 1901/02
Techniques graphiques mixtes,
matériaux divers, or et argent, pierres semi-précieuses, 34,14m x 2,15m
Sécession, Vienne.

[47] Ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt*, *op. cit.*, p. 43.
[48] Gustav Klimt et Max Kurzweil, *Ver Sacrum*, revue mensuelle, 1ère année, 1898, n°1, p. 6.
[49] Ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt*, *op. cit.*, p. 50.

Dans mon travail, l'ornement est présent comme un véritable langage chargé de discours. Il envoie immédiatement, sous ses formes "d'arabesques", l'esprit du spectateur en Orient, il soutient mon désir de ré-envisager le statut de l'ornemental dans la création artistique actuelle, il agit comme un symbole de lutte et pour finir, il représente également l'érotisme, dans ses représentations de fleurs très stylisées, très géométriques (fleurs d'ailleurs régulièrement utilisées comme métaphore du sexe féminin en Arts-Plastiques[50]), et par son rattachement historique, depuis Grabar[51], au domaine du plaisir visuel, du plaisir érotique, de la recherche du merveilleux et de l'expérience sensible vertigineuse, de la propagation charmante de motifs à la surface de mes productions ou des corps qui y sont présents. En effet, l'ornement vient parfois s'ajouter à mes représentations de corps féminins comme une parure, ou un costume qui dénature et contraint les formes féminines. La parure, plus que l'ornement, est alors envisagée comme impure, ajout superficiel au corps féminin qui en perturbe la lecture et le malmène. Un paradoxe supplémentaire, et combien fécond, dans le développement de mon travail.

La représentation du corps est un sujet bien vaste en art, mais surtout très sensible dans la religion musulmane, qui proscrit toute représentation. Comme chez ses consœurs monothéistes, la nudité y constitue « une sorte de point aveugle, de trou noir, d'indicible. Évoquant "la répugnance instinctive pour tout ce qui est forme vivante des peuples monothéistes modelés par le désert"[52] [53]». Comme je l'ai annoncé dans l'avant-propos de ce mémoire, s'il est un ouvrage sur lequel j'aime revenir et qui regorge de questionnements qui recoupent les miens, c'est le catalogue de l'exposition *Le Corps Découvert* de l'Institut du Monde Arabe. À travers le regard des multiples artistes arabes présentés dans ce catalogue, qui font du corps humain un réel objet de questionnement, un véritable objet plastique, expressif, j'ai découvert à quel point le corps pouvait permettre l'atteinte du sensible.

Philippe Cardinal et Hoda Makram-Edeid, tous deux commissaires de l'exposition, expliquent, au sujet de l'état d'esprit de la religion dominante dans le monde arabe, que « les vingt ou trente dernières années ayant plutôt été à la fermeture, on peut comprendre que les artistes, quand ils le pouvaient, se soient employés, comme c'est leur rôle, à tenter de faire se

[50] Cf. Les photographies de fleurs de Nobuyoshi Araki, par exemple.
[51] Oleg Grabar, *L'Ornement, Formes et Fonctions dans l'art islamique*, *op. cit*.
[52] Elie Faure, *Histoire de l'art*, édition intégrale, Bartillat, 2010.
[53] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert*, *op. cit.,* p. 18.

fissurer ce qu'ils pouvaient ressentir comme un carcan difficilement tolérable. On peut sans doute trouver là, dans cette circonstance, un début d'explication à cette récurrence récente du thème du corps chez les artistes contemporains originaires du monde arabe[54] ». Nudité, intimité, tabous, se jouent dans la représentation d'un corps, il est « matière à évoquer sensualité et érotisme, moteurs essentiels de la création s'il en est[55] ». Le corps est un espace de projection pour l'artiste comme pour le spectateur et, à travers la monstration de la chair, un espace de transmission se construit. « Les œuvres qui usent de la nudité (notamment en photographie) mettent en scène (sans aucun désir d'objectivation) un corps double, celui reconnaissable de soi, et celui métaphore de l'autre[56] ». Un corps représenté entrera en écho avec le corps de celui qui le regarde : une aubaine pour celui qui s'emploie à transmettre un message, un message politique, un message sensible, qu'il ressent violemment à l'intérieur de sa propre chair et qu'il tente de faire exploser à la vue du spectateur, avec pour objectif de l'ébranler tout autant.

Secouer le spectateur, le faire réagir par le corps d'abord, par le regard, par une accroche visuelle attrayante, puis le repousser par l'horreur ou la violence, par le malsain ou le mauvais goût, par le désagréable. « Au-delà de toute fonctionnalité propre, le corps « expressionniste » ne montre pas, il révèle, dévoile et affiche son étrangeté inquiétante, comme pour formuler une vision critique de l'être et de la condition humaine[57] ».

À la fois attirantes et repoussantes, mes productions séduisent l'œil du spectateur par le plaisir visuel, le désir tactile. Puisque, d'après Jean Baudrillard, la séduction est la force des femmes[58], « le féminin dispose de sa logique propre, de sa puissance propre, la puissance du leurre, du trompe-l'œil, de la manipulation des apparences[59] », je fais en sorte que mes travaux attirent par le soi-disant beau, le soi-disant féminin, pour mieux dénoncer vigoureusement ces étiquettes.

---

[54] *Ibid*.
[55] *Ibid*., p.16.
[56] *Ibid.,* p. 139.
[57] *Ibid*., p.137.
[58] Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Editions Galilée, 1979.
[59] Propos recueillis d'après le podcast "Episode 2 : Baudrillard, "De la Séduction"", en ligne de l'émission *Les chemins de la philosophie* par Adèle Van Reeth sur France culture : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/tourments-de-la-seduction-24-baudrillard-de-la

Les corps féminins, ou morceaux de corps, que je représente sont toujours distordus, contorsionnés. Ils évoquent en premier lieu les mouvements de la danseuse orientale, ses ondulations serpentines, ses isolations très techniques, lui permettant une maîtrise parfaite de son propre corps. Mais lorsque dans ces corps, nous finissons par trouver un aspect repoussant dû à leur extrême déformation, à leur asservissement par le cadre qui les contient, ils nous parlent du corps dominé de la femme, prisonnière de son devoir d'être plaisante au regard des autres, de la société qui la réduit à son aspect physique, à être un objet de contemplation.

En Orient comme en Occident, à l'époque actuelle, le corps de la femme est encore réduit à son "pouvoir de séduction". Affichée dénudée, aux courbes parfaites, dans un modèle de beauté stéréotypée, ou bien dissimulée sous des couches de voile, la femme est captive de sa propre apparence. Le rejet du statut de la femme-objet, réduite à sa beauté physique et l'esthétique ornementale de mes travaux, qui questionne les codes de l'art contemporain, construit finalement une intéressante comparaison, une réflexion qui pourrait s'illustrer précisément ainsi : l'ornementation est à l'art contemporain ce que la femme est à la société. Elle ne peut exister et être légitime que si, sortie de son seul caractère séduisant, elle est reconnue comme porteuse de sens, ou être humain sensé, réfléchi.

La femme, comme la parure, ne serait-elle pas, dans les mentalités, l'accessoire superflu de l'homme ? Entre femme ornée et femme-ornement, dans mon travail, la nuance est parfois fine et véhicule l'ironie, le ridicule, parfois. Lorsqu'entre en jeu mon propre corps, dans mes productions, lorsque je danse moi-même, que je performe, que je pose sur les présentoirs tout ce qui m'anime, avec sincérité, je m'expose, je me montre. Forte de mes faiblesses et de mes imperfections dévoilées, j'extériorise mon conflit intérieur. Les conflits présents en chacun de nous alimentent nos besoins de révolte. Ma révolte, c'est ma sensibilité et mon art, mon art, c'est mon engagement.

Dans ce mémoire, il s'agira alors d'analyser en quoi une réflexion sur l'ornement et sur la représentation du corps féminin dans certaines œuvres orientalistes des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles peut permettre à l'artiste de transformer l'émotion en engagement, et de se demander si, et comment, les caractéristiques du fantasme occidental colonialiste sur l'Orient peuvent entrer en écho avec celles de l'image fantasmée de la femme dans la société occidentale actuelle.

Je tenterai de répondre à ces problématiques à travers différentes présentations de travaux choisis, ainsi qu'à l'aide d'une réflexion sur les références artistiques auxquelles je les rattache. Je les analyserai d'abord sous l'angle de leur rapport à une inspiration orientale, ce qu'elle est précisément et ce qu'elle met en jeu, puis sous l'angle de leur sujet commun qui s'incarne dans le corps féminin, présenté, ou représenté, mis en scène en tant que corps chargé d'émotion et de sensibilité. Enfin, je les analyserai sous l'angle de leur portée politique, embrassant plusieurs champs de revendications finalement liés à une même cause : le féminisme et le statut de la féminité.



Majida Khattari
Kholkhal, 2015-16
Tirage jet d'encre pigmentaire sur toile, 120 x 180 cm
Courtesy Majida Khattari et l'Atelier 21

Émerveillement visuel, désir tactile, plaisir sensuel.
Le corps s'efface.
Il est submergé par le tumulte des signes.

Presque invisible, cette violente parure le malmène.

Piège.

Existe-t-il réellement derrière ce masque qui l'encombre ?
Peut-il lutter ?

Subtile sensualité.

Images-langage, corps-langage, motifs-langage.

Ces couches ornementales séparent le corps de la vue captivée et captive du regardeur.

Intimité et pudeur paradoxalement préservées par ce voile de fantasme.

Voile érotique, voile islamique.
Retournement de situation,
un siècle plus tard.

Fétiche.

Nouvelles images, nouveaux jugements.
Montrer ou bien dissimuler ?
Soumission inévitable.

La femme orientale est et demeure un objet érotique.

Lourde chaîne de perles nacrées qui accompagne les courbes de cette longue jambe féminine dissimulée.

Le serpent du péché se faufile entre les soies.

Dorures prédominantes,
la luxure dans laquelle baigne ce corps de femme alanguie est un appel à la chair.

Nausées.

Cette marée d'ornements hypnotisants nous oppresse.
Sentiment répulsif d'enfermement dans l'image,
au même titre que ce morceau de corps, arraché à lui-même.

Seul le pied vit encore.
Nu,
et dégagé de ce cocon infernal.

Peut-être est-il lui aussi une pièce
maîtresse de cette mascarade
érotique ?

Peau lisse et fraîche, douceur de lait.
Belle rêverie consommant ce corps
factice.

Caméléon inatteignable, il se dérobe aux
yeux de celui qui le regarde,
disparaissant dans les profondeurs
sombres et obscures d'un espace clos,
intime, privé.

Enfin.
Se retirer dans la quiétude quitte à en
être prisonnière à nouveau ?

Continuer à célébrer la féminité malgré
tout.

Ne pas accepter de se laisser cloîtrer.

Reprendre le dessus peu à peu et utiliser
ces artifices pour regagner la liberté,
coûte que coûte.

La liberté d'avoir le choix.

Inspiration orientale, Orientalisme ?

« Or dans un monde globalisé, tout artiste, qu'il soit ou non originaire d'un pays musulman, est susceptible de s'intéresser à l'islam, comme forme artistique, comme culture ou comme fait de société et de proposer un travail artistique en rapport. Nul n'est besoin d'être "d'origine ou de culture musulmane" pour traiter de sujets liés à l'islam ou à l'histoire des rapports entre Europe et monde musulman. […] l'islam appartient bien à notre histoire passée et à notre présent commun[60] ».

Véronique Rieffel

[60] Véronique Rieffel, *Islamania. De l'alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, *op. cit*., p.109.

L'ornement oriental : un langage plastique

Motifs, Couleurs, Matières

L'intérêt des occidentaux pour l'Orient a toujours existé, mais a été envisagé différemment au cours de l'Histoire et de ses péripéties, entraînant la redéfinition de ses frontières au fil des conquêtes et des colonisations. Ainsi, les croisades menèrent à la découverte de l'Orient médiéval et introduisirent les échanges culturels et commerciaux, qui se développèrent au XVII^{ème} siècle par le biais des comptoirs de Venise. Une première fascination pour les arts de l'Islam naît à cette époque, à travers les objets qui en sont rapportés. Au tout début du XVIII^{ème} siècle, les traductions des *Mille et Une Nuits*[61] par Antoine Galland déploient et fondent définitivement l'idée d'un paradis oriental, terre de tous les délices, dans lequel les occidentaux se projettent rapidement.

C'est l'expédition impérialiste de Napoléon Bonaparte qui concrétise l'engouement des écrivains orientalistes de l'époque et l'apparition de leurs textes riches de légendes et "d'expériences" orientales personnelles. Ces récits sont des « simulacres extrêmement stylisés » et des « imitations élaborées de ce qu'on croyait être l'Orient[62] ». Ils illustrent et font l'apologie de la "parfaite" maîtrise de l'Europe sur l'Orient. Nietzsche disait alors que « les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont[63] ».

Richard Burton, d'origine britannique, est le seul érudit orientaliste à avoir eu la capacité à vivre comme un oriental, en se débarrassant de ses origines européennes et en apprenant l'arabe afin de vivre réellement l'Orient. Il a d'ailleurs été l'un des traducteurs des *Mille et Une Nuits*. Mais le personnage qui, peut-être, me fascine le plus, est celui de l'écrivain Pierre Loti. J'emploie le terme de "personnage", non pas pour désigner un protagoniste de l'un de ses romans, mais bien pour parler de lui. Un homme passionné dont on ira jusqu'à dire qu'il se travestissait en oriental par le biais de ces nombreux costumes, s'installant dans ses intérieurs, tel un sultan dans son salon, décoré de tous les objets orientaux qu'il possédait,

---

[61] *Les Mille et Une Nuits*, Contes arabes, traduction d'Antoine Galland, présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, notices, dossier, chronologie, bibliographie par Jean-Paul Sermain, Paris, GF Flammarion, 2004, 3 vol.

[62] Edward W. Said, *op.cit*., p. 106.

[63] Friedrich Nietzsche, "Vérité et mensonge au sens extra-moral', in *Œuvres philosophiques complètes*, *Écrits posthumes 1870-1873*, Paris, NRF Gallimard, 1999, p. 282.

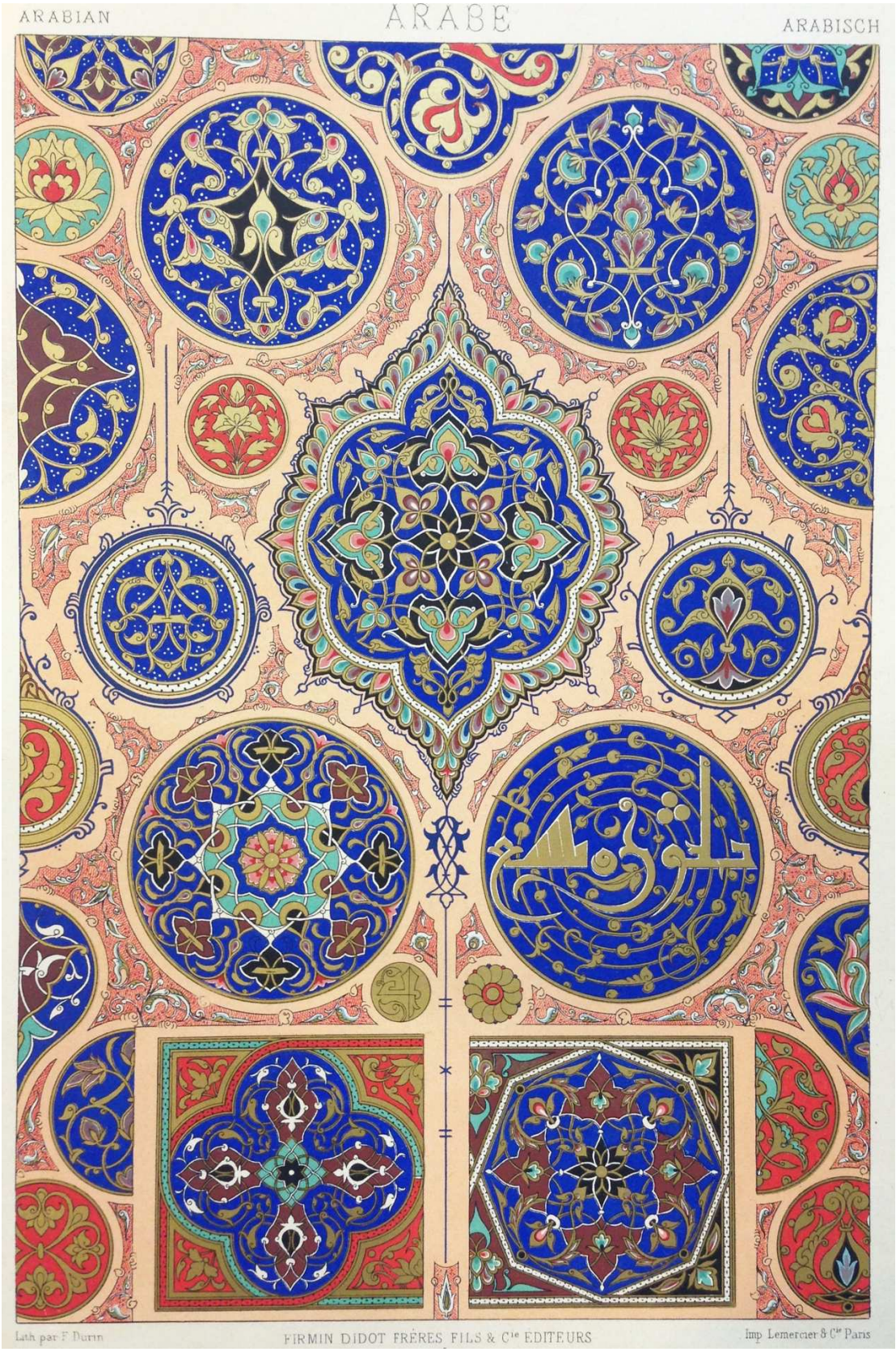
glanés au cours de ses voyages. Malgré ce jeu de rôles dont on pourrait remettre le bon goût en question, cet homme aimait l'art et la culture islamiques, il les adorait même. Il disait en admirer les « fines ornementations géométriques dont l'élégance rare a quelque chose de sévère et d'idéalement pur, de mystique au suprême degré[64] ». Son histoire d'amour avec une femme turque a donné naissance à son roman, *Aziyadé*[65], qu'il a publié anonymement en 1879, un roman qui, comme *Les Désenchantées*[66], m'a transportée et a renforcé mon désir de parler de la femme — dans son statut de femme forte — et d'un univers oriental merveilleux, dans mes travaux au service de l'expression et de la recherche de l'émotion.

Au cours du XIX^{ème} siècle, le domaine de l'industrie et des Arts Décoratifs s'essouffle et porte, tout comme celui des Arts Plastiques, le rêve d'un renouveau. La notion de "Grammaire de l'Ornement" apparaît, et conjugue formes linguistiques et formes artistiques en un seul et même ouvrage. Ces grammaires s'opposent à un caractère historique de l'ornement, qui se trouverait inscrit et, de ce fait, bloqué dans son temps, et font référence à un style oriental fondateur[67]. Les principaux théoriciens de cette grammaticalité de l'ornement sont, selon Rémi Labrusse, Gottfried Semper (Allemagne), Owen Jones (Angleterre) et Jules Bourgoin (France). Cette nouvelle « approche grammaticale entend mettre en évidence la validité transculturelle de structures motrices, peu nombreuses, dont l'agencement serait à l'origine d'une infinité de propositions ornementales possibles, adaptées pour former un système décoratif en accord avec les besoins d'une culture donnée[68]».

J'ai eu la chance de pouvoir feuilleter, mains gantées, *La Grammaire de l'Ornement* de Jules Bourgoin[69] aux fonds anciens de la bibliothèque des Beaux-Arts de Toulouse. Cet ouvrage se présente sous la forme de planches de couleurs référençant de manière très exhaustive tous les types d'ornements existants, classés selon leurs origines géographiques.

---

[64] Pierre Loti, *Fantôme d'Orient*, Paris, Calmann-Lévy, 1892.
[65] Pierre Loti, *Aziyadé*, Paris, Gallimard, 1991.
[66] Pierre Loti, *Les Désenchantées*, Paris, Actes Sud, 2015.
[67] Cf. Rémi Labrusse, *Face au chaos : grammaires de l'ornement*, *op.cit*.
[68] *Ibid*. emplacement 9-10.
[69] Jules Bourgoin, *Grammaire élémentaire de l'ornement pour servir à l'histoire, à la théorie et à la pratique des arts et à l'enseignement*, Paris, Ch. Delagrave, 1880.


ARABIAN
ARABE
ARABISCH
Lith par F Durrin
FIRMIN DIDOT FRÈRES FILS & Cie EDITEURS
Imp Lemercier & Cie Paris



Jules Bourguoin
Planches d'ornements Arabes et Chinois,
tirées du livre *Grammaire élémentaire de l'ornement pour servir à l'histoire, à la théorie et à la pratique des art et à l'enseignement*, Paris, Ch. Delagrave, 1880.

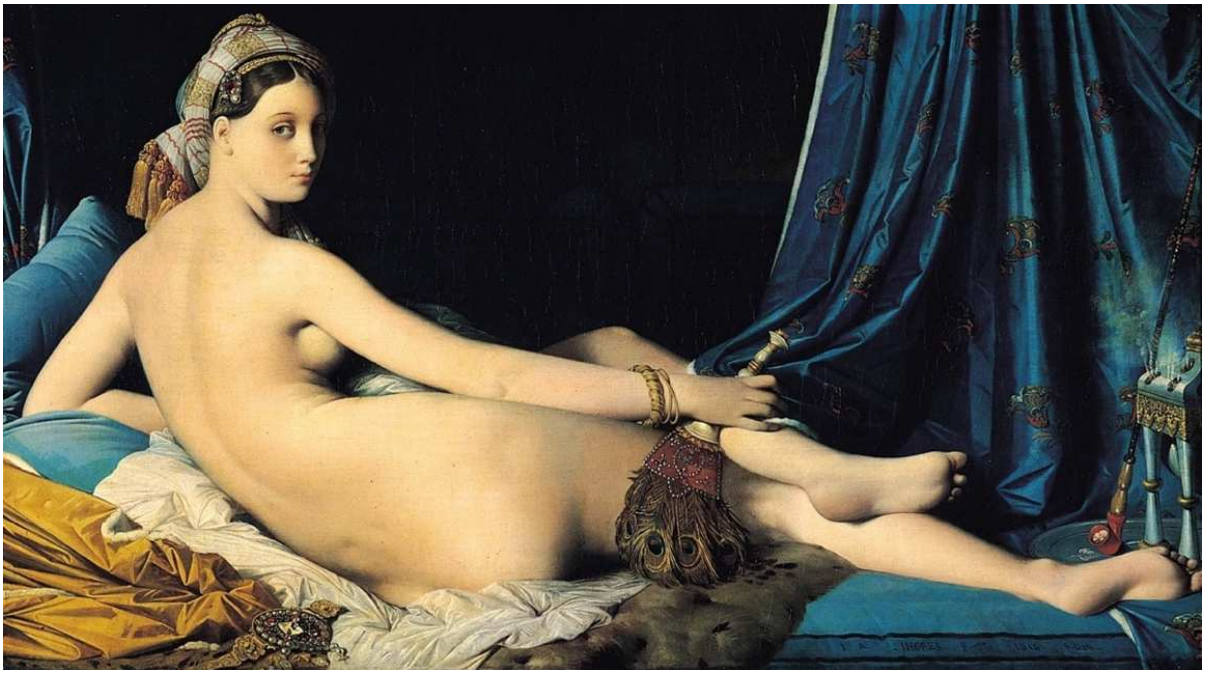
Après la découverte, en Occident, des arts de l'Islam par le biais d'objets présentés lors de différentes expositions universelles à partir de 1851, la culture islamique va véritablement faire figure de « référence structurante[70] » en matière de motifs et de formes ornementales. De ce fait, elle enrichira considérablement les productions industrielles et artisanales occidentales. La simplicité des formes ornementales en terre d'Islam a été de plus en plus fréquemment perçue en Europe comme « l'incarnation magistrale[71] » de la rigueur et de l'efficacité, pour créer un vocabulaire extrêmement varié et complexe à partir de simples figures géométriques : les trois formes essentielles de l'ornementation islamique sont l'arabesque et la ligne florale, le motif géométrique des entrelacs et étoiles, et la calligraphie.

L'ornement islamique a toujours été une source d'inspiration pour les artistes, depuis la découverte des tous premiers objets issus des arts de l'Islam. Les orientalistes s'en sont emparés dans le désir de transporter l'œil du spectateur dans un paradis visuel. Ces ornements constitués de motifs géométriques et très colorés, communément — et avec un côté assez réducteur — appelés "arabesques", ont d'abord été simplement copiés par les orientalistes puis, ils ont véritablement été étudiés pour leurs qualités et effets plastiques dans la recherche d'une renaissance picturale. Les ornements orientaux sont aux fondements de l'abstraction et ont représenté pour les artistes une véritable opportunité de rompre avec la traditionnelle *mimesis*.

Ce sont notamment les œuvres de Henri Matisse qui ont permis cette transition. Matisse voyage au Maroc dans l'espoir d'y trouver un nouveau vocabulaire : « la révélation m'est venue d'Orient[72] », écrira-t-il. Tout de même considéré comme un peintre orientaliste, il commence lui aussi par peindre des odalisques, puis, peu à peu, les motifs qui composent ses peintures vont passer du statut de simples décors à celui d'éléments picturaux indépendants. On connaît les collages de Matisse, on pourrait donc les interpréter comme une volonté d'arracher le motif à son tapis, et de le considérer comme forme singulière, digne d'être au centre de tous les regards : « […] Par ses accessoires, cet art suggère un espace plus grand, un véritable espace plastique. Cela m'aida à sortir de la peinture d'intimité[73]».

[70] Rémi Labrusse, « *Face au chaos : grammaires de l'ornement* », *op.cit*., emplacement 13-14.
[71] *Ibid.*, emplacement 14-15.
[72] Cf. Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 2000.
[73] *Ibid*.

Finalement, Matisse remplace progressivement les représentations de corps féminins par les motifs qui jusqu'ici ne faisaient que les accompagner, comme de purs ornements (au sens strict de l'ornement). « Il voit alors dans l'art Islamique un art avant tout décoratif, mais dans un sens positif, d'un art libéré des contraintes imposées de la ressemblance à un modèle. L'art décoratif est la condition de l'autonomie de l'art et permet le déploiement d'un espace plastique aux possibilités illimitées, laissant place à l'apparition de la couleur et à la répétition infinie de motifs qui s'entrelacent et dans lesquels le regard s'abîme[74] ». Il va plus loin que ses prédécesseurs qui, déjà, comme Ingres dans sa *Grande Odalisque,* déformant outrancièrement son modèle[75], confondaient courbes féminines et arabesques tortueuses. « Les effets plastiques de ces courbes féminines se détachant sur fond d'arabesques orientales constituent bien une obsession de cette peinture orientaliste et islamophile ; Matisse ne fera pas autrement[76] ».



Jean-Auguste-Dominique Ingres
La Grande Odalisque, 1814
Huile sur toile, 91 x 162 cm
Musée du Louvre, Paris

[74] Véronique Rieffel, *Islamania De l'alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, *op. cit*., p. 56.
[75] Cf. Dimiti Salmon, *Ingres. La Grande Odalisque*, Paris, Musée du Louvre Éditions, 2006.
[76] Catalogue d'exposition, Collectif, *L'Orient des peintres, du rêve à la lumière*, présenté au musée Marmottan-Monet, Paris (7 mars - 21 juillet 2019), Paris, Hazan, 2019, p. 100.



Henri Matisse
Nu bleu II, 1952
Collage de papier gouaché sur toile 116,2 x 88,9 cm
Musée National d'Art Moderne, Paris

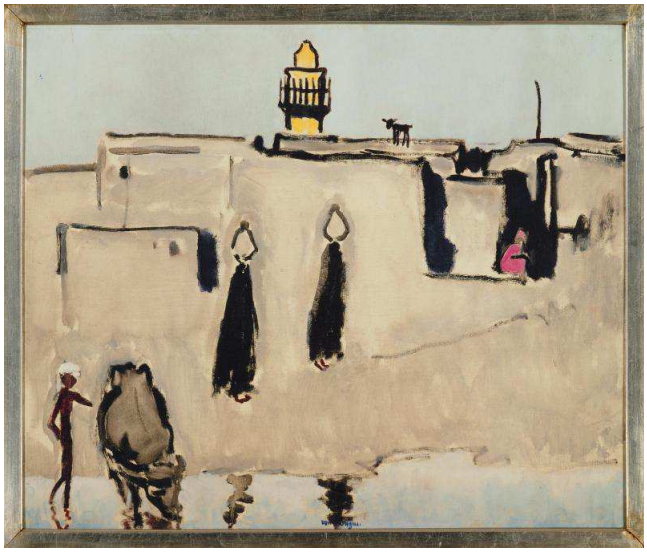


Henri Matisse
La Perruche et la Sirène (détail), 1958
Collage de papier gouaché sur toile, 337 x 768 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

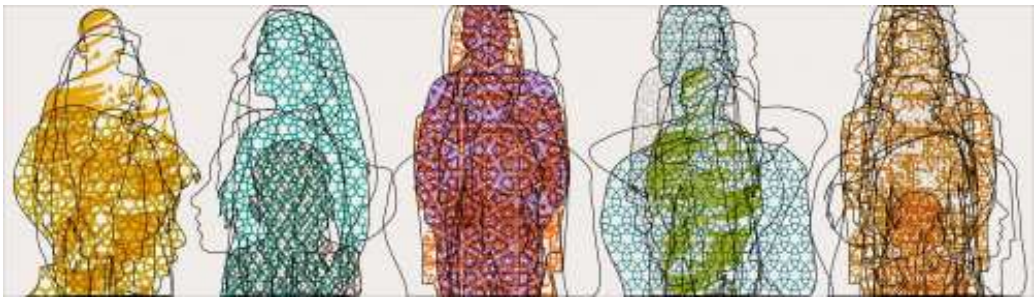
Il est important, mais aussi assez amusant, de soulever ce rapprochement que les peintres orientalistes font entre corps féminins et ornement (d'autant que nombreux étaient ceux qui, à l'époque, qualifiaient la femme d'ornement de l'homme), puisque c'est l'une des facettes de mon travail plastique. Cependant, je l'aborde dans son aspect distancié et critique, car, à travers cette transposition, on découvre la véritable mentalité orientaliste, le point de vue réducteur qu'ont ces peintres sur la femme et son appréhension. Un point de vue masculin sur une femme déshumanisée, abordée comme si elle n'était qu'un simple objet, un simple motif ornemental, que l'on peut distordre et dupliquer à souhait.

> « Le passage à l'abstraction ou au signe n'était pas toujours opposé à d'autres fantasmes parallèles : Van Dongen, alors même qu'il illustre en 1918 *Les Mille et Une Nuits*, évoque ces femmes du désert, les *Fellahines*, dès 1913, comme autant de petits signes graphiques, proches de la calligraphie[77] ».

[77] Catalogue d'exposition, Collectif, *L'Orient des peintres, du rêve à la lumière*, *op.cit*., p. 40.



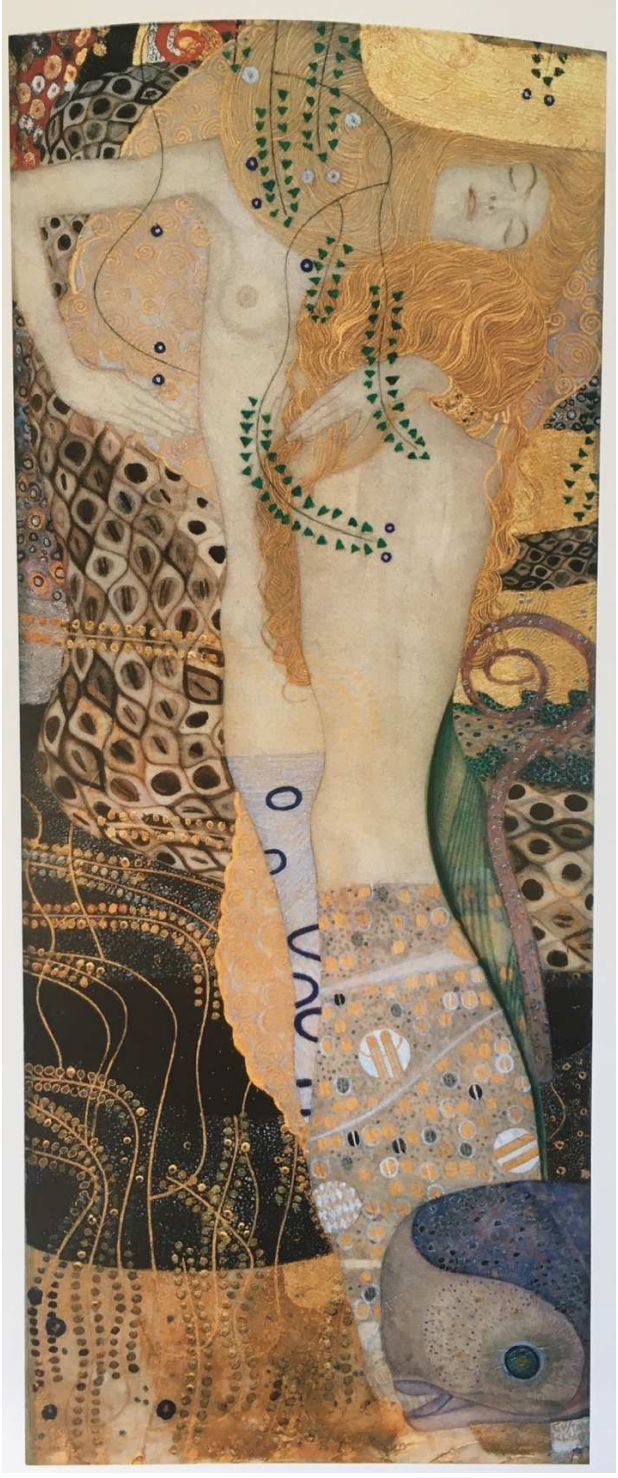
Kees Van Dongen
Fellahines (Le long du Nil), 1913
Huile sur toile, 67 x 81 cm
Centre Georges Pompidou, Paris



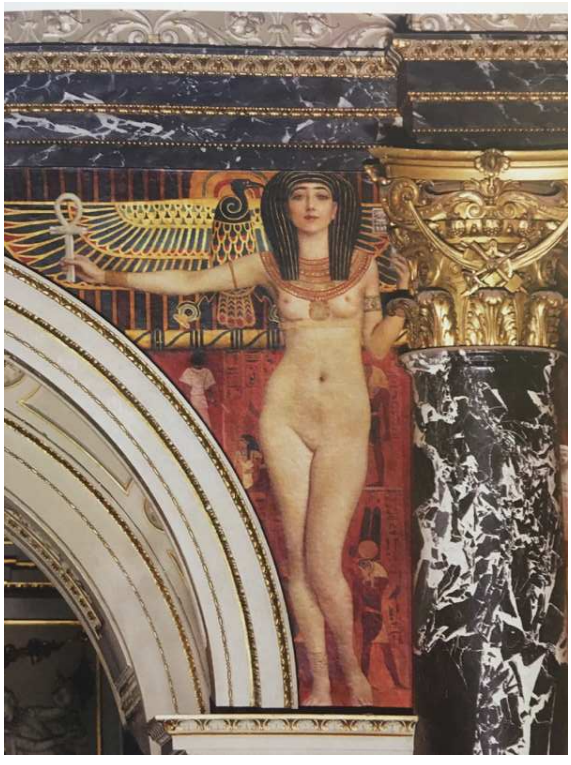
Reza Abedini
Islam(s) d'Europe, 2010
Œuvre graphique murale
Institut des cultures d'Islam, Paris

Cette pratique est soulevée, dénoncée et détournée dans une installation contemporaine de l'artiste graphiste iranien Reza Abedini qui, « en superposant contours de visages et couleurs, […] transforme l'anonymat et la dissemblance des figures en formes abstraites, ouvertes à toutes les parentés possibles[78] » pour nourrir la réflexion sur le mélange des cultures.

[78] Véronique Rieffel, *Islamania. De l'alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique, op.cit.,* p. 128.



Gustav Klimt
Serpents d'eau I, 1904-07
Techniques mixtes
Belvedere, Vienne



Gustav Klimt
L'Antiquité grecque (Jeune Fille Tanagra et Athéna) (détail), 1890/91
Huile sur toile, écoinçon 230 x 230 cm
entrecolonnement 230 x 80 cm
Kunsthistorisches Museum, Vienne

Klimt aussi, exploitera largement la distorsion du corps féminin dans ces œuvres, au service de l'harmonie et de la beauté. On l'observe particulièrement dans ses tableaux dits "aquatiques" comme *Serpents d'eau I* et *Serpents d'eau II*. Les femmes-serpents évoquent chez Klimt la tentation suprême puisque, depuis la Genèse, le serpent est le symbole du péché de chair.

> « Avec le flot linéaire des plis de leurs vêtements ou les formes minces et stylisées de leurs corps, les créatures féminines embrassent toute la largeur du papier et sont, ce faisant, très peu fragmentées par les bords latéraux. Mais ce moyen stylistique est décisif pour donner l'impression que ces créatures passivement allongées sont des fragments d'un mouvement infini[79] ».

On sait que Klimt était influencé par les arts d'Orient, depuis les fresques que lui et La Compagnie réalisèrent pour orner l'escalier du Kunsthistorisches Museum de Vienne, dont l'un s'intitule *L'Art égyptien (Nekhbet et le sarcophage avec statuette d'Isis)*.

De plus, Vienne étant une ville à la croisée des échanges entre Orient et Occident, il n'est pas étonnant que Klimt ait eu une telle inspiration ornementale.

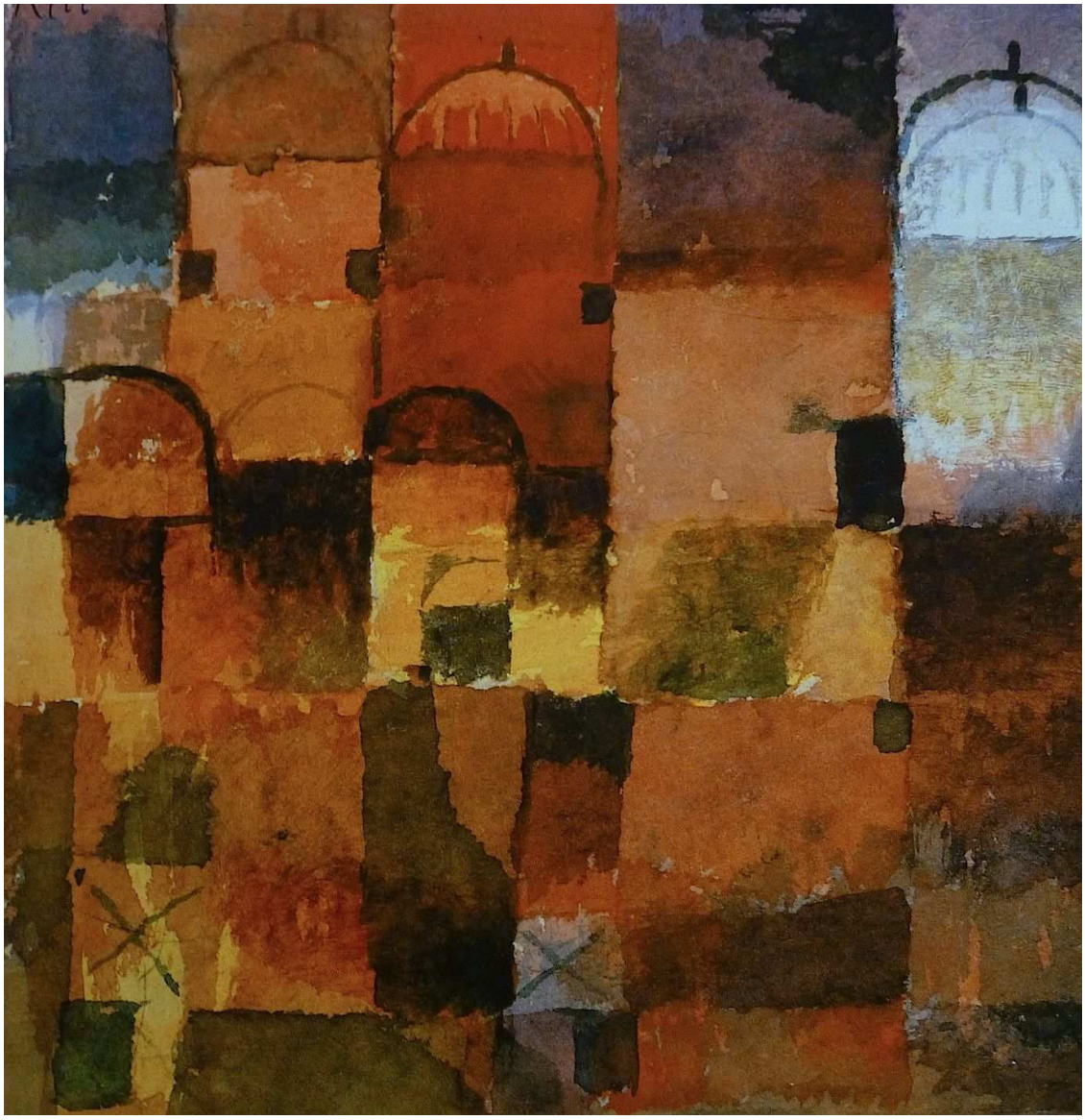
> « L'or de Klimt révèle son enthousiasme pour les mosaïques byzantines de Ravenne, mais aussi pour les aspirations égyptiennes à l'éternité, pour la dimension à la fois transcendante et profanée des panneaux peints à fond d'or du Moyen-Âge et pour l'exotisme de la laque d'Extrême Orient[80] ».

[79] Ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt*, *op. cit.*, p. 401.
[80] *Ibid.*, p. 549.

Les peintres voyageurs découvrent en Orient une lumière qui écrase les contrastes, met les formes en valeur, et finalement, présuppose la planéité du motif qui se détache du fond. C'est ainsi que les peintures orientalistes, qui faisaient du motif islamique un simple décor, un fond qui mettait les figures en valeur, se transforment en expérimentations abstraites et font passer le motif au statut d'élément plastique à part entière, ce que l'on appellera plus tard la « radicalisation géométrique[81] » des peintres. « On comprend alors que l'abstraction n'est pas née d'un coup, que l'expérience de la lumière et de la couleur particulière au désert fut une étape décisive, bien avant Klee ou Kandinsky[82] ».

C'est justement dans cette recherche de renaissance picturale que Paul Klee dépasse encore Matisse puisque, plus que la découverte de nouveaux motifs, Klee recherche en Orient une atmosphère nouvelle. Il part d'ailleurs en voyage avec cette idée, et fera tout son possible pour ne pas rentrer les mains vides[83]. Il va capter, absorber même, absolument tout ce qui se présente à son regard. En 1914, aux côtés d'autres peintres bernois, il entame un voyage de treize jours en Tunisie, dont le dernier arrêt se situe à Kairouan, une véritable merveille visuelle qui laissera Klee empreint d'une grande admiration. Entre les lumières chaudes des dunes du désert et des étendues de sable à perte de vue, et les couleurs chatoyantes des milliers de tapis exposés sur les remparts de la ville[84], Klee découvre, dans cet éblouissement multicolore, tous les éléments nécessaires pour composer des tableaux aussi riches de leurs signes que de leurs couleurs.

[81] Catalogue d'exposition, Collectif, *L'Orient des peintres, du rêve à la lumière*, *op.cit*., p. 108.
[82] *ibid.,* p. 40.
[83] cf. Podcast de France culture "Le voyage en Tunisie de Paul Klee" dans l'émission *Carnet nomade* par Collette Fellous : https://www.franceculture.fr/emissions/carnet-nomade/le-voyage-en-tunisie-de-paul-klee
[84] *Ibid.*



Paul Klee
Dômes rouges et blancs, 1914-15
Aquarelle sur papier, 14,6 x 13, 7 cm
Kunstsammlung, Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

« Comme le rappelle Oleg Grabar, les artistes de la modernité découvrent, en ces années, dans l'art des pays musulmans "une utilisation de la géométrie pure, une simplification des formes et, avec la miniature persane, la richesse d'une palette féérique[85] "[86] ».

[85] Apollinaire, "La vie artistique. Henri Matisse", *L'intransigeant*, 17 avril 1913, in *Œuvres en prose complètes*, 572.
[86] Catalogue d'exposition, Collectif, *L'Orient des peintres, du rêve à la lumière, op.cit*., p.163.

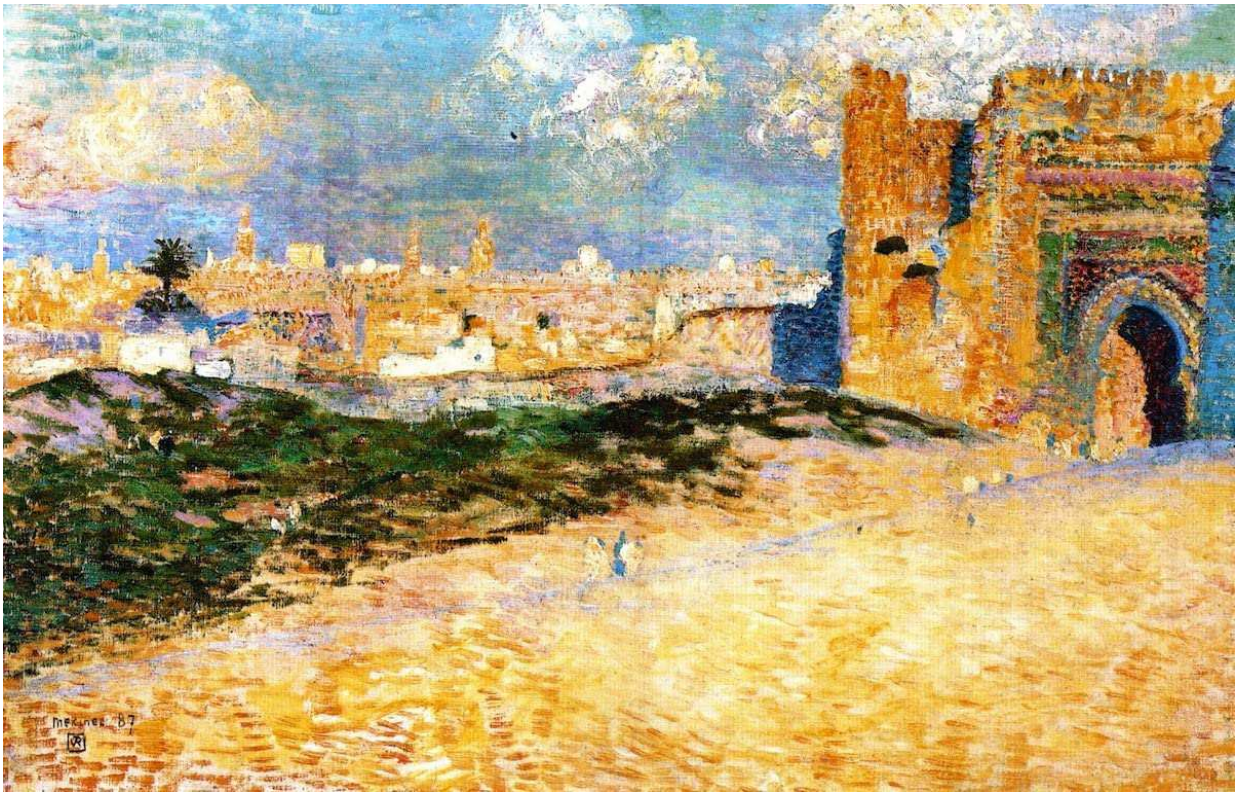
La couleur est une nouvelle composante à expérimenter. Elle trouve une place tout à fait significative dans la retranscription de l'atmosphère orientale et dans la revendication de la planéité et de l'autonomie des formes et des couleurs si chères à l'art abstrait. Il est passionnant de constater comme les peintres se sont étonnés de ces nouvelles teintes qu'ils découvrent, et de voir quel mal ils se donnent, à essayer de les reproduire sur leurs palettes.

Dans une lettre au journaliste et critique d'art Théodore Duret, Monet fait appel au « réseau sémantique de la joaillerie[87] » pour décrire les paysages qui l'entourent (mais dans le sud de l'Italie cette fois, à Bordighera ou même encore dans le Midi français) et confesse ses difficultés : « je m'escrime et lutte avec le soleil. Il faudrait peindre ici avec de l'or et des pierreries. C'est admirable[88] » ; « c'est terriblement difficile, il faudrait une palette de diamants et de pierreries[89]».

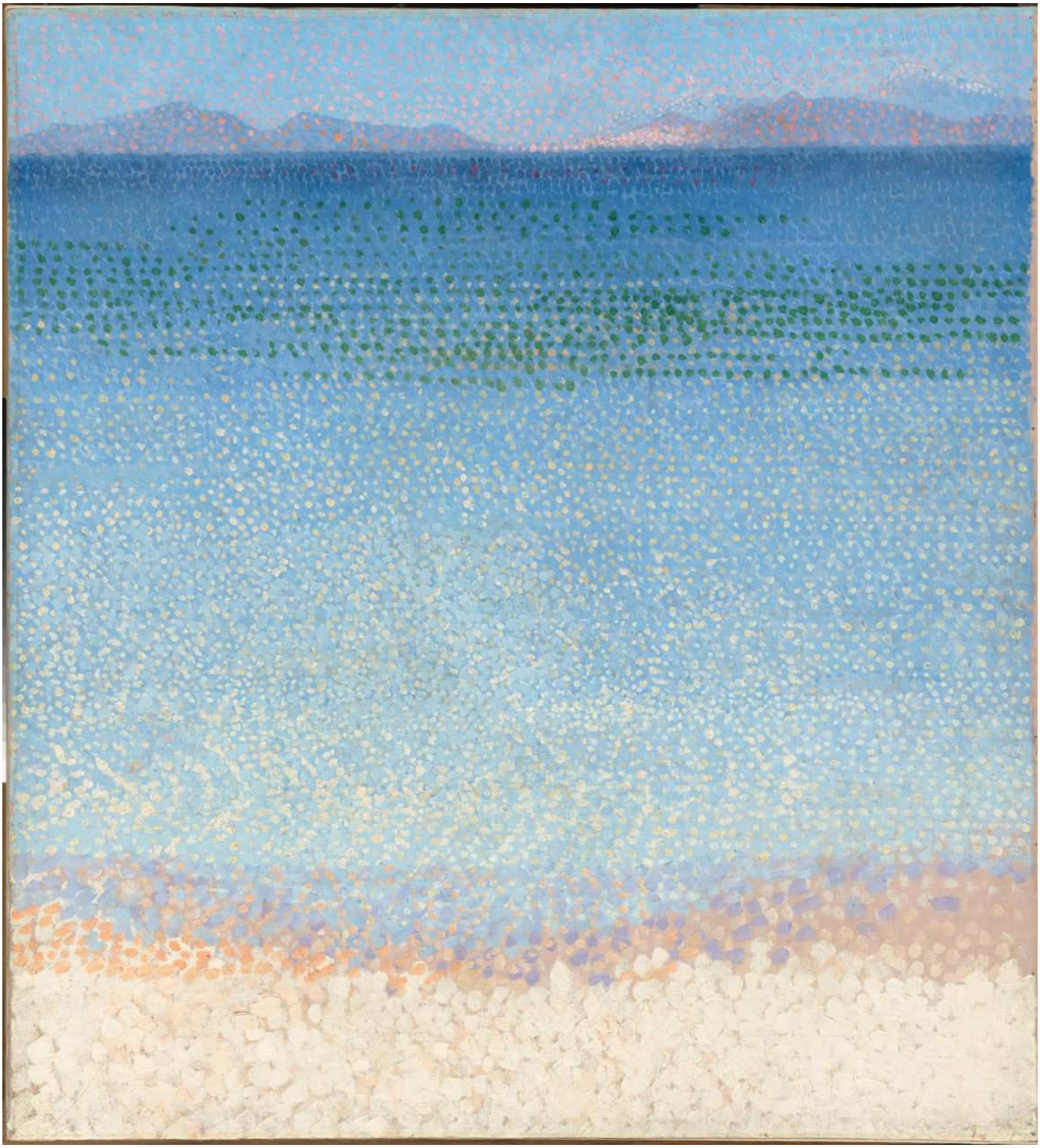
La transcription des lumières d'Orient en peinture déclenchera finalement les premières expérimentations de la touche divisionniste[90]. La touche picturale colorée de ces œuvres devient elle-même un motif qui finit par révéler clairement un statut ornemental, traduisant de-ci de-là les éclats lumineux des surfaces ornées de mosaïques des mosquées, la brillance des plateaux de bronze exposés au souk, ou encore les reflets du soleil dans l'eau de la mer méditerranée. Signes et touches picturales se confondent dans la restitution de l'atmosphère de ces paysages idylliques, dans une sorte d'*all-over* avant l'heure, hautement ornemental et séduisant. Paul Klee d'ailleurs, recoupe ses aquarelles, retournant parfois le sol en ciel, scindant la ville et le désert, afin que dans ses compositions, les plages colorées occupent la totalité de la surface[91].

> « *L'ambiance me pénètre avec tant de douceur que sans plus y mettre de zèle, il se fait en moi de plus en plus d'assurance. La couleur me possède. Point n'est besoin de chercher à la saisir. Elle me possède je le sais. Voilà le sens du moment heureux : la couleur et moi sommes un, je suis peintre*[92] *».*

[87] Daniel Wildenstein, *Claude Monet, biographie et catalogue raisonné. Peintures*, vol. II (Lausanne-Paris : La Bibliothèque des Arts, 1979), lettre 391.
[88] *Ibid*., lettre 403, 2 février 1884.
[89] Ségolène Le Men, *Monet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2017, p. 252.
[90] Cf. Catalogue d'exposition, Collectif, *L'Orient des peintres. Du rêve à la lumière*, *op. cit*., p. 147, à propos du peintre belge Théo Van Rysselberghe.
[91] Cf. podcast de France culture "Le voyage en Tunisie de Paul Klee", *op.cit.*
[92] Cf. Paul Klee, *Journal*, Paris, Grasset, 2004.



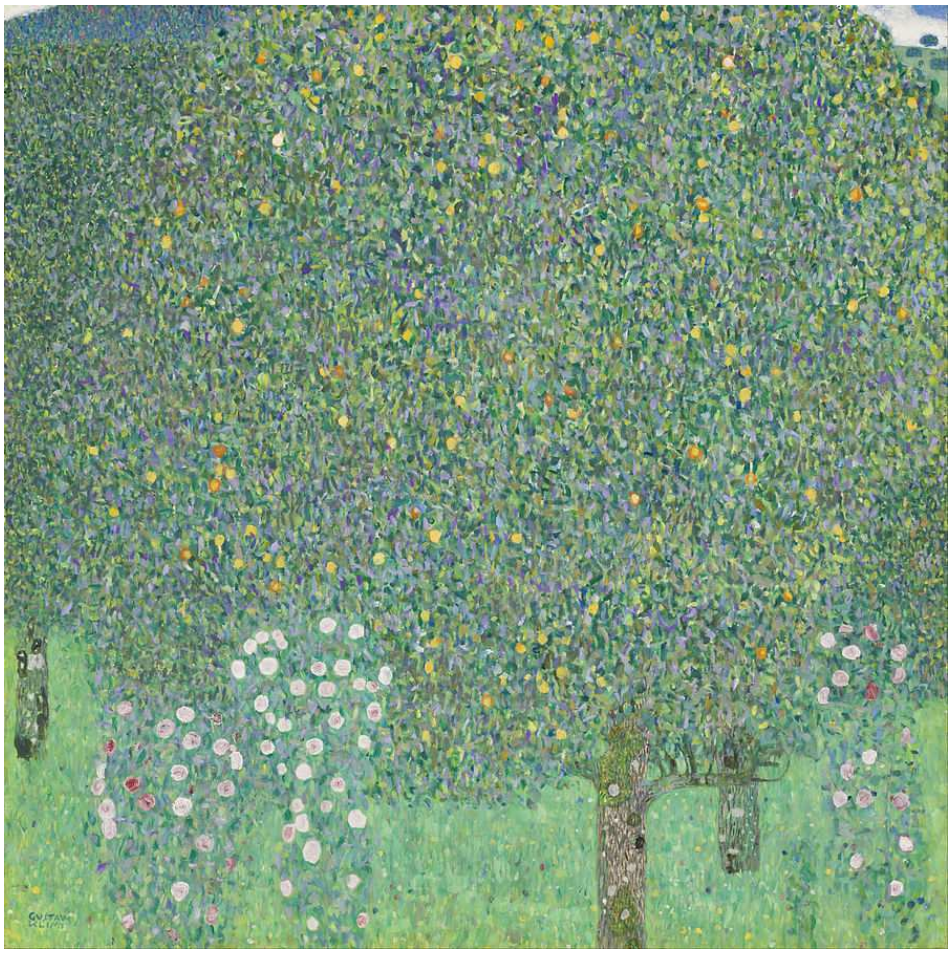
Théo Van Rysselberghe
La porte Al-Mansour, Meknès, Maroc, 1887
Huile sur toile, 40,5 x 61 cm
Musée National Thyssen-Bornemisza, Madrid



Henri-Edmond Cross
Les Îles d'or, 1891-1892
Huile sur toile, 59 x 54 cm
Musée d'Orsay, Paris

Klimt sera aussi l'un de ces peintres qui transforment le paysage lui-même en ornement, par l'utilisation de touches colorées divisées. Klimt achèvera cette transposition plastique du paysage en le retranscrivant par les carrés de mosaïque.

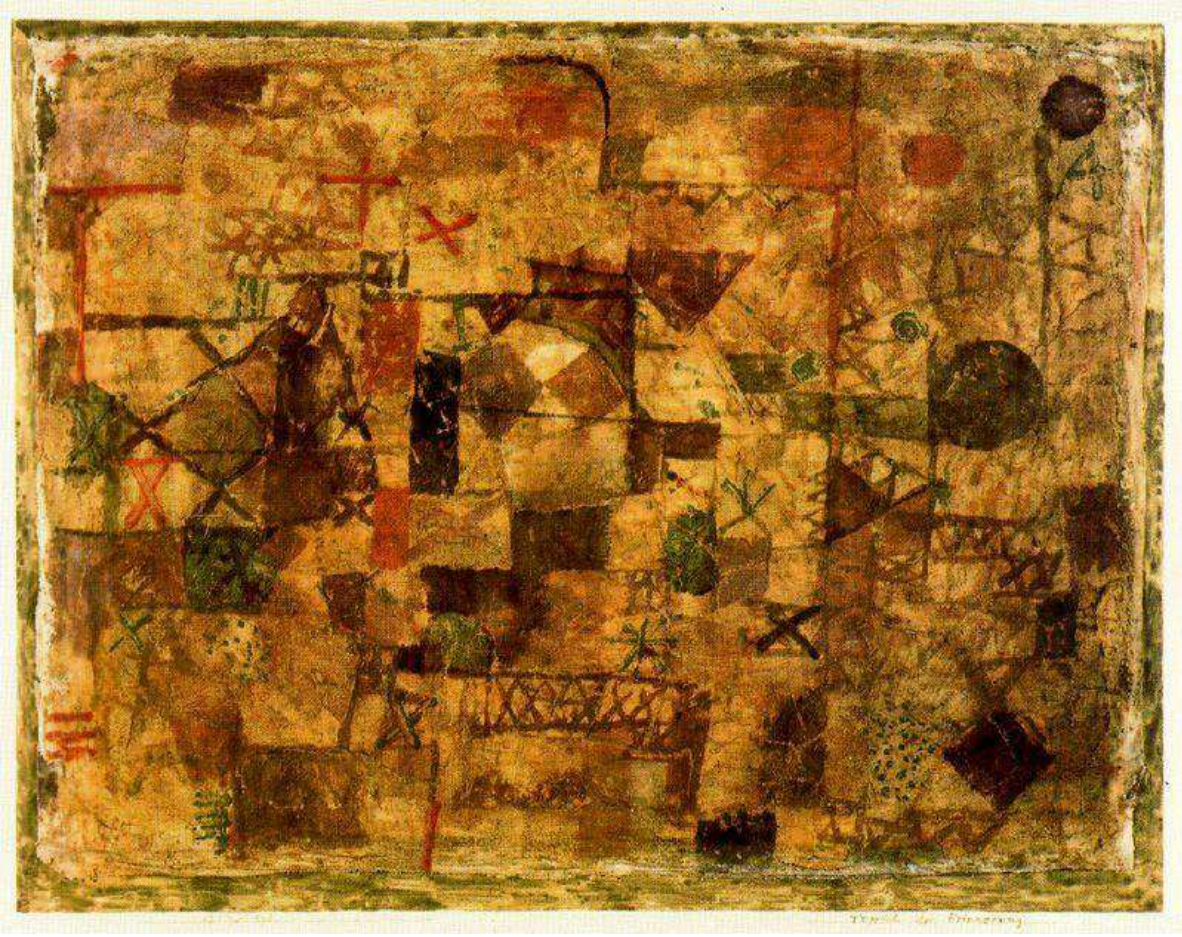
Otto Benesh, historien de l'art et commissaire d'exposition viennois contemporain de Klimt, « analyse le changement dans la conception de ces derniers, depuis la peinture d'atmosphère d'inspiration impressionniste jusqu'à la "mosaïque peinte" et la poésie visuelle d'un motif naturel transformé par l'artiste[93] ».



Gustav Klimt
Poiriers, 1903
Huile sur toile 100 x 100 cm
Lieu de conservation inconnu

[93] Ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt*, *op. cit.*, p. 9.

Concernant les paysages d'Orient, Paul Klee parlera d'espaces qu'il faut « ressentir avec tous les sens[94] », empreints de sensualité. Il entre dans un rapport presque charnel avec le monde qui l'entoure, et par la profusion des signes et des couleurs qu'il emploie, il le transmet au regardeur, qui entre dans ce jeu séduisant. L'heure est à l'approche d'une réalité sensorielle du monde et les artistes cherchent à atteindre le spectateur en lui présentant ce que je qualifierais de "synthèse totale et concentrée de l'environnement oriental". Ainsi, Klee tentera également de restituer dans ses œuvres les matières auxquelles il se trouve confronté, et on constate dans son tableau *Tapis du souvenir*, l'importance qu'il attache à l'imitation de l'aspect usé d'un tapis d'Islam.



Paul Klee
Tapis du souvenir, 1914
Huile sur lin préparé sur carton, 37,5 x 49,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berne

[94] Véronique Rieffel, *Islamania. De l'alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, *op.cit.*, p. 62.

Matérialité, expérience de l'espace de l'œuvre

La recherche de matérialité dans l'œuvre introduit la notion d'espace de l'œuvre. D'abord, un espace fictif, imaginé, pressenti. Ensuite, un espace physique, sensible et ressenti, immersif. Comme l'explique Jeanne Quéheillard dans le catalogue de l'exposition *Ever Living - Ornement*, « qu'il soit géométrique, arabesque ou écriture, l'ornement est soumis à des règles récurrentes comme la répétition, la démultiplication, les enroulements, les combinatoires algorithmiques, pour offrir une expérience vertigineuse du motif[95] ». Arrêtons-nous d'abord sur cet espace fictif, imaginé, qui s'offre à nous dans l'appréhension des motifs, des couleurs et des matières. Il s'agit là, me semble-t-il, d'éléments connotés aux forts pouvoirs symboliques.



Eilean Berny
Ornementations murales (détail), 2015
Pigments, farine, acrylique, encre de chine, perles, épingles, 200 x 75 cm environ
ISDAT, Toulouse

[95] Jeanne Quéheillard dans le catalogue d'exposition, Collectif, *Ever Living - Ornement*, *op.cit.*, p. 28.

Dans ma fresque *Ornementations murales,* j'ai, à l'instar de Klee, tenté de constituer une entité physique représentant pour moi cette "synthèse totale et concentrée de l'environnement oriental", tel qu'il se présente, non sans stéréotypes, à mon esprit. J'ai d'abord éprouvé le besoin et l'envie de commencer par le travail de la matière. J'ai cherché à inventer une sorte de peinture en relief, une peinture qui pourrait se modeler et s'appliquer en couches très épaisses, par tas de matière, directement sur le mur. J'ai alors créé un mélange à partir de farine, d'eau, de pigments et de peinture acrylique industrielle, ce qui se concrétisa en une sorte de pâte à pain gluante à la consistance malléable et fort agréable à travailler.

Avant d'accéder au plaisir visuel de la réalisation finale, j'aime assouvir mes désirs tactiles de plasticienne. Le processus de création était ici d'un ordre particulièrement érotique, avec un rapport extrêmement sensuel à la matière. Je voyais en ce geste le moyen de parler à la fois des formes féminines, si présentes dans mon travail, mais aussi des dunes de sable du désert, des montagnes de tissus qui se mêlent dans une surcharge colorée et brillante sur les étalages des marchands des souks (notamment le Houmt-souk de Djerba que j'ai eu la chance de visiter adolescente), et puis, finalement, le moyen de redonner sa dimension volumique au motif, au corps...

Mes tas de matières picturales sont modelés et appliqués pour former des demi-lunes courbées, des seins féminins lourds et bombés : un évident clin d'œil à la confusion historique entre courbes féminines et ornements.

Dans son état de *work in progress*, cette production dégoulinait en son point central, jusqu'au sol : un aspect que j'ai préféré effacer mais que, peut-être, j'aurais dû conserver pour investir plus profondément la dimension critique, avec cette vision dégoulinante et peu ragoûtante du corps féminin, simplement considéré comme un ornement.

Cependant, on note cette dimension critique, il me semble, dans les larges craquelures que la matière picturale a produites en séchant, des fissures que j'ai tenté de combler à nouveau par une surcharge de perles de rocailles, insérées par centaines dans ces failles. Cet aller-retour constant entre détérioration et tentative de "sauver les apparences" me paraît extrêmement porteur de sens dans la compréhension de mon travail.



Eilean Berny
Ornementations murales (en cours de réalisation), 2015
Pigments, farine, acrylique, encre de chine, perles, épingles, 200 x 75 cm environ
ISDAT, Toulouse



Eilean Berny
Ornementations murales (détail), 2015
Pigments, farine, acrylique, encre de chine, perles, épingles, 200 x 75 cm environ
ISDAT, Toulouse



Eilean Berny
Ornementations murales (détail), 2015
Pigments, farine, acrylique, encre de chine, perles, épingles, 200 x 75 cm environ
ISDAT, Toulouse

Ensuite, j'ai réalisé en bordure de la fresque des dessins ornementaux à l'encre noire, inspirés des tatouages islamiques au henné. Ils font réellement basculer l'aspect à première vue abstrait et purement ornemental de cette production dans la compréhension d'un corps, de chairs à vif, de muqueuses. J'y ai également cloué, à l'aide d'un marteau, des épingles portant des fils couverts de perles, perçant ainsi la première couche sèche et rigide de la surface avant de s'enfoncer dans le corps mou de l'intérieur des formes ; des formes désormais ornées de colliers et ainsi présentées au regard du public comme sur une table de dissection ou comme une carcasse éviscérée suspendue à un croc de boucher.

Avec ses grandes ailes déployées, cette fresque murale ne parlerait-elle pas de liberté ? Liberté de "faire ornemental", liberté d'utiliser de la peinture dorée, liberté d'exposer à la vue de tous, ces muqueuses de sexe féminin bordées de poils, déguisées, qui s'incrustent à même le mur, de manière semi-permanente, à l'école des Beaux-arts de Toulouse et que j'ai, intentionnellement, laissé le soin à d'autres (non informés de cette orchestration), de retirer, non sans mal, à l'aide de spatules, de couteaux et d'efforts physiques, écaillant la peinture blanche immaculée du mur et détruisant, par fragments tombants au sol, cette exposition de chair dont j'ai laissé les vestiges reposer au pied du mur, une semaine durant.

Je me demande, en écrivant ce paragraphe, si l'œuvre de l'artiste égyptien Moataz Nasr, *I am free*, avec laquelle j'interagissais en tant que spectatrice/actrice quelques années auparavant à Paris, ne m'a pas inconsciemment guidée dans l'aspect formel de cette production. Il est tout à fait intéressant de se rendre compte *a posteriori* comme les vestiges de notre mémoire, comme la moindre expérience culturelle vécue peut avoir un impact significatif dans nos réalisations artistiques.



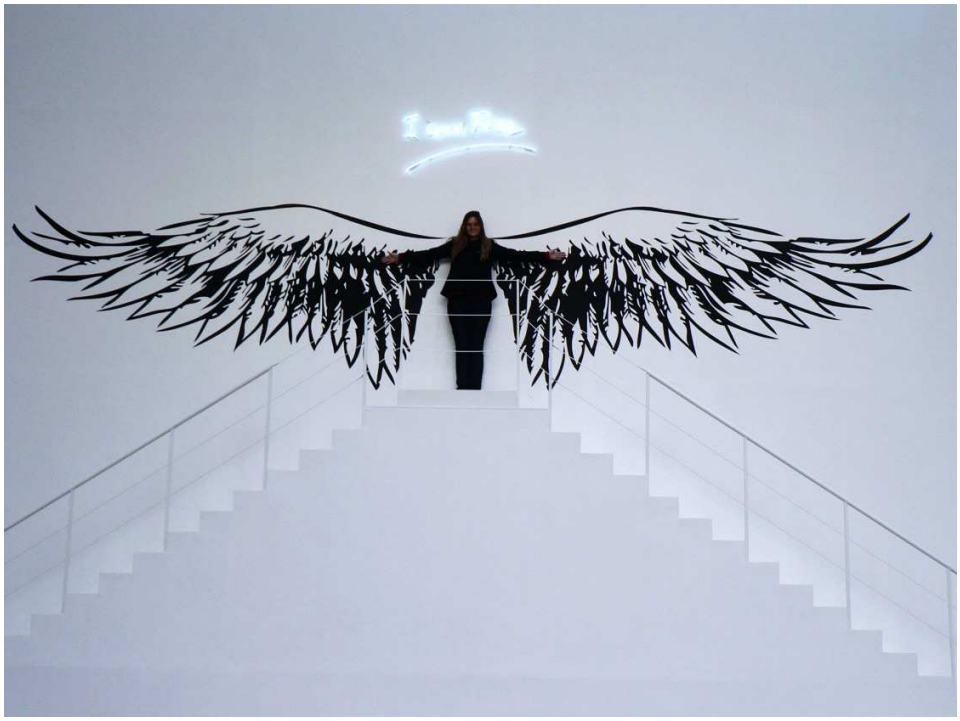
Eilean Berny
Ornementations murales, 2015
, Pigments, farine, acrylique, encre de chine, perles, épingles, 200 x 75 cm environ
ISDAT, Toulouse



Eilean Berny,
Ornementations murales, 2015
, Pigments, farine, acrylique, encre de chine, perles, épingles, 200 x 75 cm environ
ISDAT, Toulouse



Moataz Nasr
I am free, 2012
Installation, peinture et néons
Galleria Continua, Beijin



Eilean Berny se prêtant au jeu de l'œuvre de **Moataz Nasr**, I am free,
à l'espace Le Cent Quatre, à Paris, lors d'une visite en 2012

On comprend le but recherché par cette proposition : d'abord, réunir assez de motifs (arabesques, demi-lunes etc.), de couleurs (vives, chaudes, saturées), de matières (pâte gluante et malléable, craquelures et fissures, perles brillantes) qui connotent l'univers oriental, pour faire divaguer l'esprit du spectateur dans un espace fictif, imaginaire, le pousser à se perdre dans une « expérience vertigineuse du motif » ; puis, le rappeler cruellement à la réalité, avec une vérité déguisée, critique de l'asservissement du corps féminin comme objet de fantasme, réduit à sa sexualité et à sa beauté physique apprêtée de bijoux.

C'est cette double interprétation qui se joue également dans les « tapis perçants[96]» de l'artiste contemporain Faig Ahmed qui questionne la place des femmes dans la société en distordant les motifs de tapis traditionnels, en les faisant couler et se répandre au sol ou sortir du cadre, avançant dangereusement dans l'espace du spectateur, comme pour l'atteindre. L'esthétique de son travail, réalisé entièrement à la main par les femmes tapissières d'Azerbaïdjan, entre glitch numérique et artisanat ancestral, cherche à donner de la profondeur à ce qui, dans les esprits, semble rester fixe[97] ; comme les traditions et la hiérarchisation des sexes qui se perpétuent au fil des siècles.

Le tapis oriental constitue l'une des principales ressources pour les artistes de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle, qui le découvrent sur place lors de leurs voyages mais également à domicile, en Europe, dans de grandes expositions comme *Chefs-d'œuvre de l'art musulman*, au musée des Arts Décoratifs de Munich, organisée en 1910 par l'historien des arts du monde, Gaston Migeon[98].

En 2014, à l'occasion du centenaire du voyage en Tunisie de Paul Klee, une exposition intitulée *Paul Klee et le tapis tunisien* a été organisée à l'Espace Sadika par le Goethe-Institut de Tunis, pour mettre en regard le réel impact du tapis d'Orient dans l'œuvre de Paul Klee. Les commissaires d'exposition ont créé un dialogue extrêmement parlant entre de réels tapis, pliés et mis sous cadre (pour favoriser un focus sur un motif en particulier), placé en face à

[96] Terme emprunté à marieclairemaison.com dans l'article en ligne "Faig Ahmed, créateur spirituel", avril 2017 : https://www.marieclaire.fr/maison/faig-ahmed-createur-spirituel,1237149.asp
[97] Cf. Blog Esprit Design, article en ligne "Réinterpréter sa culture, les tapis par Faig Ahmed", 5 septembre 2012, https://blog-espritdesign.com/artiste-designer/concept/reinterpreter-sa-culture-les-tapis-par-faig-ahmed-12407
[98] Cf Catalogue d'exposition, Collectif, *L'Orient des peintres. Du rêve à la lumière*, *op. cit.*, p.112.

face avec les mêmes motifs utilisés par Klee dans ses œuvres. On y retrouve par exemple le même type de flèches, de croissants de lune, de calligraphie. (Klee n'avait absolument pas peur d'être ornemental, il cherchait à donner un sens de lecture au spectateur dont les yeux "tapissent" la toile de signe en signe, dans un mouvement continu de va et vient, comme les navettes du métier à tisser originel)[99]. Tout cela est également mis en regard d'œuvres d'artistes tunisiens contemporains, comme *Sadika Keskes* elle-même, présentant leurs hommages à ce maître de la couleur qui a su, contrairement aux orientalistes désignés comme tels, retranscrire l'ambiance colorée du pays avec vérité, sans aucun ajout fantasmé.

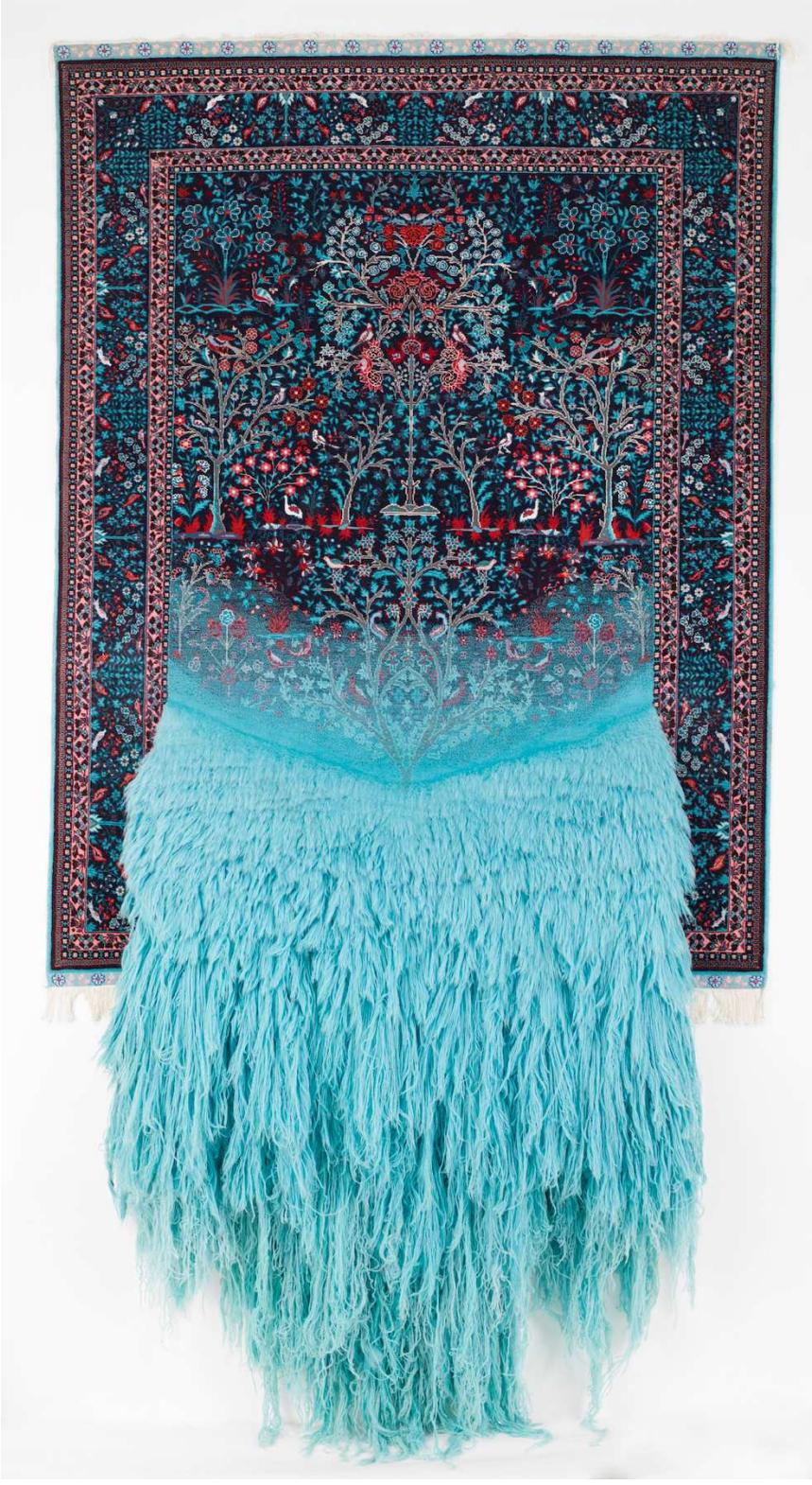
> « Moi je suis dans un pays des signes et non de représentation et d'un seul coup il me parle. Dans mon environnement, je trouve un écho à ce langage-là : dans les broderies, dans les tapis, sur les portes, sur les façades mêmes des mosquées, etc. Il y a plein de choses qui recoupent le travail de Klee […] Il a regardé ça avec un esprit très hospitalier […] il n'a pas regardé le pays comme un décor, il n'a pas placé ses rêves à lui dans ce décor, il n'a pas cherché à métamorphoser ses personnages ni à leur emprunter les costumes de ce décor[100] ».

Cependant, cette thèse est remise en question par d'autres historiens de l'art, européens, qui voient en l'œuvre de Paul Klee une certaine forme d'extrapolation dans son rapprochement trop évident à l'univers des contes des *Mille et Une Nuits*. « Paul Klee oriental ? Oui, sans doute, puisque certains de ses tableaux semblent tissés en hommage aux plus fraîches visions des *Mille et Une Nuits*[101] ».

[99] Cf. podcast de France culture "Le voyage en Tunisie de Paul Klee" *op.cit.*
[100] Propos du réalisateur tunisien Naser Khémir relevés dans le podcast de France culture "Le voyage en Tunisie de Paul Klee" *op.cit.*
[101] Françoise Cachin, "C'est l'éden retrouvé", in *Méditerranée. De Monet à Matisse,* Réunion des Musées Nationaux, *2000*, p. 57.



Faig Ahmed
Siddharta Gautama, 2017
Tapis en laine fait à la main, 285 x 380 cm
Sapar Contemporary, New York



Faig Ahmed
Speech of the Birds, 2016
Tapis en laine et soie fait à la main, 175 x 300cm
Sapar Contemporary, New York

Fantasme et rêverie des Mille et Une Nuits

Évidemment, la magnificence de tous ces ornements, motifs, couleurs, et matières nobles confondus, qui existent en Orient et dont les peintres ont été témoins, réunis et sortis de leurs contextes, paraissent les éléments d'un paradis fantastique. C'est comme si l'on occultait les graviers du tamis. L'or existe mais ne constitue qu'une infime partie des différents éléments qui composent les sols de notre terre. Ce manque d'objectivité et cette tendance à idéaliser l'Orient nous transportent dans une vaste fiction, une douce rêverie collective, une des plus répandues, celle des *Mille et Une Nuits*. Paul Klee, assistant à un mariage arabe à son arrivée à Kairouan, déclare *: « Pas d'impressions isolées, mais un tout. Un extrait des Mille et Une Nuits avec quatre-vingt-dix-neuf pour cent de réalité. Arôme combien pénétrant, enivrant, élucidant à la fois. Repas, mets des plus réels et délicieux breuvages. Édification et ivresse. Du bois parfumé se consume...*[102] *».*

À l'aube du XX^{ème} siècle, les traductions des *Mille et Une Nuits* se multiplient, avec une exacerbation érotique, parfois même pornographique dans celles du docteur Joseph-Charles Mardrus, d'origine égyptienne et installé à Paris. Son interprétation des *Nuits* est inspirée de sa propre vie, à la "Belle époque" parisienne, empreinte des frivolités que lui permettait la libération des esprits[103]. Aussi, la première représentation de *Schéhérazade* a lieu à l'Opéra de Paris, relançant une vague d'enthousiasme populaire pour les *Contes*. Certains européens finissent par adorer cet univers au point de vouloir vivre en son sein, et continuent à faire exister le fantasme en le reconstruisant pièce par pièce.

Je présentais plus avant les travestissements de Pierre Loti en oriental, mais les réceptions du couturier Paul Poiret sont également de véritables témoins de cet engouement pour le monde oriental rêvé, dépeint dans les *Nuits,* mais surtout ancré dans un luxe tout à fait artificiel, dans le sens où toute tentative de reconstitution de l'ambiance orientale originelle, uniquement basée sur ce qui fait rêver l'occidental, peut paraître superficielle.

[102] Cf. Paul Klee, *Journal, op.cit.*
[103] Cf. Catalogue d'exposition, Collectif, Les *Mille et Une Nuits,* à l'Institut du Monde Arabe, Paris, Hazan, 2012.

« Il y a tout juste cent ans, par une douce soirée d'été, Paul Poiret donnait, dans les jardins de son hôtel parisien du 107, rue du Faubourg Saint-Honoré et 26, avenue d'Antin (notre actuelle avenue Franklin D. Roosevelt), la plus créative, la plus extraordinaire des fêtes costumées du XX^{ème} siècle. Une fête persane dont l'écho est parvenu jusqu'à nous, tant fut grand, à l'époque, son retentissement[104]».

Pour sa *Mille et deuxième Nuit*, Paul Poiret n'invite pas moins de trois cent personnes, notamment des artistes et des personnalités de la haute bourgeoisie parisienne, tous costumés de tenues persanes, dans un somptueux décor « d'Orient fantasmatique et fantasmagorique[105] ». De cette passion orientale, Paul Poiret enrichit ses créations en dessinant des sarouels ou des turbans et sera considéré comme le père de la mode moderne, un avant-gardiste de la mode féminine, un visionnaire qui émancipa les femmes de leurs corsets et qui avait à cœur de rendre hommage à leurs silhouettes et à leur liberté de mouvement. Il privilégiait les matières fluides et soyeuses, qui donnaient naissance à des vêtements amples, portés à l'époque par de grandes figures telles que Sarah Bernhardt et Joséphine Baker, devenues de véritables icônes féministes à l'heure actuelle.

[104] Propos tirés du site internet de l'historien et expert en art Stéphane Jacques Addade http://www.stephane-jacques-addade.com/fr/divers/paul-poiret

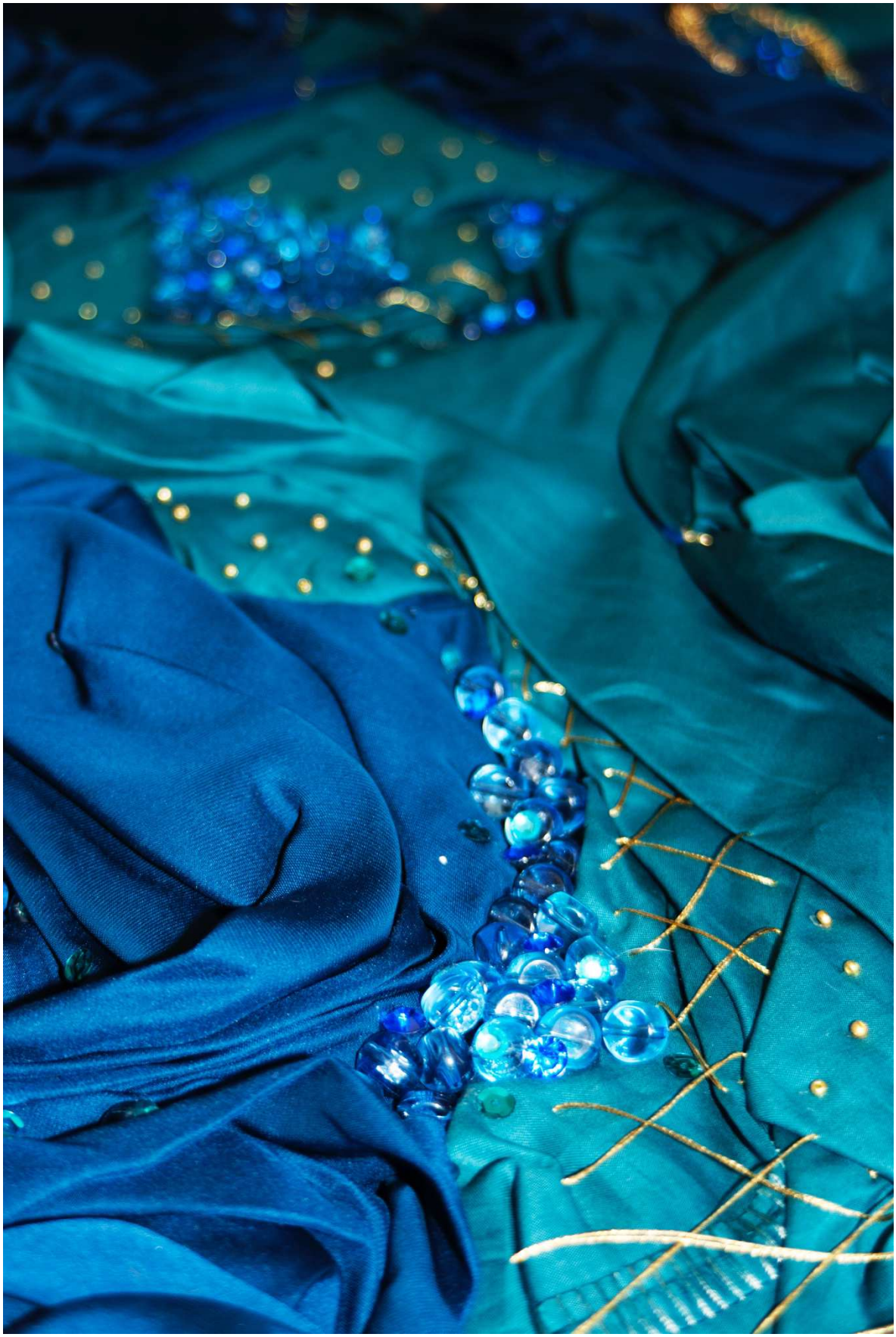
[105] Catalogue d'exposition, Collectif, *Les Mille et Une Nuits,* à l'Institut du Monde Arabe, *op.cit.*, p. 205.



Paul Poiret
Fancy Dress Costume, 1911
Métal, soie et coton
The Metropolitan Museum of Art, New York



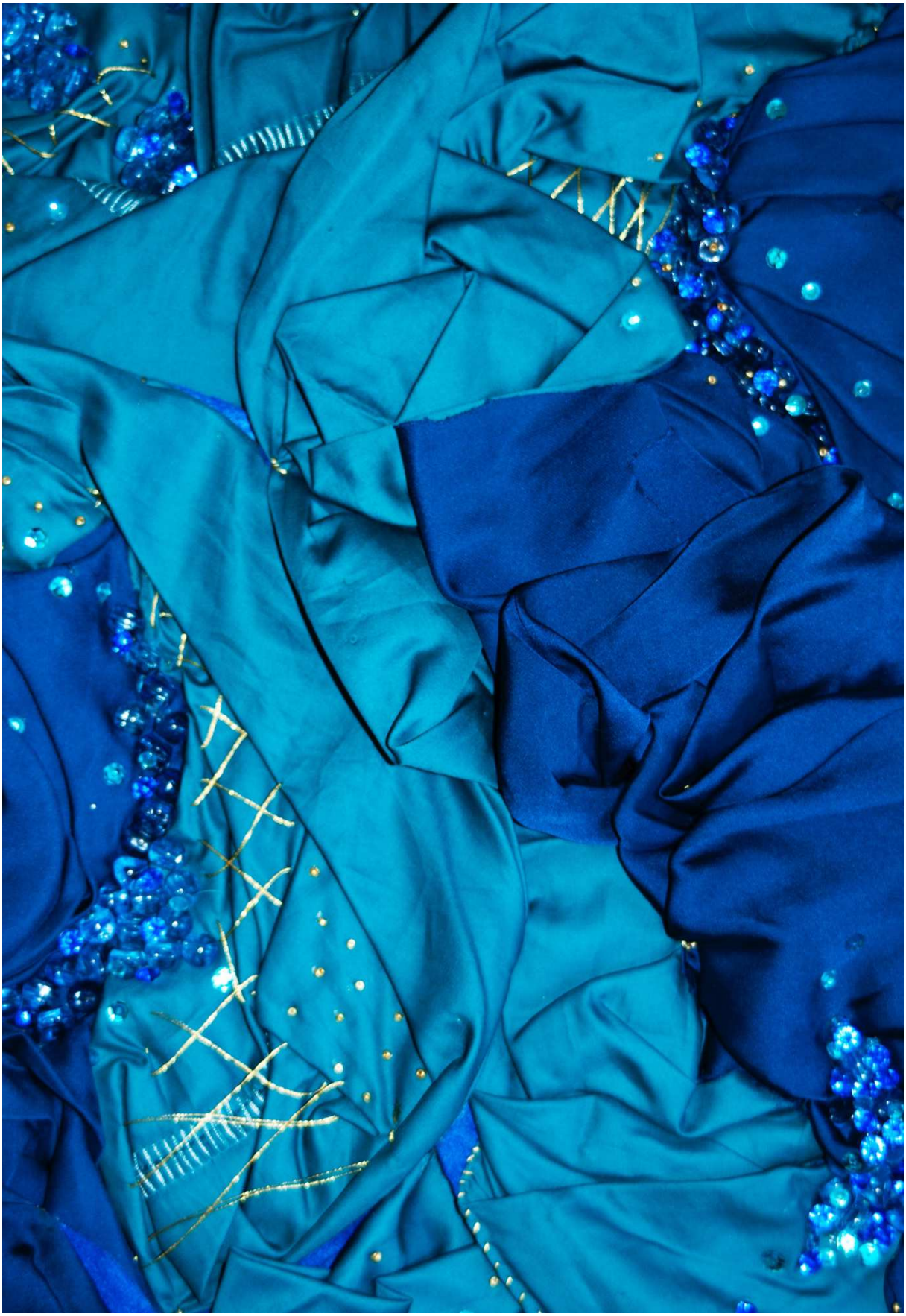
Paul Poiret
Fancy Dress Costume, 1911
Métal, soie et coton
The Metropolitan Museum of Art, New York





Eilean Berny
Broderies murales (un module), 2017
Feutrine, tissus et perles diverses
Dimensions et composition variables
ISDAT Toulouse

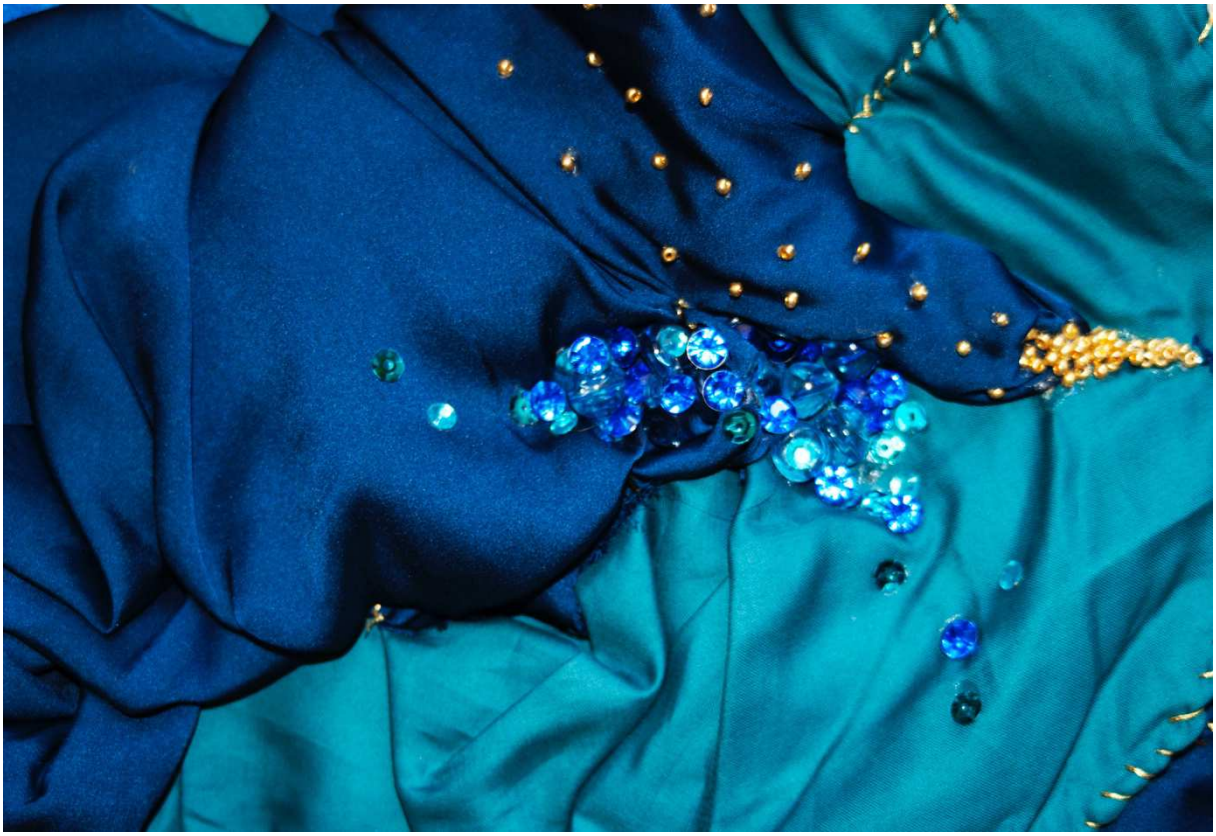
Page suivante (détail)



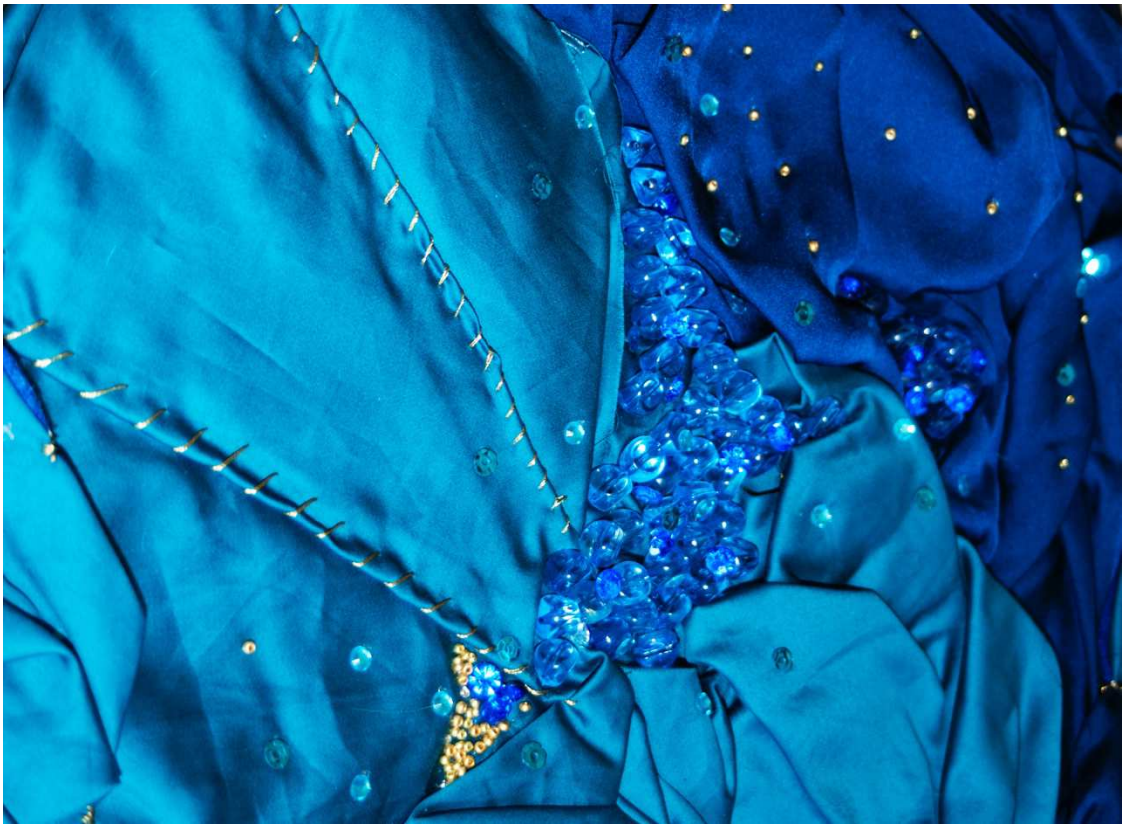


Eilean Berny
Broderies murales (un module), 2017
Feutrine, tissus et perles diverses,
Dimensions et composition variables
ISDAT Toulouse

Page suivante (détail)







Eilean Berny
Broderies murales (détails), 2017
Feutrine, tissus et perles diverses
Dimensions et composition variables
ISDAT Toulouse

C’est ainsi que je choisis finalement de travailler le tissu pour parler de cet univers fabuleux qui, moi aussi, m’enivre totalement. Ce projet de broderie est purement ornemental. J’ai conçu cette œuvre pour qu’elle porte en elle, concrètement, la rêverie et le fantasme des images véhiculées par les *Mille et Une Nuits*. Ses couleurs et matières sont directement inspirées des costumes du ballet classique *Le Corsaire* de Kader Belarbi, auquel j’ai assisté, émue aux larmes, au Théâtre du Capitole de Toulouse en 2016. J’ai effectué sur ce projet, et pour la première fois depuis les fondements de ma pratique, un long travail méticuleux et patient de couture au fil doré. Les plis des étoffes, cousues sur des cercles de feutrines, sont disposés au hasard et finissent par créer des reliefs envoûtants. Avec le travail de perles, collées ou cousues une à une, j'ai insisté sur ces plis, en les comblant, en les imitant, en les dédoublant. J’ai composé à la fois avec les surfaces et avec les creux dans l’objectif d’aboutir à une pièce incommensurablement tactile, pleine de détails qui attirent l’œil par leur multiplicité.

Composée de différents éléments (ou modules) autonomes, la broderie est conçue pour épouser parfaitement les formes de l’espace architectural dans lequel elle est installée, et s’y étendre comme une sorte de champignon, révélant son aspect organique.





Lisa Kellner
Here and Now
Installation in situ, matériaux textiles divers
Bâtiment abandonné, Washington DC
(Date inconnue)

Contrairement à cette installation magiquement colorée de Lisa Kellner, elle n'attaque pas la surface des murs, elle l'accompagne, doucement. Dans une véritable démarche d'appropriation de l'espace, elle glisse et vient ainsi, littéralement, contaminer tout ce qui la touche, telle une traînée de poudre scintillante.

Elle prolifère et contamine alors également l'esprit du spectateur, pris au piège de ce tourbillon fantasmagorique. Il est d'ailleurs intéressant de noter, comme le font les designers Clémentine Mechri et Annabel Bonnard du Cirrus Studio, à l'occasion de la Biennale de Design de Saint-Etienne en 2019 que, "motif", dans la langue ancienne romane signifie « se mouvoir ». L'utilisation du motif permet donc de mettre en mouvement. Ces designers « questionnent le motif comme moyen de mise en œuvre, aussi bien d'un point vue plastique que sémantique. Loin d'être réduit au simple ornement, la notion de motif devient un moyen d'engagement, un outil pour raconter les usages et mettre en mouvement leur pensée[106] ».

Le motif est alors une sorte de signalétique pour l'artiste comme pour le spectateur, il est un « moyen qui nous met en action[107] », « il produit une identité et véhicule une histoire[108]», il induit une perception visuelle mouvante de la surface sur laquelle il se pose, mais également le déplacement du spectateur qu'il provoque, dans l'espace réel et par l'esprit, la pensée, l'imaginaire[109].

Face à cette œuvre qui se fera, un jour, monumentale, le spectateur se trouve plongé dans un monde fantasmagorique lié à l'univers du spectacle par les tissus de scène, les strass et les perles accrochant la lumière. Ce pouvoir d'absorption lié aux qualités physiques des matériaux textiles et de la matière colorée est également présent dans les œuvres d'Émilie Faïf qui s'étendent, elles aussi, dans l'espace, frustrant les désirs tactiles du spectateur.

[106] Cf. Texte de présentation du podcast de France culture "Episode 2 : Le motif en questions", in *Les Carnets de la création* par Aude Lavigne, 2019, sur le site de France culture : https://www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/le-motif-en-question
[107] Podcast de France culture, "Episode 2 : Le motif en questions", *op. cit*.
[108] *Ibid.*
[109] *Ibid.*



Emilie Faïf
Sculpture Rouge, 2011
Installation scénographique, matériaux textiles divers
Printemps Haussmann, Paris

Installée dans les vitrines de grands magasins, ces sculptures organiques portent la fonction de décor dans une scénographie mettant en valeur, justement, des vêtements de haute couture. La notion de décor, mais aussi de la constitution d'un nouvel espace, apparaît dans mon travail par le biais des perles, des sequins et des pompons que j'utilise. Des matériaux issus non pas du domaine des arts plastiques mais de celui de la mercerie, voire, du loisir créatif. Ils portent intrinsèquement l'idée de l'artifice, du superficiel, du spectacle, que j'évoquais en parlant des restitutions luxueuses mais néanmoins artificielles de Paul Poiret. Mon décor mural pourrait recouvrir l'enceinte d'un cabaret burlesque, monde de désirs, de profusion mais aussi de plaisirs charnels, tactiles, illusoires, inondés par le kitsch, le stéréotype et finalement, par ce que certains qualifieraient de mauvais goût… Triste devoir pour moi que de l'avouer.

Pour résumer, mes *Broderies murales* attirent le regard, absorbent les pensées, mobilisent les sens et l'imaginaire dans un espace qui pourrait à l'avenir devenir immersif, comme dans l'œuvre *Intersections,* de l'artiste américano-pakistanaise Anila Quayyum Agha.

Ici, l'espace de l'œuvre devient physique et sensible, la lumière est un matériau à part entière et cette nouvelle matérialité de l'œuvre, impalpable, spirituelle, se traduit à travers elle et toutes les ombres portées qu'elle projette dans tout l'espace de la salle d'exposition, devenant véritable moucharabieh, symbolisant pour l'artiste la richesse du mélange des cultures dans la création, une culture à différentes facettes, chargée d'histoire.



Anila Quayyum Agha
Intersections, 2013
Installation en bois ajouré, 198,12 x 198,12 x 198,12 cm
Grand Rapids Art Museum, Grand Rapids MI

Bien que tridimensionnelle, cette installation immersive permet de retrouver les mêmes notions de répétition, de saturation et d'envahissement de l'espace propres au travail de l'ornement et du motif, ce que l'on a pu voir précédemment dans les œuvres picturales de Paul Klee ou de ses contemporains, maîtres de l'abstraction.

L'ornement islamique est bel et bien un langage d'une infinie richesse. De la figuration à l'abstraction, il permet aux artistes de questionner leur pratique et de la renouveler pour enfin s'élever vers le spirituel. En s'affranchissant de la figuration, ils tentent de « se dépouiller du sensible pour atteindre un niveau de réalité supérieur[110] ».

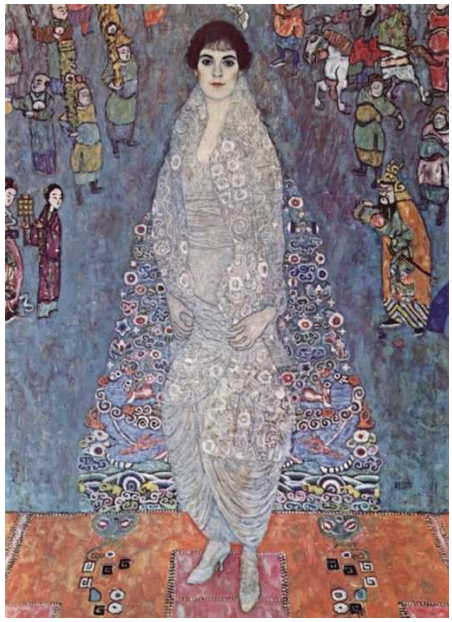
Kandinsky, même s'il met en garde contre les « dangers de la dégénérescence d'un art ornemental[111] », voit dans l'abstraction une expression de la vie intérieure et de l'âme de l'artiste[112]. Albert Gayet parle de « la philosophie des lignes et [de] la capacité de l'abstraction musulmane à refléter la vie intellectuelle et spirituelle[113] ».

C'est justement par l'ornementation abstraite, aussi, que j'exprime ma propre vie intérieure, sans retenue, enfin. Je transforme en un langage des signes ce que je ne peux que difficilement expliquer par les mots, j'expose au regard ce qui me transporte, souhaitant transporter à mon tour. L'ornement oriental est mon langage et par lui, je tisse un plaisir visuel et érotique qui emporte vers un ailleurs, connote l'Orient, cadre le sens de lecture, fait voyager l'esprit, renvoie vers une dimension spirituelle, presque métaphysique, qui se joue dans mon travail au travers de mes intimes questionnements. J'expose au public mon moi intérieur, je lui permets d'atteindre mon intimité. « La compréhension du monde par des symboles est l'une des conditions du grand art[114] ».

[110] Véronique Rieffel, *Islamania*., *op. cit.*. p. 55.
[111] *Ibid.*
[112] Cf. Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, *op.cit*.
[113] Albert Gayet, *l'Art arabe*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, Bibliothèques de l'enseignement des beaux-arts, p. 146.
[114] Friedrich Nietzsche, *L'innocence du devenir*, Bäumler, 1956, p. 867.

Klimt lui, « est parvenu à transformer la stylisation et l'artifice absolus en un moyen d'expression visuelle lourd de sens et profondément symbolique. Comme l'abstraction, l'ornement devient un mode de représentation immédiate, grâce auquel le sens naît de la forme matérielle et de la couleur expressive – métaphore vivante de la création, de la croissance, de l'exaltation et de la mort. Les tableaux de Klimt séduisent par la richesse de leurs délices visuels et par un surplus des plaisirs esthétiques[115] ».

De plus, « L'ornementation montre le chemin parcouru par Klimt pour se libérer des contraintes d'un style académique et figuratif et parvenir à une interprétation plus libre du sujet, en mettant l'accent sur la richesse des motifs et la sensualité[116] », même dans ses portraits de commande. Il est intéressant de soulever que Klimt opère un choix formel très clair dans la création de ses motifs. Il privilégie les formes rondes et triangulaires pour signifier le féminin et les formes carrés et rectangulaires pour parler du masculin.



Gustav Klimt
Portrait d'Elisabeth Lederer, 1914/16
Huile sur toile, 180 x 128 cm
collection particulière, New York

[115] Ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt*, *op.cit.*, p. 56.
[116] *Ibid.*

une passion c’est de l'implication

un univers peut coller à la peau

la matière c'est le mouvement

un univers a des symboles

le henné peut montrer

la sensation est dominante

l'ornementation est une implication

l'intuition c'est la compréhension

un modelage a de l'épaisseur

le désir peut être coloré

Les femmes orientales : un statut paradoxal

« La première question que l'on adresse à tout voyageur qui revient d'Orient est celle-ci : « et les femmes ?[117et118] ». L'orientalisme, qualifié de « fracture imaginaire[119] » par l'artiste libanais Georges Daoud Corm, place la femme orientale au centre du fantasme et fait d'elle son sujet esthétique majeur. La femme orientale se trouve être un objet d'érotisme et de désirs illimités, qui prend forme à travers trois représentations récurrentes : le harem, le marché aux esclaves, l'odalisque. "Odalisque", du turc *odaliq* (*oda*, la chambre) évoque les esclaves sexuelles impériales, puis les femmes des harems, et enfin, les orientales alanguies sur leur lit de manière générale[120].

La danseuse orientale est, elle, présente ou suggérée dans toutes les représentations. L'Eros recherché par les peintres se joue à travers elle, à travers l'idée, surtout, que l'on se fait d'elle.

[117] Théophile Gautier, *Constantinople*, Paris, Bartillat, 2008, p.235.
[118] Catalogue de l'exposition, Collectif, *L'orient des peintres, du rêve à la lumière*, *op. cit.*, p.46.
[119] *Ibid.*, p.70.
[120] *Ibid.*

Maîtrise technique et séduction de la danseuse orientale

Les orientalistes découvrent en terres d'Orient des femmes dont les coutumes et les pratiques, évidemment, diffèrent de ce qu'ils connaissent. Un culte particulier sera voué à la danse orientale, dont ils associent généreusement les savoir-faire à toutes les orientales (ce qui est une fausse vérité). On voit dans leurs peintures un érotisme exalté par les corps féminins qui ondulent. Tous les sens des occidentaux sont submergés par ces danses fantastiquement merveilleuses. Avec un ton érotique montant, des tenues provocantes et une nudité qui perce l'écran, les films Hollywoodiens, qui prennent l'Orient comme une source d'inspiration inépuisable à partir de 1916, montrent bien que « c'est comme cela que le mâle occidental voit les femmes orientales colonisées[121] ». Plaçant la danse dans une unique pratique de séduction envers les hommes, ils la déforment et ont vraisemblablement poussé les danseuses, plus tard, à envisager leur discipline comme un moyen de révolte. Il est intéressant de voir à quel point le dialogue est grand dans les échanges de regards entre Orient et Occident, par le biais des films de l'époque. Les danseuses orientales finiront par adopter un costume deux pièces qui les dénude et dévoile plus que ce qu'elles portaient à l'origine, s'adaptant à la demande et aux désirs occidentaux, les intégrant même dans les mentalités orientales. Les films égyptiens des années cinquante, aussi, produisent des scènes de danse plus érotiques que celles jamais vues dans le cinéma occidental. D'un camp à l'autre, on se renvoie la balle. La richesse de ce dialogue interculturel pousse la création filmique et dansée à se dépasser au fil des ans. C'est en raison de cette profusion illimitée des productions, que l'on qualifie maintenant cette époque d'âge d'or de la culture égyptienne et de la danse orientale.

La danse orientale telle qu'on la connaît aujourd'hui en France, appelée "*Raqs Sharqi*" en Égypte ou "*Belly Dance*" à l'international, puisque l'on a coutume de l'appeler "danse du ventre" – à tort, tant elle fait usage des autres parties du corps (port de bras, chevelure, vibrations alternées des genoux, isolation du bassin, du buste, de la poitrine et des épaules, ondulation des mains) – est une version revisitée et élaborée pour la scène, des danses qui se

[121] Propos recueillis dans le documentaire *Mille et Une Danses Orientales* de Moktar Ladjimi, 1999, Ministère de la culture, CNC images de la culture, Lark production, La Sept-Arte. Disponible en ligne sur le site de numeridanse : https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/mille-et-une-danses-orientales, à propos du film *Le Marchand de Sable* du réalisateur français André Hugon.

pratiquaient dans les harems d'Égypte. « On doit au français Savary d'avoir, pour la première fois, en 1785, évoqué l'existence en Égypte, dans les harems, de musiciennes qui font de la musique, chantent des poèmes et dansent[122] ». Ces femmes sont, en France, appelées les "almées". La danse orientale, avant de s'appeler "danse du ventre", sera nommée d'ailleurs "danse des almées". "Almées" est le terme occidental dérivé de "*'awâlim*" (pluriel de "*âlima*" : la savante) et sera celui utilisé dans les titres de nombreuses peintures orientalistes.



Paul Louis Bouchard
Les almées, 1883
Huile sur toile, 160 x 133 cm
Musée d'Orsay, Paris

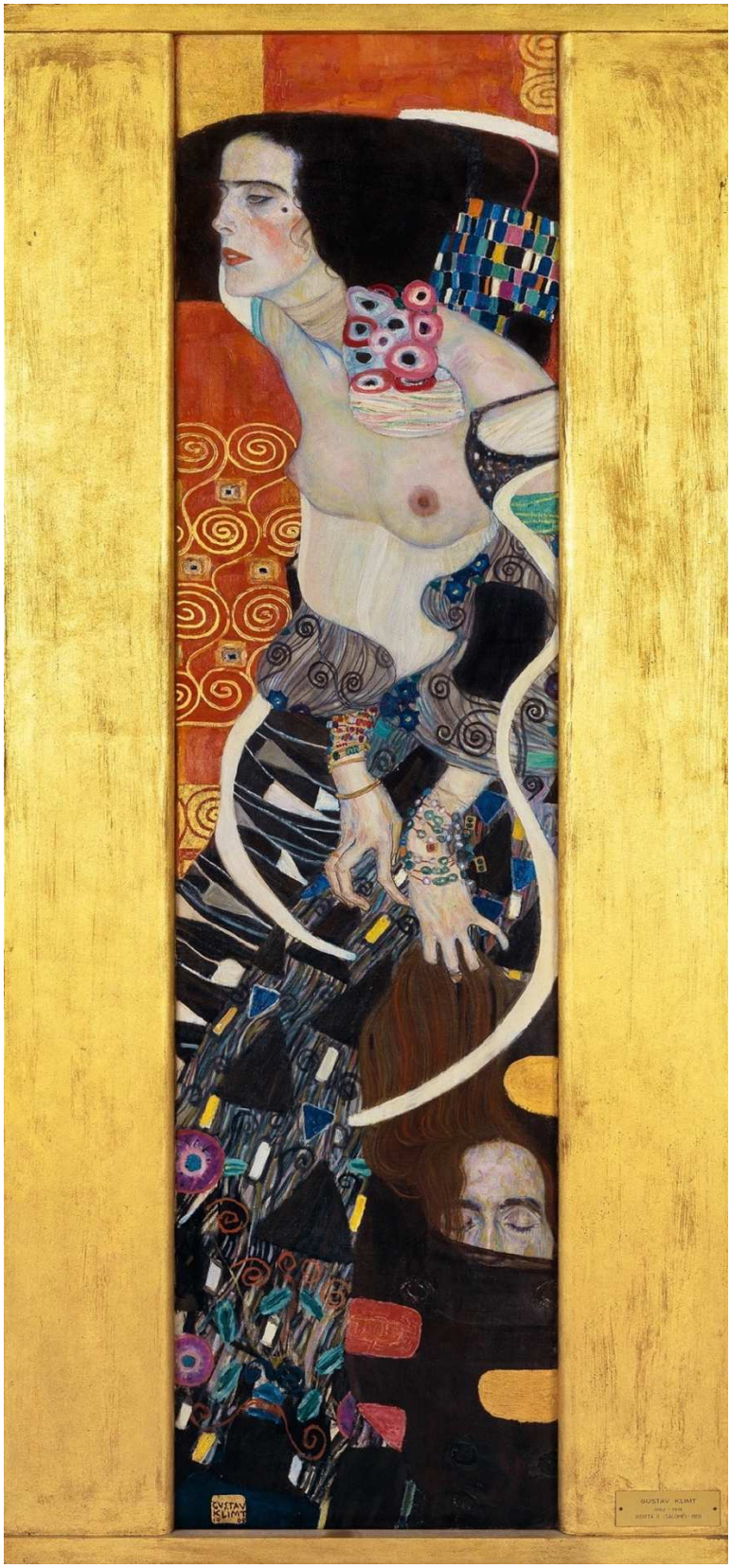
[122] Sous la direction de Djamila Henni-Chebra et Christian Poché, *Les danses dans le monde arabe ou l'héritage des almées*, *op. cit.*, p. 43.

À ses origines primitives, en Égypte antique, la danse était un rituel offert à la déesse de l'amour de la féminité et de la fécondité Hathor (dans la Bible, cette déesse est Salomé, célèbre par sa danse des sept voiles, une créature dangereuse qui réclame la tête de Jean-Baptiste). Au harem, elle devient une danse d'apprentissage, entre femmes qui découvrent leurs corps et le préparent à la procréation.

> « Du temps des pharaons, les prêtresses sacrées faisaient tournoyer leurs corps et ondulaient leurs ventres afin que la déesse de l'amour et de la fécondité, vienne prendre possession d'elles ; ensuite la divinité qu'elles étaient devenues, s'offrait aux hommes[123] ».

> « La danse des femmes des harems était une version plus lente des danses populaires des *ghâwazî*, avec des influences turques et nubiennes, adaptée à une condition physique peu athlétique due à leur existence oisive. Elles mimaient la gestuelle sexuelle féminine transmise de générations en générations par des femmes de tous âges, formes et conditions physiques. La danse permettait aux filles, qui devaient se marier avant l'âge de seize ans, de développer la souplesse et la force de leurs muscles abdominaux. La plupart des femmes des harems n'avait pas reçu d'instruction et étaient analphabètes. Le corps était donc le seul instrument dont elles disposaient pour exprimer leur joie, leur plaisir ou leur frustration sexuelle […][124] ».

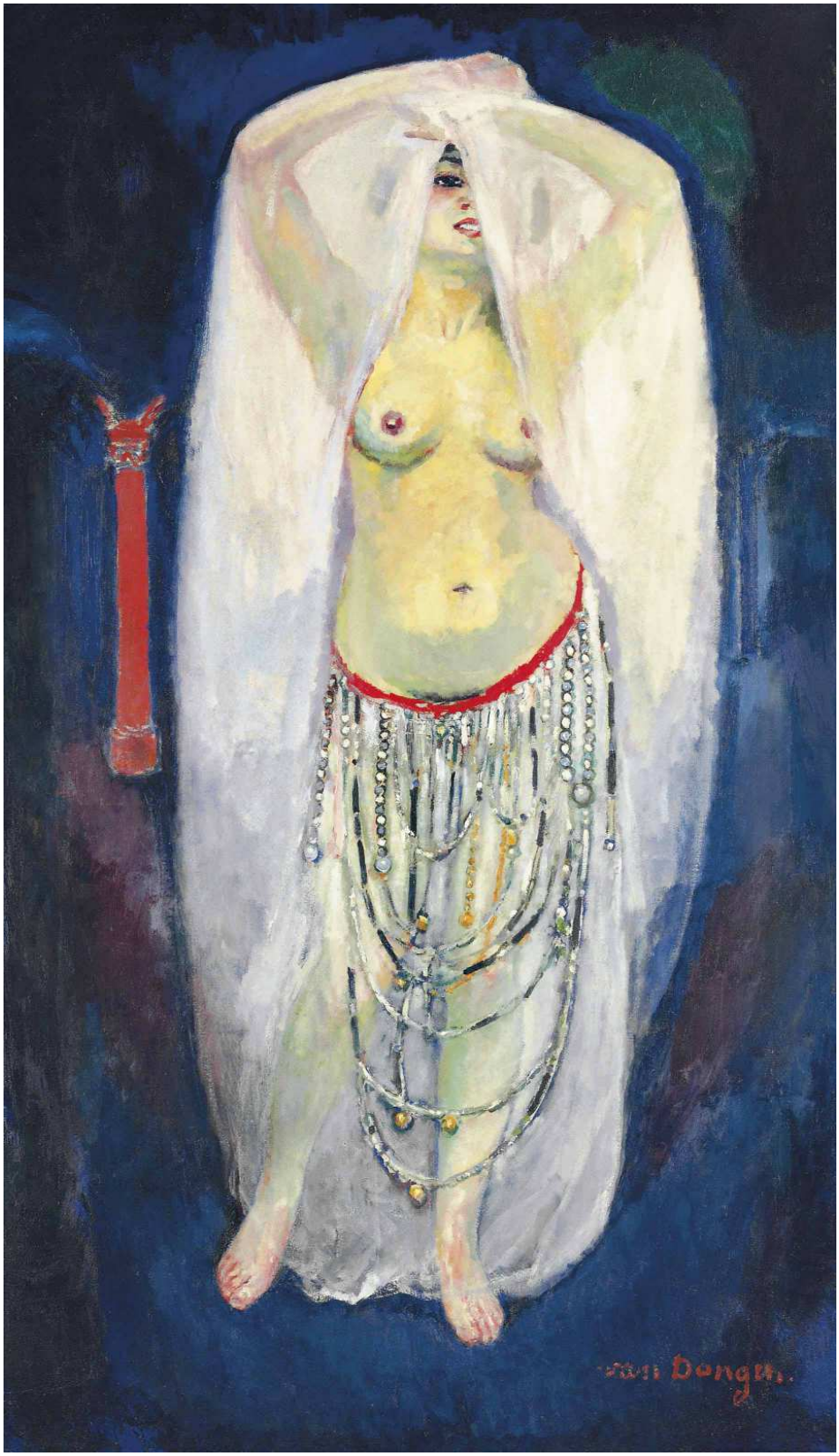
[123] Cf. Suzanne de Soye, *Image de danse orientale, 2004.*
[124] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert*, Institut du Monde Arabe, *op. cit*., p. 114.



Gustav Klimt
Judith II (Salomé), 1909
Huile sur toile, 178 x 46 cm
Galleria Internationale d'Arte Moderna, Musei Civici Veneziani, Venise

« En dépit du titre de cette œuvre, le modèle fut souvent pris pour Salomé, le personnage biblique qui, après une danse exécutée devant son beau-père, réclama de celui-ci, en guise de récompense, la tête de Jean-Baptiste.[125] » Unies en un même tableau, et dénoncées pour le même acte, Salomé et Judith représentent la femme dangereuse, la femme tueuse d'hommes, la femme fatale. Ces séductrices, accompagnées des plus belles parures, ornements et pierreries, sont capables du pire. Klimt semble nous avertir du caractère trompeur des apparences et de l'effet néfaste de la vanité. On peut aisément dire que la profusion des motifs qui ornent ce tableau « produit l'effet d'une danse abstraite[126] ».

[125] Ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt*, *op. cit*., p. 189.
[126] *Ibid*. p. 555.



Kees Van Dongen
Anita en Almée, 1908
Huile sur toile, 194,9 x 113, 7 cm
Collection privée

Les almées n'ont jamais pu être réellement observées par les hommes occidentaux, privés de pénétrer les harems. Les danseuses qu'ils purent admirer sont celles qui, plus tard, sont sorties des harems pour danser dans les rues. Les *ghawâzî* (pluriel de "*ghâziya*"), en quelque sorte émancipées, ont rendu la danse autonome, dévoilant leurs corps, à l'inverse des almées savantes et musiciennes de l'intérieur des harems. Cette « évolution de la fonction[127] » de la danseuse, entre l'*âlima* et la *ghâziya,* a été définie comme ceci dans les recherches de Karin Van Nieuwkerk : « les '*awâlim* sont décrites de plus en plus souvent comme chanteuses et danseuses, les *ghawâzî* comme danseuses et prostituées[128] ».

Au début du XIX^{ème} siècle, ce retournement de situation et détournement de l'art originel de la danse des harems (une danse de femmes libres et désinhibées pratiquée entre femmes) provient de l'occupation de l'Égypte par l'homme occidental, friand de cet exotisme. Des cafés spécialisés dans les représentations de danse naissent alors pour satisfaire la demande, et cette danse devient "profane", pervertie par l'appât du gain facile, soumise désormais au regard masculin étranger. Les « danseuses à la peau mate […] s'offrent au plaisir des hommes et suivent les armées[129] ». On éprouve alors peine à faire le lien entre les danses érotiques primitives des grecs, des romains et des égyptiens, dans le cadre de leurs cultes polythéistes, et la "danse orientale" pratiquée dans ces bordels déguisés en cafés, évidemment exprimée de façon "trop osée". Devenue un divertissement de digestion, où fesses, seins et nombrils se trémoussent pour faire monter le désir masculin[130], elle est un mime sexuel, une caricature ridicule. Avec ses contorsions et ses œillades aguicheuses, « elle n'est (selon les mots de Taheya Carioca) pas une danse artistique, mais un appel vulgaire à l'excitation[131] ».

[127] *Ibid.* p. 116.
[128] Karin Van Nieuwkerk, *A Trade Like Any Other : Female Singers and dancers in Egypt*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 31.
[129] Propos recueillis dans le documentaire *Mille et Une Danses Orientales* de Moktar Ladjimi, *op.cit.*
[130] Cf. *Ibid.*
[131] *Ibid.*



Elle loue le Sendex Club et le rebaptise Sala Badía.

Photographie tirée du livre de **Lamia Ziadé**
Ô Nuit Ô mes yeux. Le Caire/Beyrouth/Damas/Jérusalem
Paris, P.O.L éditeur, 2015

Mais, à en juger par le titre d'un chapitre du livre de Lamia Ziadé : *La lutte anticoloniale et les cabarets de la rue Emad Eddine*[132], certains cabarets du Caire — comme le célébrissime cabaret de la libanaise cairote Badia Massabni, bien différent des cafés squattés par les étrangers — jouent visiblement un rôle crucial dans la lutte anticoloniale, où le peuple égyptien se réunit pour « échapper à la surveillance des Anglais[133] ». C'est dans ce cabaret que les plus grands talents se révèlent, en chant, en musique et en danse : « surtout, elle (Badia Massabni) bouleversera de manière absolue la danse du ventre, lui donnant un statut inimaginable auparavant. Elle formera, dressera même, de jeunes recrues talentueuses pour en faire les idoles que deviendront la fabuleuse Taheya Carioca et la sublime Samia Gamal ».

À l'âge d'or du cinéma égyptien, entre 1935 et 1955, aucun film ne peut voir le jour sans qu'il ne comporte une scène de danse et une chanson. Les danseuses deviennent des icônes dans tous les pays du monde arabe, et donnent au film égyptien un niveau qu'aucune autre danseuse n'a pu atteindre ensuite ; on les dévore des yeux à la télévision. Elles font rêver le peuple arabe et l'émeuvent aux larmes, d'autant plus en période de guerre, comme symboles de la grandeur de la culture et de son rayonnement par-delà les frontières. Dans *Ali Baba et les 40 voleurs*[134], film occidental, Samia Gamal, qui interprète le rôle d'une danseuse, avec ses longs bras extraordinaires qui semblent toucher le ciel, incarne enfin une sensualité réellement maîtrisée par des gestes virtuoses, loin des essais approximatifs des actrices américaines auxquelles ce type de rôle revenait jusqu'alors. Elle a su s'adapter à l'imaginaire occidental et semble parfaitement illustrer le sommet de l'échange culturel de l'époque entre Orient et Occident.

Le *sharqi*, par essence une danse dénudée, est un symbole de libération pour la femme, dans le contexte politique et religieux dans lequel elle s'exerce encore aujourd'hui. « Au cours des différentes périodes de l'histoire moderne, ce qu'elle seule [la femme] a choisi de montrer ou de cacher, par ses tenues ou son maquillage, est fonction de son désir de provoquer le scandale et de remettre en question les conventions[135] » inhibitrices qui soumettent le corps féminin. « La danse orientale est née du cœur et du corps des femmes », elle « suggère des émotions et "émotion" vient de "*movere"*, ce qui signifie mouvement, donc,

[132] Lamia Ziadé, *Ô Nuit Ô mes yeux. Le Caire/Beyrouth/Damas/Jérusalem*, Paris, P.O.L éditeur, 2015.
[133] *Ibid*., p.62.
[134] Un film de Jacques Becker, *Ali baba et les quarante voleurs*, 1954.
[135] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert*, *op. cit*., p.120.

c'est par le mouvement que l'on exprime ses émotions[136] ». À travers la danse, la femme fait passer sa joie de vivre, ses peurs, ses doutes. Le ventre est le centre de l'énergie vitale, et en le faisant vibrer, la femme se libère avec jubilation. Elle entre aussi en phase avec les membres de sa communauté, elle partage. C'est alors la féminité tout entière qui s'exerce, se raconte, s'expérimente. Le corps trouve le plaisir simple d'exister, de se dépasser et de s'exorciser de toute frustration. La danse orientale est une mise à nu de l'être, une transe atteinte lorsque le corps ne fait qu'un avec le rythme.

> Friedrich Nietzsche écrira d'ailleurs à propos de la musique : « [...] que veut donc de la musique mon corps tout entier ? Car il n'y a pas d'âme... C'est, je crois, son allègement : comme si toutes les fonctions animales devraient être accélérées par des rythmes légers, hardis, turbulents, sûrs d'eux-mêmes ; comme si l'airain et le plomb de la vie devaient oublier leur pesanteur grâce à l'or, la tendresse et l'onctuosité des mélodies. Ma mélancolie veut se reposer dans les cachettes et les abîmes de la perfection : voilà pourquoi j'ai besoin de la musique[137] ».

Femme finalement méprisée et réprouvée par les fanatiques religieux, la danseuse orientale fait figure et symbole de liberté. Sa provocation fait sa force d'émancipation. Par le biais de sa technique, elle affirme la parfaite maîtrise et connaissance de son corps, elle domine. C'est ce paradoxe qui m'a toujours attirée dans la pratique de la danse. La danseuse de *sharqi* apparaît comme une héroïne révolutionnaire et sert la cause de l'émancipation sociale des femmes. On peut voir en chaque danseuse de *sharqi*, une artiste performeuse au sens que l'art moderne lui attribue. La danseuse Fifi Abdou danse le *baladi* avec caractère, une danse villageoise tournée vers la terre avec un fort ancrage dans le sol, dans un jeu de hanches et de bassin acrobatique, envoûtant. Samia Gamal et Taheya Carioca, elles, incarnent le charme et l'érotisme de la danse *sharqi* et le combat silencieux pour la liberté par leur engagement politique. Toutes deux sont empêchées de danser dès leur plus jeune âge, et contestent, par leurs danses, les contraintes d'une religion patriarcale. Lamia Ziadé, dans son magnifique ouvrage illustré d'aquarelles *Ô Nuit, Ô mes yeux*, nous raconte l'enfance de Taheya

[136] Propos du Professeur Sleim Ammar, recueillis dans le documentaire *Mille et Une Danses Orientales* de Moktar Ladjimi, *op.cit.*

[137] Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner,* traduction d'Éric Blondel, Paris, GF-Flammarion,1992, p. 184 à 186.

Carioca en ces mots : « une adolescente de douze ans s'échappe de chez elle à Ismaïlia pour fuir son père et ses frères qui l'attachent pour l'empêcher de danser, sa belle-mère qui la bat, sa belle-sœur qui la martyrise[138] ». Elle dit aussi l'enfance de Samia Gamal, non moins dramatique : « il n'y a aucun miroir chez eux, mais la petite (Samia Gamal) découvre le moyen de s'en fabriquer un. Elle colle un papier à la vitre de la fenêtre et danse en se regardant dans le reflet. Le jour où son père le découvre, elle a huit ans et prend la raclée de sa vie[139] ». À en juger par son écrit de 1999, *Farewell to Tahia[140],* Taheya Carioca sera considérée par Edward Saïd comme un symbole culturel dans tout le monde arabe[141].

Bien que l'Histoire coloniale nous ait surtout apporté des informations sur la danse dans les harems d'Égypte, des harems ont existé dans de multiples pays dits "arabes". Une multitude de danses différentes s'y pratiquaient et avaient leurs propres spécificités, selon le pays. Ce qui fait la richesse de la danse orientale aujourd'hui, c'est d'avoir conservé son éclectisme. Bien que le style "*Belly dance*" soit plus ou moins commun à toutes les professeures de danse, elles enseignent aussi, pour certaines d'entre elles, tous types de danses folkloriques et plus traditionnelles, venues de Syrie, de Turquie ou de Kabylie, faisant entrer en scène une multitude d'accessoires différents. Les danseuses de *sharqi*, à l'époque, usaient déjà de tous les artifices pour attirer le regard et séduire le spectateur : maquillage, costumes, parures, voiles et chevelures étaient des éléments essentiels de leur mise en scène. Le *sharqi,* tel qu'il est actuellement enseigné dans les écoles occidentales depuis la fin du XIX^{ème} siècle, extrêmement codifié, se danse sur une musique écrite et se compose d'une « mosaïque de mouvements et de pas[142] ». Sleim Ammar, professeur universitaire, le définit comme une « danse féerique […] où le corps devient une corde, un soupir, un murmure[143] ». Art expressif, et donc poétique, « la danse fait partie intégrante de la nature humaine, de la vie, de l'existence[144] » alors, « dansez maintenant ![145] ».

[138] Lamia Ziadé, *Ô Nuit Ô mes yeux. Le Caire/Beyrouth/Dmas/Jerusalem*, *op.cit*. p. 230.
[139] *ibid.,* p.232.
[140] Edward Saïd, "Farewell to Tahia", Al Ahram Weekly journal, 7 octobre, 1999.
[141] Cf. Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert*, *op.cit*., p. 121.
[142] Propos de la danseuse et professeure de danse orientale Leila Haddad, recueillis dans le documentaire *Mille et Une Danses Orientales* de Moktar Ladjimi, *op.cit.*
[143] Propos recueillis dans le documentaire *Mille et Une Danses Orientales* de Moktar Ladjimi, *op.cit.*
[144] *Ibid.*
[145] Jean de La Fontaine, "La Cigale et la Fourmi", in *Fables*, Paris, Claude Barbin, 1668.



Photographie tirée du livre de **Lamia Ziadé**
Ô Nuit Ô mes yeux. Le Caire/Beyrouth/Damas/Jérusalem
Paris, P.O.L. éditeur, 2015



Van Léo
Twin Sisters
Tirage argentique, 24 x 18 cm
Fondation arabe pour l'image, Beyrouth
Image tirée d'un livre
(date inconnue)

« C'est ce que j'aurais vraiment aimé être, danseuse de cabaret. C'est mon plus grand regret. Les paillettes, les strass, les talons aiguille, les perruques, les néons, les spots, la musique, un vrai rêve de petite fille[146] *».*

Lamia Ziadé

[146] Lamia Ziadé citée dans l'article "CORRESPONDANCE - Peintre des paradis enfantins et des jardins des délices Lamia Ziadé, de A à Z : en toutes lettres... affranchies ", Irène Mosalli, 2004, disponible en ligne sur le site L'Orient Le Jour : https://www.lorientlejour.com/article/467932/CORRESPONDANCE_-_Peintre_des_paradis_enfantins_et_des_jardins_des_delices__Lamia_Ziade%252C_de_A_a_Z_%253Aen_toutes_lettres..._affranchies.html

La première fois, j'étais dans la foule.
Jeune femme, encore une enfant.
La première fois,
lorsque tu es montée sur scène,
émerveillement.
J'ai su.
J'ai vu ton corps bouger,
femme affirmée.
Je t'ai enviée,
lumineuse, éblouissante de force.
Je t'ai regardée,
admiration évidente,
inexplicable.
Attirée comme un aimant,
vague surpuissante qui me submerge.

Désir incontrôlable d'être comme toi,
d'être comme elle.
Cette femme,
féminine et libre,
cette femme
qui fait danser ses hanches.
Femme épanouie, resplendissante.

La première fois,
secousses répondantes.
Les vibrations de ton bassin résonnent
à l'intérieur de moi.
Miroir,
impossibilité de résister.
Mes genoux se délient et se mettent à
te suivre.

Tels des pantins, ils s'agitent,
l'un après l'autre,
essayant de reproduire tes gestes.
Indépendants de toute volonté
cérébrale.

Admiratrice subjuguée, dépossédée.
J'ai compris, cette première fois.
Mon chemin est là, la réponse que je
cherchais ondule devant mes yeux.
Promesse d'apaisement,
fraîcheur adolescente.
Ta confiance sera la mienne,
un jour,
je m'en fais le serment.

Quoi de plus sublime que ces formes,
créant d'elles-mêmes leur propre
légitimité,
prouvant au reste du monde leur
raison d'exister ?
Grandes, majestueuses, présentes,
simples finalement.
Libres.

J'ai décidé, à cet instant, que tu serais
mon modèle.
Mon premier modèle choisi, de plein
gré et de plein droit.
Un modèle que j'ai élu de ma propre
volonté.

Il représente désormais la
construction de mon être,
en tant que femme épanouie.
Il se déjoue des standards,
il me fait me sentir belle et libre,
simplement en étant moi.

Jeune femme, je ne suis plus une
enfant.
J'ai appris à travers ton corps
comment chérir le mien.
J'ai appris l'élégance dans le port de
tes bras.
J'ai appris la beauté dans les mèches
interminables de tes cheveux.
J'ai appris la féminité dans la
puissance de tes muscles.
J'ai appris la force dans la subtilité de
tes mouvements d'épaules.
J'ai appris la liberté dans ton sourire
permanent,
lorsque tu danses.

J'ai appris à être femme, dans
l'admiration de tes formes.
J'ai appris à me connaître,
dans l'amour de tes parures.
J'ai appris à m'aimer dans ton regard
de professeure.

Fière.

Orient réel, orient imaginaire : femmes réelles, femmes imaginaires

On l'aura entendu, les expériences vécues par les orientalistes, dans les colonies, déclenchent leurs passions et les mènent à des élucubrations certes plaisantes et poétiques, mais qu'il convient néanmoins d'analyser d'un œil critique avisé, en mesurant les conséquences de tels mirages. Car, on s'en doute, en plus d'être le résultat d'un art d'homme blanc, généralement raciste, il est aussi celui d'un homme hétéro-normé, misogyne.



Fernand Cormon
Une Jalousie au sérail, 1874
Huile sur toile, 160 x 220 cm
Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, Besançon

Faire de l'oriental un homme despotique et avide de sang, et de l'orientale une femme-objet de fantasme érotique, est évidemment ce qui permet d'affirmer la supériorité de l'Occident sur l'Orient, et de rendre ainsi sa colonisation légitime[147]. Ce rapport homme/femme est concrétisé et largement divulgué dans la représentation commune de l'Orient en Occident par le récit cadre des *Mille et Une Nuits*.

Rappelons que dans ce conte, Shâhrâzad, une esclave orientale splendide et maligne, tente de déjouer le sort fatal des décisions d'un Roi despotique, Shâhrayâr.

> « Schéhérazade, en cet endroit, s'apercevant qu'il était jour et sachant que le sultan se levait de grand matin pour faire sa prière et tenir son conseil, cessa de parler. « Bon dieu ! ma sœur, dit alors Dinarzade, que votre conte est merveilleux ! – La suite en est encore plus surprenante, répondit Schéhérazade, et vous en tomberiez d'accord, si le sultan voulait me laisser vivre encore aujourd'hui et me donner la permission de vous la raconter la nuit prochaine ». Schahriar, qui avait écouté Schéhérazade avec plaisir, dit en lui-même : « J'attendrai jusqu'à demain ; je la ferai toujours bien mourir quand j'aurai entendu la fin de son conte ». Ayant donc pris la résolution de ne pas faire ôter la vie à Schéhérazade ce jour-là, il se leva pour faire sa prière et aller au conseil[148] ».

Ces personnages, bien que censément fictifs, ainsi que leur lieu de vie, le fameux harem, sont les fruits les plus élaborés du stéréotype de l'être arabe et de son environnement. Ils puisent leur source dans une réalité démultipliée. On pourrait associer le personnage de Shâhrayâr au plus redouté des sultans ottomans, Mehmet II le Conquérant, chef des cavaliers de l'Altaï, soldats considérés par l'occident chrétien comme des barbares, puisqu'au début du XIV^{ème} siècle, ils assiégèrent les territoires de Byzance occupés par les Grecs et finirent par s'emparer de Constantinople en 1453. Ils y fondèrent Istanbul et y construisirent le palais de Topkapi, le sérail turc le plus célèbre au monde[149]. Lady Mary Wortley Montagu aurait décrit

---

[147] Cf. Alain Grosrichard, *Structure du Sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Paris, Seuil, 1979 et Adolf Loos, *Ornement et Crime, op. cit.*

[148] *Les Mille et Une Nuits*, Contes arabes, traduction d'Antoine Galland, *op. cit*., vol 1, p. 46-47.

[149] Carla Coco, *Harem. L'Orient amoureux*, traduit de l'italien par Reto Morgenthaler, Paris, France Loisirs, 1998. p.24.

Mehmet II comme « le monarque le plus absolu de la Terre, un monarque qui ne reconnaît d'autre loi que sa volonté[150] ». Shâhrâzad, quant à elle, est l'une des nombreuses odalisques, servantes, esclaves, sultanes, princesses du harem. Toutes ces femmes à la disposition d'un seul homme, et cherchant à obtenir ses faveurs, font rêver les occidentaux monogames. Ces personnages représentent à la fois tout ce qui est craint de l'occidental chrétien et tout ce qu'évidemment, il désire profondément[151].

> « Parmi les nombreux sujets qui interrogent la compatibilité de l'islam avec l'Occident, la question de "la femme" est incontestablement celle qui éveille le plus de suspicion. On peut même parler d'une véritable obsession sexuelle, non dénuée d'ambivalence, entre louange de la cosmétique musulmane et condamnation du traitement que l'homme arabe réserve aux femmes, de la violence qu'elles subissent, de la façon dont elles habillent leur corps, dont elles apparaissent ou disparaissent dans l'espace public et même intime[152] ».

Selon Fatema Mernissi, cette vision d'un Orient sulfureux et érotique est une mise en scène de l'occident et de sa propre libido.

> « En passant à l'Ouest, comme le dit le titre d'origine — Scheherazade goes west[153] — Schéhérazade avait perdu ses qualités d'intellectuelle pour se voir réduite au statut peu enviable d'esclave sexuelle[154] ». Un « spectacle qui brisa à jamais la prétention de la Schéhérazade européenne à entamer une carrière crédible de farouche opposante au despotisme[155] ».

---

[150] Lettres de Lady Marie Wortley Montagu, Écrites Pendant Ses Voyages en Europe, en Asie Et en Afrique, traduction française par G. Hamonière, Volume 1, Paris, 1816, lettre XXXI, p. 255.
[151] Cf Alain Grosrichard, *Structure du Sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, *op.cit*.
[152] Véronique Rieffel, *Islamania. De l'alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, *op. cit.,* p. 148.
[153] Fatema Mernissi, *Scheherazade goes west* ou *le Harem et l'Occident*, Paris, Albin Michel, 2001.
[154] Catalogue d'exposition, Collectif, *L'orient des peintres, du rêve à la lumière*, *op.cit*., p. 29.
[155] Fatema Mernissi, *le Harem et l'Occident*, *op. cit.*, p. 73.



Gentile Bellini
Mehmet II le Conquérant, 1480
Huile sur toile, 69, 9 x 51,2 cm
Victoria and Albert Museum, Londres



Benjamin Constant
L'Entrée du sultan Mehmet II à Constantinople le vingt-neuf mai 1453, 1876
Huile sur toile, 697 x 536 cm
Musée des Augustins, Toulouse

Loin de rester dans le domaine du conte, cet imaginaire, reposant désormais sur des bases devenues solides, inventa des femmes orientales sur-érotisées dans de nombreuses œuvres orientalistes littéraires et picturales, dont on a un exemple très précis en Kuchuk Hanem. Gustave Flaubert est en effet l'un des nombreux écrivains à avoir créé un monde imaginaire à partir d'une expérience individuelle largement amplifiée. Fortement heurté par la luxure en Orient, sa rencontre avec la danseuse turque et courtisane (*ghaziya*) Kuchuk Hanem à Ouadi-Halfa, en Égypte, autour de 1850, a donné lieu à des écrits généralisants sur le thème de la sexualité et de l'érotisme en Orient. Cette danseuse est le prototype de toutes les figures féminines de Flaubert (Salomé et Salammbô notamment) pour « sa sensualité savante, sa délicatesse et (d'après Flaubert) sa grossièreté inintelligente[156] ». Selon Edward Saïd, la femme orientale est un sujet de rêveries pour Flaubert, moins femme qu'image de la féminité ; une féminité idéale aux yeux d'un homme du XIX^{ème} siècle, dont les aventures charnelles sont soumises à des contraintes sociétales. « Kuchuk est un symbole troublant de fécondité, particulièrement orientale dans sa sexualité luxuriante et, semble-t-il, sans limites[157] ». Une sexualité omniprésente et dangereuse qui nous apprend des choses sur l'écrivain lui-même, ses peurs, ses ressentiments. Ses autres célèbres personnages par ailleurs, Emma Bovary et Frédéric Moreau, eux aussi emprisonnés dans leur vie bourgeoise et terne, n'ont de répit que dans leurs rêves imbibés de clichés orientaux : « harems, princesses, esclaves, voiles, danseurs et danseuses, sorbets, onguents, etc.[158] »

Comme l'explique encore très bien Edward Saïd, à l'époque, en Europe, la sexualité n'avait rien de "libre". Elle était synonyme de réseaux d'obligations légales, morales, politiques et même économiques extrêmement encombrants, ce qui explique cet enthousiasme pour la découverte d'un paradis des plaisirs de l'autre côté de la Méditerranée. « L'Orient est un lieu où l'on peut chercher l'expérience sexuelle inaccessible en Europe[159] ». Une sexualité pensée comme libertine, différente, moins chargée de péchés. La sexualité orientale est ainsi devenue une marchandise normalisée dans la culture de masse du XIX^{ème} siècle. Une sexualité offerte, finalement, à tout lecteur, sans nul besoin de se déplacer en

[156] Edward W. Said, L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident, *op.cit*., p. 215.
[157] *Ibid.*
[158] *Ibid*., p.218.
[159] *Ibid*., p.219.

Orient. Des expressions comme : « les voiles d'une fiancée orientale[160] », popularisées par ces romans, passaient aussi dans la langue courante. L'Orient sert alors de contraste avec les habitudes des nations européennes : la sexualité et les autres bizarreries de l'ordre de la jouissance, ou du despotisme "à l'orientale", servent à mettre en valeur la soi-disant bonne éducation et la sobriété de surface des sociétés occidentales.

L'écrivain Edward William Lane a lui aussi laissé courir ses fantasmes sur ses récits de voyages, disant que la chaleur du pays, qui excitait les Égyptiens, était la source de toutes leurs débauches. Lane a un goût prononcé pour les passages piquants et sadomasochistes tournant autour d'histoires d'automutilation, de cruauté, de religion et de passions libidineuses. Il dépeint une sexualité dépravée et dangereuse due à une excessive « liberté des rapports[161] ». L'Orient est ainsi devenu le lieu des expériences "triviales", où l'on se trouve face à « une antiquité inimaginable, à une beauté inhumaine, à des distances illimitées[162] », excuses à la réflexion et à l'écriture. Ce sadomasochisme, appelé "algolania" par l'historien italien Mario Praz[163], décrit l'imagerie des endroits exotiques : fascination pour le macabre, idée de la femme fatale, secret de l'occultisme. Tous ces éléments se regroupent dans la forme littéraire créée par ces écrivains orientalistes : Gautier, Baudelaire, Nerval, Flaubert. Toutes leurs figures féminines avaient comme signification particulière d'être un « type féminin légendaire, riche en suggestions et associations[164] », autour desquelles il était aisé de fantasmer.

Aziyadé, roman de Pierre Loti, brouille les pistes entre auteur et narrateur, entre fiction et autobiographie. On le sait, Pierre Loti est un islamophile. Après de nombreux mois en Turquie, il retranscrit parfaitement dans son œuvre l'ambiance idyllique que lui procurent les parfums et les lumières d'Orient. Cependant, la question qui se pose porte sur le degré de vérité du personnage d'Aziyadé et la relation qu'il construit entre cette orientale et le Loti narrateur. N'étant sûrement pas une femme de harem, comme il le prétend, la femme lui ayant inspiré Aziyadé ne peut être qu'une courtisane ou bien, un masque. En effet, Roland

[160] *Ibid*., p. 254.
[161] *Ibid*., p. 193, selon les mots de Flaubert.
[162] *Ibid*., p. 193.
[163] Mario Praz, *The romantic agony*, 1951.
[164] Edward W. Said, L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident, *op. cit*., p. 208.

Barthes émet, dans *Le Degré zéro de l'écriture*[165], l'hypothèse selon laquelle cette femme inventée fait office de couverture à des relations homosexuelles avec de jeunes hommes turcs.

Quoi qu'il en soit, pour que cela paraisse le plus vrai possible, Pierre Loti ne tarit pas d'éloges au sujet du physique de cette amante, louée pour sa beauté infinie d'odalisque sensuelle, séductrice et passionnée. Mais il ne développe évidemment pas ses potentielles qualités intellectuelles, les traits de sa personnalité profonde, relayés alors au second plan. Marie-Paule de Saint-Léger, dans *Pierre Loti l'insaisissable*[166]*,* analyse la double misogynie de Pierre Loti. Personnage masculin, il se donne un statut de virilité absolue lorsque, en faisant mourir la Circassienne des conséquences de sa propre absence, il prend la position avantageuse du maître de la vie et de la mort. Mais aussi lorsque, en tant qu'Européen, il considère que la conquête de la femme est une conquête du pays, du moins sa métaphore[167].

Les peintres aussi, en quête de renouveau dans leurs trop anciens canons de beauté, cherchent à moderniser les figures antiques avec des orientales. « Mouvement de va-et-vient de l'antique à l'Orient, qui vise à moderniser la première et à donner dignité au second. Il est vrai que cet ennoblissement de l'Orient possède un air presque politique[168] ». Cependant, la pratique picturale de ces artistes, de ceux qui prennent la peine de voyager, du moins, se trouve quelque peu freinée par les règles qui régissent le peuple musulman. En effet, loin d'avoir accès aux habitantes de bonne vertu, ils doivent se contenter de modèles qu'ils paient, et que les hommes de là-bas sont enclins à leur vendre. Matisse, dans l'une de ses nombreuses lettres, écrira : « hier après-midi, j'aurais voulu travailler avec la jeune fille, mais ça m'a été impossible, son frère était avec elle ; il paraît qu'il la tuerait s'il savait qu'elle pose[169] ». Même Zorah, une jeune prostituée qui est sa modèle préférée, ne peut poser librement. Elle ne s'adonne au regard du peintre « que sur les terrasses de Tanger, seul lieu de liberté où la femme peut évoluer sans voile[170] ».

---

[165] Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1953.
[166] Marie-Paule de Saint-Léger, *Pierre Loti l'insaisissable,* L'Harmattan, 1996.
[167] Source tirée de l'encyclopédie collaborative en ligne Wikipédia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Aziyadé
[168] Catalogue d'exposition, Collectif, *L'orient des peintres, du rêve à la lumière*, *op.cit*., p. 71.
[169] Catalogue d'exposition, Le Maroc de Matisse, [Paris, Institut du Monde Arabe, 19 octobre 1999 - 30 janvier 2000], Paris, Gallimard, Institut du Monde Arabe, 1999, p. 230.
[170] *Ibid*.

« Autant dire que la muse se surprend plus qu'elle ne se contemple et que ce rôle de voyeur, tout tentant soit-il, paraît peu compatible avec les exigences et les pratiques du portraitiste[171] ». Quelque peu frustrés, mais non moins empreints de motivation, les peintres réalisent leurs scènes, peuplées de visages féminins réels, certes, mais aux mœurs fort éloignées de celles auxquelles ils prétendent avoir accès. « De *La femme dans la peinture orientaliste* de Lynne Thornton[172] au *Harem amoureux* de Valentine Gallet[173], aucune publication ne viendrait infirmer cette idée d'une muse indéfiniment fantasmée[174] ». Ainsi, les courtisanes prêtent leurs traits fardés, leurs bouches peinturlurées et leurs décolletés dénudés aux princesses et aux sultanes arabes dont il s'agit dans ces toiles. Selon les écrits de Malika Dorbani-Bouadbellah, collaboratrice scientifique au département des peintures du Musée du Louvre, dans son ouvrage dédié au tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834), d'Eugène Delacroix, « l'attitude de ces femmes — l'une à demi allongée sur le côté (Mounay), l'autre accroupie, la cigarette aux lèvres (Beliah) — inhabituelle, surtout devant un homme, contredirait leur appartenance à un harem ou à une famille de notables. Elles rappelleraient plutôt les filles de joie dont le quartier de la Marine regorge[175] ».

[171] Catalogue d'exposition, Collectif, *L'orient des peintres, du rêve à la lumière*, *op.cit*., p. 89.
[172] Lynne Thornton, *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris, ACR Edition, 1985.
[173] Valentine Gallet, *Harem. L'Orient amoureux*, Paris, Place des victoires, 2016.
[174] Catalogue d'exposition, Collectif, *L'orient des peintres, du rêve à la lumière*, *op.cit*., p.49.
[175] Malika Dorbani-Bouabdellah, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Musée du Louvre éditions, Somogy, 2008.



Eugène Delacroix
Femmes d'Alger dans leur appartement, 1834
Huile sur toile, 180 x 229 cm
Musée du Louvre, Paris



Jean-Auguste-Dominique Ingres
Le Bain Turc, 1862
Huile sur toile collé sur bois, 108 x 110 cm
Musée du Louvre, Paris

La sociologue et féministe marocaine Fatema Mernissi dira des figures lascives du *Bain turc* d'Ingres, dont les corps s'entremêlent et s'adonnent à de nombreuses caresses, qu'« un tel comportement est inconcevable dans un harem marocain pour la bonne raison que le lieu est rempli d'enfants qui jouent et crient comme dans un jardin public[176] ». Il est notamment intéressant de mettre ces deux peintres en regard l'un de l'autre et de pointer du doigt la "supercherie" à l'œuvre dans leurs toiles, puisque Delacroix est considéré comme un voyageur, et ses représentations comme fidèles à ce qu'il en a rapporté, alors que Ingres, lui, peint depuis son salon et n'a jamais mis les pieds en Orient. Finalement, d'aucun d'eux nous ne saurions nous trouver dupes.

> « Quand moi j'évoque des images de harem, je vois avant tout un endroit surpeuplé, où personne ne peut échapper au regard de l'autre. Même les couples mariés y voient difficilement une place discrète (…) c'est pourquoi il est parfaitement irréaliste de peindre le harem comme un lieu teinté d'un quelconque bonheur érotique[177] ».

En bref, tantôt danseuse affolante, tantôt odalisque offerte et désinhibée, cette femme-cliché figée dans la peinture à l'huile ou dans l'encre des livres fait figure de vérité dans les mentalités occidentales, qui imaginent, en cette image, toutes les orientales. C'est à travers cette représentation biaisée, cette image que l'on a d'elles, et, finalement, si je puis dire, uniquement à travers elles, que se joue la création de l'Orient par l'Occident dénoncée par Edward Said : si la "femme orientale" des orientalistes pouvait parler, elle dirait sans doute : « je ne suis pas une femme, je suis un monde[178] ».

[176] Catalogue d'exposition, Collectif, *L'orient des peintres, du rêve à la lumière*, *op.cit*., p. 64.
[177] Fatema Mernissi, *Le Harem et l'Occident, op. cit.,* p. 27.
[178] Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine,* in *Œuvres,* 1, Paris, Gallimard, 1953, p. 85.

Pour en revenir à la littérature, aux *Mille et Une Nuits* et à l'idée de l'orientale qui s'y trouve développée, une réflexion est intéressante à soulever sur la façon dont le personnage de Shéhérazade est perçu par les femmes, arabes notamment. Défendu par Fatima Mernissi pour ses qualités de « penseur, une philosophe qui aide le roi à se refaire une éducation[179] », et qui interdit aux hommes de parler de ce qu'ils ne connaissent pas, de nommer même le sexe féminin[180], Shéhérazade représente un « véritable manifeste pour l'autodétermination des femmes[181] ». En effet, nous pourrions voir en elle, héroïne maligne et bienfaitrice qui semble dominer et dompter les fatalités annoncées par les décisions du despote mâle, un symbole de féminisme, et cette thèse a été défendue de nombreuses fois. Mais, elle est aussi largement remise en cause, comme le démontre l'article de Ferial Ghazoul dans le catalogue de l'exposition *Mille et Une Nuits* à l'Institut du Monde Arabe "Shahrâzâd aujourd'hui : figure de l'émancipation ou de l'antiféminisme ?"[182]. Intelligente et cultivée dans les contes d'origine, Schéhérazade ne rentre dans aucune des catégories de soumission de la femme à l'homme par sa beauté physique. Elle a lu, beaucoup, c'est une érudite, et elle est capable de réciter des poèmes, de faire preuve d'une grande imagination, d'inventer, de tenir des conversations dignes d'intérêt[183]. Cependant, aux yeux de Joumana Haddad, écrivaine libanaise qui s'en prend avec virulence à cette figure féminine dans son livre *J'ai tué Schéhérazade. Confessions d'une femme arabe en colère,* « ce schéma n'apprend pas aux femmes la résistance ni la rébellion […]. Il enseigne plutôt la concession et la négociation alors qu'il est question des DROITS fondamentaux. Le droit de vivre. De choisir. D'être libre. D'être soi-même. Le droit à tout. Ainsi on persuade les femmes que, pour réussir dans la vie, il faut satisfaire l'homme : par un récit, un bon repas, une paire de seins siliconés, ou une bonne partie de jambes en l'air[184] ». Elle déclare alors : « je n'ai jamais été fan de Schéhérazade. Pourtant je sais que, en tant que femme arabe, je suis censée être pleine d'admiration, ou du moins soutenir sa cause. Il n'en est rien[185] ». « Aussi l'ai-je tuée[186] ».

[179] Fatema Mernissi, *le Harem et l'Occident, op. cit.* p. 75.
[180] Cf *Ibid.,* p. 77.
[181] *Ibid*.
[182] Catalogue d'exposition, Collectif, Les *Mille et Une Nuits, op. cit*., p. 359.
[183] Cf. *ibid*., p. 360.
[184] *Ibid*., p. 136.
[185] Joumana Haddad, *J'ai tué Schéhérazade. Confessions d'une femme arabe en colère*, traduit de l'Anglais par Anne-Laure Tissut, Paris, ACTES SUD, 2010.
[186] *Ibid*., p. 137.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la question du corps érotique dans la culture artistique arabe existe également et n'est pas un sujet nouveau. Elle commence en littérature aussi, en poésie notamment, avec les Odes *Mu'allaquât* du poète Imrû'al-Qays (Mu'allaquât signifie « *suspendues* » car, selon la légende, louées pour leur excellente beauté, elles auraient été suspendues, au IX^{ème} siècle, aux murs de la Ka'ba de la Mecque, lieu le plus sacré de la religion islamique, dans une calligraphie brodée de lettres d'or). Ces odes ont été traduites en français par Jacques Berque à la fin du XX^{ème} siècle[187].

« Dis adieu à Hurayra, la caravane s'ébranle
mais toi, l'homme, pourras-tu supporter l'adieu ?
Front candide, longs cheveux, dents pures
elle va précautionneuse, comme le pied endolori qui s'embourbe
son allure au retour de chez la voisine
a la grâce du nuage qui passe sans presse ni lenteur,
tu entends ses bijoux chuchoter quand elle se tourne
comme les baies de l'ichriq résonnent avec l'aide du vent.
Elle n'est pas celle dont les voisins aient à craindre
l'indiscrétion, jamais tu ne la prends à l'écoute de leurs secrets,
fût-ce de se lever pour leur rendre visite
si elle ne se fait violence
accablerait sa nonchalance
de jouer trop longtemps avec un partenaire l'épuise
à lui faire trembler le bas des reins et la croupe
rien sous la ceinture, plein la chemise, grasse beauté
dans l'étreinte son giron manque se dédoubler
vive le compagnon qui la renverse un matin de nuages
pour un plaisir sans rudesse ni relents,
fessue, potelée, les coudes effilés
chausseuse d'épines la voute de ses pieds
quand elle se lève elle en répand des bouffées de musc
la rose et le jasmin s'exhalent de ses manches…[188] »

[187] Cf. Jacques Berque, *Les dix grandes odes arabes de l'Anté-Islam - Une nouvelle traduction des Mu'allaqât*, Arles, Éditions Sindbad, 1979.
[188] *Ibid.*

Dans ces poèmes, la femme, n'ayant pas de prénom, représente toutes les femmes, devenue véritable objet obscur, mais magnifique de désir, femme impersonnelle, non identifiée et non identifiable, dont le corps ne sert que de vecteur de fantasmes. On note également, déjà, des poèmes à connotation baudelairienne, où le corps de la femme se fait d'autant plus désirable qu'il est orné de bijoux : « tu entends ses bijoux chuchoter quand elle se tourne[189] ».

L'idéal de beauté féminin arabe, différent de la tradition de la représentation du corps féminin en Occident, apparaît déjà dans l'art oriental dès le VIII[ème] siècle, sur les fresques du palais Qusayr Amra, en Jordanie. Celles des salles de Hammam ayant été particulièrement bien conservées, on peut y voir des corps nus, très longilignes, aux formes généreuses, la taille fine et les hanches développées, dans des postures qui semblent louer une certaine forme de force physique.



Fresques du Hammam du palais Qusayr Amra, VIII[ème] siècle
Art Omeyade, Jordanie

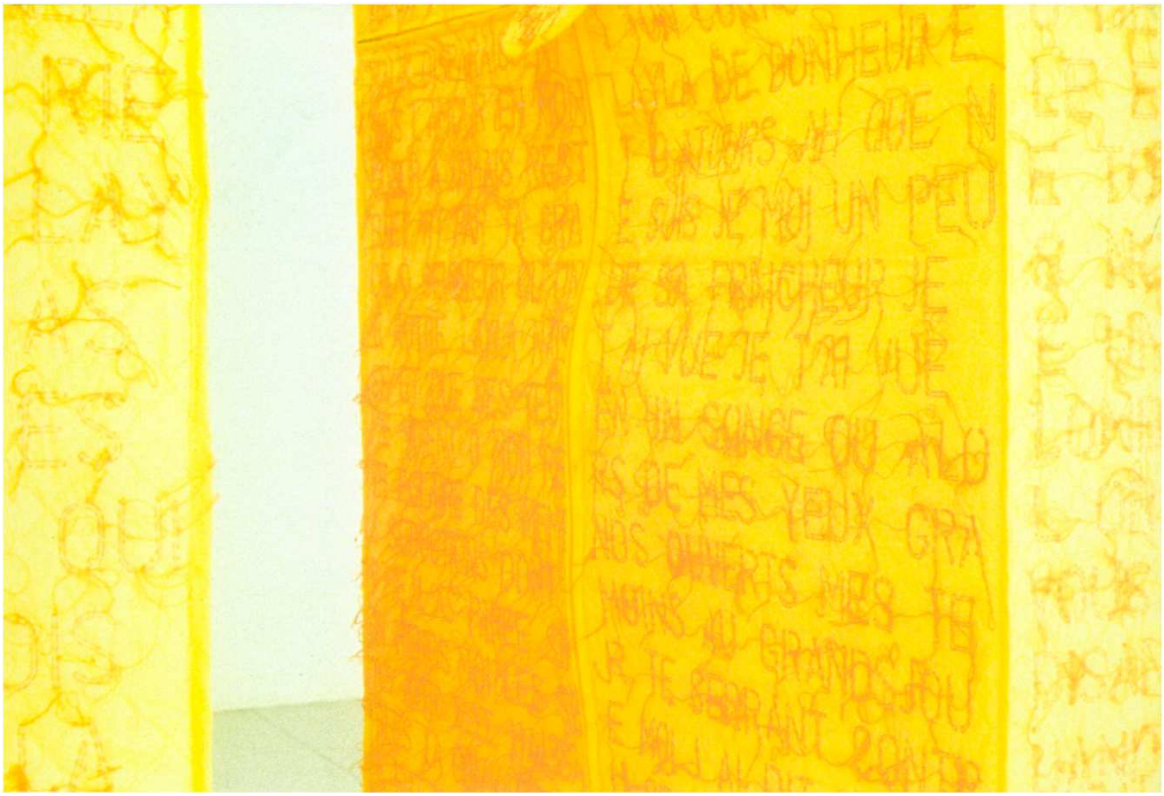
[189] *Ibid.*

Mais c'est le manuel d'érotologie du Cheikh Mohammad Al Nefzaoui *Le Jardin parfumé,* équivalent du *kamasutra* indien, qui sera considéré comme un des premiers ouvrages réellement érotiques du monde oriental, écrit dans la ville de Tunis au XV^{ème} siècle.

Cette littérature érotique de l'Orient musulman ancien resurgit aujourd'hui à travers la plume de jeunes femmes artistes, en lutte contre l'intégrisme islamique.

Par la réappropriation de la littérature, le corps fait son retour, la sexualité réapparaît comme l'outil d'une expression libérée de tout tabou. Dans son installation composée de "boîtes" rectangulaires faites de tissus, *Majnûn*, Ghada Amer convoque une figure majeure de la poésie arabo-musulmane par le biais de la calligraphie brodée. Dans les poèmes de Nezami Gandjavi[190], l'histoire d'amour des personnages : Qays, un poète, et Leila, sa cousine, est bien plus érotique que la figure de Shéhérazade elle-même, puisque leurs désirs ne se trouvent jamais assouvis.

[190] Cf. "Majnûn", choix de poèmes traduits de l'arabe et présentés par André Miquel, *L'amour poème*, Actes Sud, Paris, 1998. La première adaptation de *Majnûn* par Nezami Gandjavi date du XII^{ème} siècle.



Ghada Amer
Majnûn, 1997
Broderie sur penderies industrielles en matériaux textiles, 163 x 176,9 cm
Courtesy of Deich project, New York





Eilean Berny
Calligraphies dorées
Ou *Ainsi commence l'histoire, avant la sentence*, 2016
Extrait de texte tiré du récit cadre des Mille et Une Nuits
Peinture acrylique sur mur d'entrée d'un espace d'exposition
aux Beaux-Arts de Toulouse



Vue d'atelier aux Beaux-arts de Toulouse

Actuellement, la perception de la femme arabe en Occident est à la fois basée sur « une multitude de formules et de généralisations, issues soit d'une perspective orientaliste, soit d'un regard hostile post 11 septembre […][191] ». « Ne considère-t-on pas souvent cette femme comme une pauvre créature sans ressources, condamnée du premier au dernier jour de sa vie à vouer une obéissance inconditionnelle aux hommes de la famille[192] ? » Même si cette femme arabe existe, Joumana Haddad déplore qu'elle soit prise aux yeux du monde comme seul modèle. « Oui, une "autre" femme arabe existe. Elle doit être remarquée. Elle mérite d'être reconnue[193] ».

Joumana Haddad évoque aussi, dans ce livre contestataire, la chance qu'elle a eu de naître dans un pays arabe francophone, le Liban, puisque la littérature française a levé pour elle les interdits liés à la sexualité, avec Balzac, Flaubert, Aragon, Stendhal, le Marquis de Sade et bien d'autres. Une femme libre est une femme à la sexualité délivrée de toute contrainte, de tout tabou.

> « J'ai toujours été ce qu'on pourrait appeler, avec sympathie ou réprobation, une "mauvaise fille". De fait, mes souvenirs d'enfance les plus nets sont ceux d'une fillette enragée de curiosité, attendant avec impatience le départ de ses parents pour atteindre, juchée sur une chaise, les secrets cachés sur les plus hautes étagères de l'immense bibliothèque de mon père. Dans le premier âge de ma vie, je ne voyais d'intérêt qu'à deux choses, dès que je me trouvais seule : la lecture et la masturbation[194] ». Elle ajoute : « je ne serais simplement pas celle que je suis aujourd'hui sans tous ces "chevaliers".[195] »

Dans sa revue, ou magazine érotique controversé JASAD (le corps), qui a vu le jour en 2008, en langue arabe, au Liban, Joumana Haddad parle de sexe sans aucun tabou ni métaphore, tâche difficile en langue arabe, puisque son vocabulaire se détourne des choses crues. « J'écris un poème en prose pour un magazine de poésie, le sujet en est un pénis, et

[191] Joumana Haddad, *J'ai tué Schéhérazade. Confessions d'une femme arabe en colère*, *op. cit.,* p. 25.
[192] *Ibid.* p. 25.
[193] *Ibid.* p. 29.
[194] *Ibid*. p. 31.
[195] *Ibid*. p. 42.

j'aimerais le nommer[196] ». « Appelons les choses par leur nom : la censure est un viol[197] ». De la création de ce magazine, Joumana Haddad retient et soulève les inégalités qui existent entre écrivain masculin et auteure féminine. Le sujet de la sexualité chez les hommes est, semble-t-il, une normalité dans une volonté de parler de la vie dans son intégralité, alors que pour une femme, cet acte est considéré comme choquant et serait le témoin de petites mœurs[198]. « Peu importent les progrès accomplis, il [le corps, le sexe] reste un monde tabou pour les femmes. C'est en ce monde que se trouve sa liberté[199] ».

[196] *Ibid*. p. 61.
[197] *Ibid*. p. 67.
[198] Cf. *Ibid*. p. 70-71.
[199] Citation de Zaha Hadid in *ibid*. p. 74.

Ancêtres prostituées,
bafouées par des réalités généralisantes.
Regardées de haut,
sous l'œil masculin d'un intellectuel,
prédateur.
Il se nourrit de ses propres visions,
il écrit et peint ses songes pour donner
l'illusion.

« Armchair boy[200] »

Lui,
se délecte de cet univers de fantasme,
bien installé.

Terre promise, enviée et crainte à la fois.
Il se sent bien, il s'apparaît à lui-même,
fort et puissant,
regardant l'autre monde depuis le haut de
sa carte géographique,
euro-centrée.

Femmes orientales, déesses du péché,
objet de chair débridée.

Avez-vous déjà ressenti cette pression,
violente,
crispant les muscles de votre ventre et
vous coupant le souffle ?

Morceau de choix d'une viande bien
rouge,
perdue,
sous l'emprise d'une foule affamée.
Avancer en haletant,
avancer en tentant de masquer sa peur.

Une Histoire d'autant plus difficile à porter
sur ses épaules.

Lorsque vous n'êtes plus maîtresse de vos
décisions,
que l'on vous juge de l'extérieur,
que vous ne comptez pas plus qu'un
vulgaire objet,
bon à faire jouir autrui,
à votre insu.

Dépossédées.

Là, est la réelle soumission,
là, se trouve le cœur du désir de rébellion.

Parce que je suis une femme arabe,
je suis une femme facile.
Parce que je suis une femme arabe,
je suis sous le joug de mon mari,
de mon père,
de mon frère

[200] « Expression courante employée au XIX[ème] siècle pour désigner les bourgeois européens, voyageurs immobiles, collectionneurs de photographies orientalistes qui leur permettaient de s'évader vers un ailleurs tout en restant confortablement installés dans leurs fauteuils. » Note empruntée à Véronique Rieffel dans *Islamania. De l'alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, *op.cit*. p. 155.

ou de tout homme ayant autorité sur moi.
Parce que je suis une femme arabe,
je suis contrainte à me couvrir,
entièrement.
Parce que je ne suis **pas** une femme arabe,
je n'ai pas la légitimité de m'exprimer à ce sujet.

Je suis une femme, et c'est ce qui compte.
Une femme qui prend la parole,
sur ce qui lui soulève le cœur,
ce qui l'anime passionnément
au long de la journée,
et ce qui l'empêche de fermer l'œil
la nuit.
Une femme qui vit de ses démons
et tente de les combattre,
avec conviction.

À l'image de ces artistes qui me captivent
par leurs discours engagés,
je me soulève.
Signifier le problème,
en en réutilisant les codes,
et en les détournant,
pour mieux les exposer.
L'enjeu est là.

Maîtriser ces images
pour mieux les faire parler,
leur donner le sens voulu,
choisi délibérément,
et crever l'abcès.

Mais pour ces femmes,
une révolte trébuchante.
Souvent accompagnée d'un exil forcé,
pour libérer la parole.
S'enfuir, loin de ce pays aimé et chéri,
mais castrateur.
Calligraphies et revolvers,
images pornographiques et broderies,
postures d'odalisque et ornements envahissants,
larges tissus couvrants et fers à repasser,
corps dénudés et carrés de soie Hermès,
amour du Marquis de Sade et magazine
plaçant le corps à l'honneur,
dans tous ses états[201].

Autant de façons de combattre le vice,
par le biais d'éléments qui en sont les fruits.
Passionnés et passionnantes,
je me nourris de leur travail,

[201] Cf. pratiques artistiques et théoriques (dans l'ordre) de Shirin Neshat, Ghada Amer, Lalla Essaydi Shadi Ghadirian, Majida Khattari, Joumana Haddad.

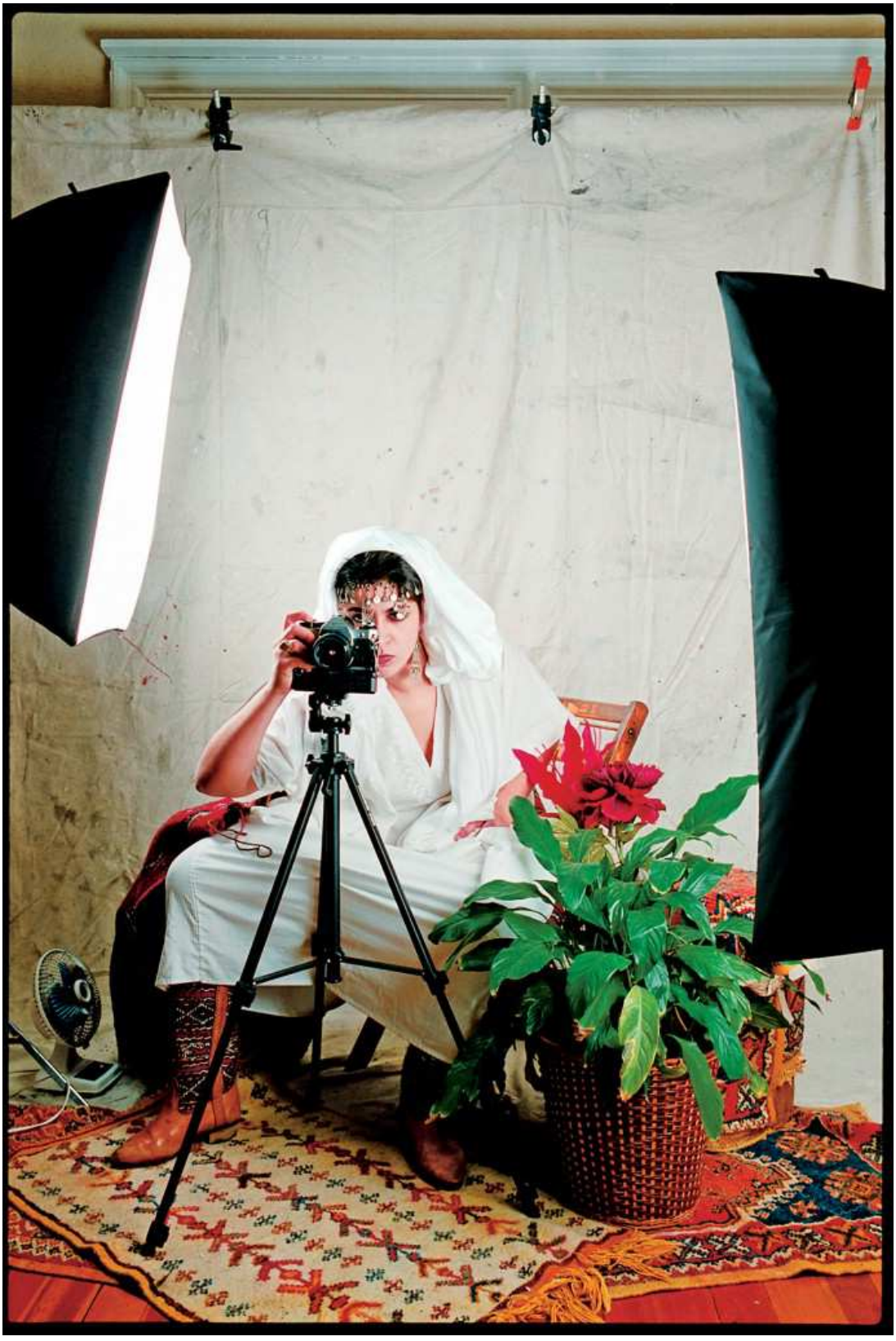
pour en construire un qui est mien,
constitué de mes propres problématiques.
Les éléments s'entrechoquent,
dialoguent.

Déplacement de contexte.
Révélations qui font surface,
entre les lignes,
petit à petit.

Des liens insoupçonnés se tissent
finalement
entre les choses.

De nouvelles portes s'ouvrent.
Horizons naissants et passionnants,

à découvrir.

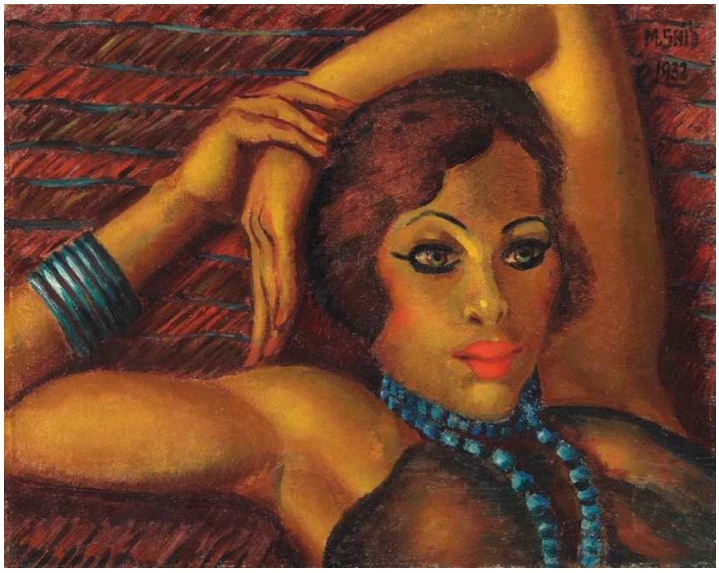


Yasmina Bouziane
Untitled n°6, A.K.A *The Signature*
Série *Inhabited by imaginings we did not choose,* 1993-94
Tirage argentique couleur
(Lieu de conservation inconnu)

Image laissée et imaginaire collectif : "le post-orientalisme féministe"

Les peintres orientaux du XIX^{ème} siècle ont eux aussi voyagé en Europe afin d'apprendre la maîtrise académique du pinceau et du traitement du corps nu, ébahis, de prime abord, par les toiles orientalistes de l'époque. Au début du XX^{ème} siècle, on pouvait presque parler d'orientalisme arabe pour désigner les œuvres de ces peintres, qui, comme l'Égyptien Mahmoud Saïd, doivent beaucoup à cette façon de voir l'Orient et de le représenter. Ces peintres représentent d'abord les corps avec leur propre pâte, dans un style occidental, tentant de masquer les zones érotiques mais modelant les chairs dans un souci de réalisme, ni pudique ni provocateur, fuyant l'idéalisme.

> « Plutôt que de peindre des scènes de la vie moderne, ils reprennent la plupart du temps des motifs qui figent l'Orient dans une image d'Épinal : femmes voilées, hommes au narguilé, scènes champêtres… tout le répertoire visuel des orientalistes est présent, à l'exception des scènes de harem, qui demeurent la chasse gardée des occidentaux[202] ».



Mahmoud Saïd
La Fille aux yeux verts (réplique), 1932
Huile sur bois, 44 x 53 cm
Collection privée

[202] Véronique Rieffel, *Islamania. De l'alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique, op. cit.,* p. 95.



Mahmoud Saïd
Jeune fille
Huile sur toile 72 x 51 cm
Collection privée
(Date inconnue)

Puis, ces peintres commenceront par jouer des mêmes images pour peu à peu s'en défaire et les tourner en dérision. Dans sa nouvelle édition *Des Orientalistes*, l'historienne de l'art Christine Peltre[203] est l'une des premières à inclure un point de vue purement oriental sur le mouvement, en s'ouvrant à l'art contemporain issu du monde arabe. Et quelle découverte ! Ces artistes, que l'auteure désigne comme des "nouvelles Schéhérazade", en viennent à inverser le concept d'orientalisme dans une position militante travaillant sur la dialectique du voilement/dévoilement et dénonçant, dans un élan féministe, le concept de femme-objet. Une aubaine ! Comme on l'observe aussi dans le catalogue de l'exposition *Le Corps Découvert* de l'Institut du Monde Arabe[204], certains artistes cherchent notamment à

[203] Christine Peltre, *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 2018.
[204] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert*, Institut du Monde Arabe, *op.cit*.

rétablir la vérité sur le corps féminin en faisant appel, dans leur travail, à des femmes enceintes, seins pendants, corps déformés. Révoltés contre les représentations ordinaires d'une femme arabe dont la liberté est bridée, ces artistes sont plus idéologiques, plus politiques, plus littéraires que les précédents. « L'image de la femme musulmane est aussi investie de l'intérieur par des artistes qui deviennent à la fois objet et sujet de représentation, exprimant leur désir pressant de se réapproprier une image jusqu'à présent subie[205] ». Ils se jouent de l'érotisme ornemental et orientaliste en utilisant des voiles, des tissus et des bijoux dans leurs œuvres : une véritable source d'inspiration pour mes recherches et mon travail.



Halida Bougrieh
Mémoire dans l'oubli, 2011
Tirage contrecollé sur dibond, 120 x 180 cm
Institut du Monde Arabe, Paris

[205] Véronique Rieffel, *Islamania. De l'alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique, op. cit.,* p. 151.

Halida Boughriet et Majida Khattari, avec leurs travaux photographiques, sont de parfaits exemples de ce désir d'appropriation-détournement-citation de l'orientalisme, dans le but d'en faire la critique. Elles illustrent l'enfermement symbolique ou réel des femmes, que ce soit en Orient ou en Occident, à travers, pour la première, des photographies d'Algériennes prises chez elles, dans leur intimité, dans leur vérité crue, mais adoptant les mêmes postures d'odalisque que dans les toiles orientalistes. Elles « ne cherche[nt] pas à orientaliser ces femmes, mais bien à souligner le déguisement[206] ». Majida Khattari, elle, joue sur l'ornemental, et noie littéralement ses modèles dans le motif, par un procédé photographique technique, permettant d'obtenir des images au rendu pictural troublant, splendide. « On peut véritablement parler de photo-tableaux[207] ». Elle fait ainsi le lien entre orientalisme et art contemporain, entre pratique picturale ancienne et maîtrise des outils numériques actuels.



Majida Khattari
L'Aubade, 2015-16
Tirage jet d'encre pigmentaire sur toile 120 x 180 cm
Édition unique + 1 épreuve d'artiste

[206] *Ibid.*, p. 153.
[207] *Ibid.*

On trouve aussi un bel exemple de cette façon de voir les choses dans les différents travaux de l'artiste Lalla Essaydi, qui recouvre les corps de ses modèles de tous les éléments qui constituent leur environnement : calligaphies, *galabeya*, voiles, motifs ornementaux. Elle dénonce les conséquences de l'orientalisme en ces mots, lourds de sens pour l'ensemble des clichés que ce mouvement a véhiculés, des répercussions sur les femmes orientales et notre façon occidentale de les envisager aujourd'hui :

> "En un sens, l'Occident a aboli la frontière entre public et privé, et – c'est là un point crucial – le monde arabe a réagi en rétablissant cette séparation, en la rendant encore plus nette. Derrière le voile, une femme arabe préserve un espace privé, même en public[208]".



Lalla Essaydi
Bullet revisited #3, 2012
Tirage chromogène argentique sur aluminium
National Museum of Women in art, New York

[208] Propos recueillis par Courrier International dans un article en ligne : "Arts Plastiques, L'orientalisme revu et corrigé de Lalla Essaydi", en 2012 : https://www.courrierinternational.com/article/2012/06/14/l-orientalisme-revu-et-corrige-de-lalla-essaydi



Lalla Essaydi
Light of the Harem
Tirage chromogène argentique sur aluminium
(Date, dimension et lieu de conservation inconnus)

Joumana Haddad dit que le seul moyen pour la femme arabe de se défendre face à l'attaque de l'islam par les occidentaux racistes, dans les pays où elles ont émigré, est justement de se démarquer en adoptant l'*hijab*. La femme voilée constitue pour elles le seul repère "évident", même avec « toutes les connotations négatives, plus ou moins justifiées, que ce modèle porte et suggère[209] ». Elle ajoute également que, « paradoxalement, plus l'Occident reconnaît les gains apportés par le féminisme moderne et intensifie son indignation face aux "humiliations" subies par les femmes arabes, moins les femmes ouvrent la bouche dans le monde arabe[210] ».

Je me questionne sur ces va-et-vient entre culture occidentale et orientale, les mentalités qui les séparent, les points de vue artistiques qui les lient. Toutes ces problématiques, loin d'être linéaires, constituent des paradoxes extrêmement riches sur lesquels il me ravit de réfléchir et de produire des formes artistiques.

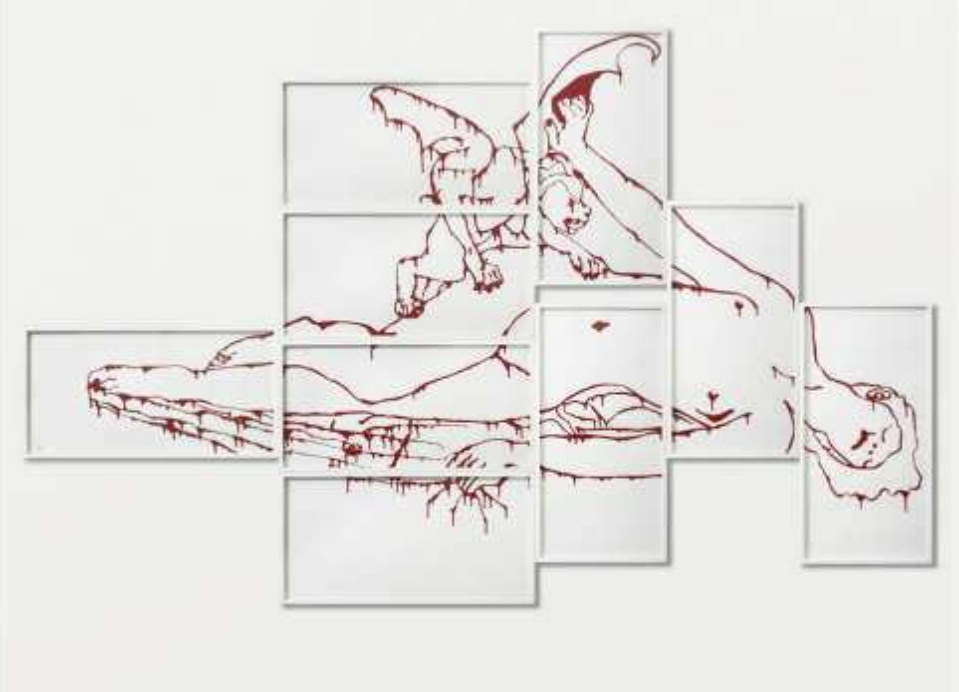
Deux "écoles" se côtoient aujourd'hui dans une volonté de révolte et de dénonciation, qui pourraient se réunir sous l'étendard de l'exposition de Yasmina Bouziane *Inhabited by imaginings we did not choose* (habitées par des images que nous n'avons pas choisies), une exposition présentée pour la première fois à San Francisco en 1994. Dans la première de ces "écoles", où le travail sur la nudité des corps est moins développé qu'auparavant (à l'époque du nu orientaliste très travaillé), l'habit est mis en valeur, *abaya* ou autre voile, non pas dans un désir de retour à l'islam mais au contraire dans la volonté de représenter une nation telle qu'elle est dans ses orientations idéologiques et ancrée dans sa vérité originelle. Cette sorte de retour aux sources se sert du corps comme vecteur "d'authenticité". Avec ses costumes traditionnels, leurs motifs et leurs broderies, elle fait un pied de nez aux irréalités de l'orientalisme qui régnaient jusqu'alors sur les représentations de l'Orient[211]. Maintenant, le corps féminin est dénué de son côté charnel. Tous ces éléments ne sont donc pas liés à une censure morale, mais plutôt à un déplacement des préoccupations plastiques qui ne tendent plus à érotiser le corps à outrance en en faisant un objet du regard masculin, mais en le faisant parler dans sa plus simple vérité.

[209] Joumana Haddad, *J'ai tué Schéhérazade. Confessions d'une femme arabe en colère*, *op.cit.*, p. 28.
[210] *Ibid*., p. 128.
[211] Cf. Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert*, *op. cit*.

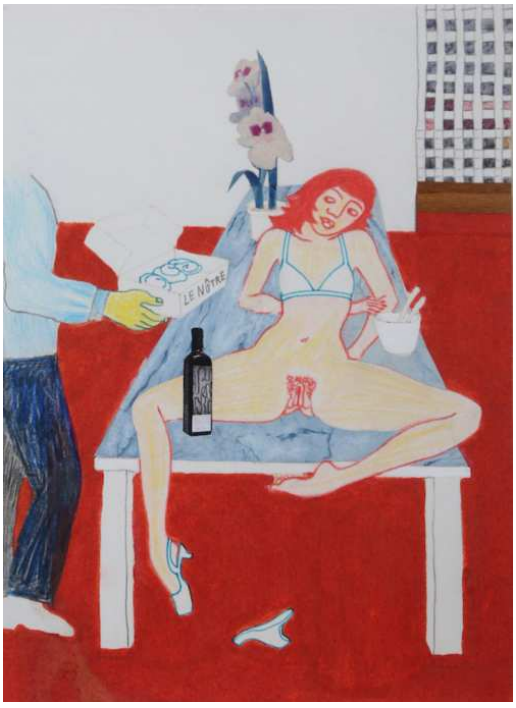
Dans la deuxième école, les artistes femmes issues du monde arabe, expatriées, montrent leur vision la plus crue de la représentation du corps féminin aujourd'hui. Les œuvres de Ghada Amer ou Lamia Ziadé parviennent à être anti-pornographiques, hédonistes et féministes à la fois[212]. Elles posent la question de la soumission féminine, tant dans le monde occidental qu'oriental. On passe alors d'un regard masculin à un regard féminin, voire féministe, sur la sexualité exposée sur une scène artistique mondialisée. Ce regard masculin sur le corps impudiquement érotisé de la femme est devenu difficilement acceptable, notamment dans une société où la femme est contrainte de masquer son corps en raison du regard de l'homme sur celui-ci. Zoulikha Bouabdellah, quant à elle, symbolise, par des coulures rougeâtres, le sang qui coule dans son corps et dans celui de toutes les femmes qui se battent pour la liberté de vivre leurs désirs et leurs plaisirs comme bon leur semble. Selon elles, le poids de la domination masculine sur la femme est trop souvent légitimé abusivement par le religieux et le culturel.

> « Interrogés sur cette question, les artistes récusent le plus souvent l'idée d'un déchirement entre deux cultures : celle du pays d'origine (qu'ils ne connaissent parfois que très peu) et celle du pays "d'accueil", qui est souvent leur pays de naissance. Les artistes "issus de la culture musulmane " se trouvent ainsi malgré eux toujours situés dans un entre-deux[213] ».

[212] *Ibid*.
[213] Véronique Rieffel, *Islamania. De l'alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, *op. cit*., p. 112.



Zoulikha Bouadbellah
Cauchemar, 2013
Laque rouge sur papier, 181 x 290 cm
Galerie Sabrina Amrani, Madrid

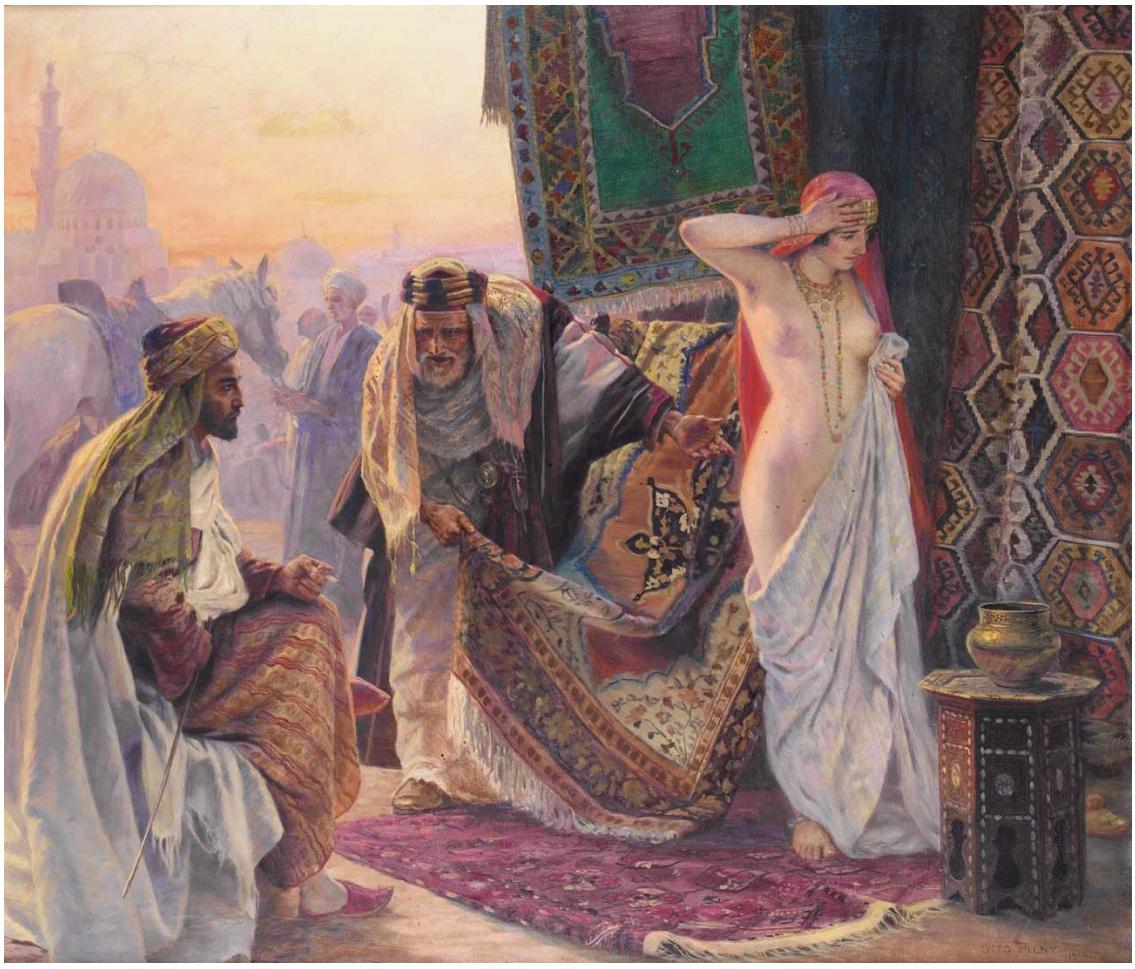


Lamia Ziadé
ParadoxaLement, 1968
Aquarelle sur papier, 30,5 x 35,5 cm
Collection privée



Ghada Amer
La mariée en blanc et noir, 2016
Acrylique et broderie sur toile 182,9 x 162,6 cm
Coutesy Cheim & Read, New York

Forte de ces sources d'inspiration théoriques et plastiques, j'ai éprouvé le besoin de réaliser ce qui constitue l'un des plus importants projets de mon cursus aux Beaux-Arts de Toulouse. C'est un travail de performance qui questionne la liberté des femmes dans leur rapport au vêtement et à la sexualité. Mon idée est née, tout d'abord, de mon intérêt pour les toiles orientalistes, et en particulier celles dans lesquelles les voiles des danseuses sont clairement utilisés comme des objets érotiques, comme chez Van Dongen ou Otto Pily. J'ai alors conçu un vêtement rouge, composé de dentelles, de perles et de transparence, reprenant des éléments présents dans l'univers de la lingerie fine. Ces éléments sont concrètement porteurs de connotations érotiques et de fantasmes. Ils sont les clichés de ce que peut être l'érotisme féminin, actuellement, en Europe.



Otto Pilny
L'esclave, 1919
Huile sur toile, 75,5 x 110,5 cm
(Lieu de conservation inconnu)



Eilean Berny
Voilée de fantasmes, 2017
Performance
Centre-ville de Toulouse



Ce vêtement est ensuite un voile qui masque mon visage et la partie supérieure de mon corps. De ce fait, il évoque le voile islamique, qui cherche à faire disparaître les formes féminines afin de leur retirer leur pouvoir de séduction. J'ai ainsi associé deux conceptions du vêtement féminin, opposées l'une à l'autre, auxquelles je suis confrontée chaque jour, en tant que femme, dans le contexte de la société dans laquelle je vis. La première cherche à sexualiser le corps féminin à outrance, la seconde cherche à faire disparaître cette sexualité "pécheresse". Je me fais moi-même objet de toutes ces projections fantasmatiques, en portant ce vêtement.

Cependant, la femme que je suis entre en action sous ce voile de fantasmes. Je ne reste pas simplement objet, mais je dénonce par mon acte : je marche fièrement dans la rue. Je porte sous ce voile des vêtements de sport blancs et je performe, je bouge, rapidement d'abord, plus lentement ensuite. Je déambule, je défile dans la rue. Je cherche à provoquer les réactions des passants, à soulever des questions sur ma liberté. Ce que j'aime avec ce voile, c'est qu'on ne peut pas avoir de positionnement sur MA sexualité. Personne ne peut réellement savoir où je me situe, puisque je porte sur moi tous les fantasmes auxquels je peux être associée en tant que femme.

Mon vêtement veut mettre, très concrètement, sur un pied d'égalité, les artifices qui pervertissent la nudité féminine et en font un objet de fantasme sexuel, et ceux qui cherchent à faire disparaître ce corps séducteur lié, à son insu, à une sexualité fantasmée.

Comme Majida Khattari, je travaille sur la question du voile islamique, mais également sur la représentation sexualisante de la femme en Occident, faisant d'elle une femme/objet, notamment dans l'univers de la mode. Majida Khattari joue sur la mise en place de défilés, où les corps des mannequins sont questionnés par le port d'étranges costumes, renvoyant aux voiles, orientalistes d'abord, islamiques ensuite. L'identité féminine arabe, tantôt voilée, tantôt érotisée, est torturée dans sa soumission au regard masculin. Qu'elle suscite son désir ou s'y soustraie grâce au voile, elle reste prisonnière de sa propre apparence. Majida Khattari oppose donc deux formes d'oppression féminine, version musulmane et version occidentale ; d'un côté celle du voile intégral et de l'autre celle de l'assignation au corps parfait et à sa nudité obscène, et les stéréotypes physiques qu'elle engendre. Fatema Mernissi pose cette

comparaison en une phrase claire : « la taille 38 était un carcan aussi répressif que le voile le plus épais[214] ». De façon très politiquement incorrecte, Majida Khattari utilise le voile lui-même, comme objet à très fort potentiel érotique à travers la sensualité des étoffes et sa proximité avec le foulard chic et sexy des stars de cinéma occidentales, comme dans ses œuvres, défilés-performances : *Ceci n'est pas un voile* ou *VIP Voile Islamique Parisien*.
Moi, je me suis prêtée au jeu, mais sans autorisation.



[214] Fatema Mernissi, *Le Harem et l'Occident*, *op. cit*., p. 205.



Eilean Berny
Voilée de fantasmes, 2017
Performance
Centre-ville de Toulouse



Majida Khattari
VIP Voile Islamique parisien, 2014
Défilé-performance
Hôtel de la Monnaie, Paris



Bérengère Lefranc
Expérimentant le voile intégral pendant un mois, juin 2009.

Je me suis également inspirée des réflexions de Berengère Lefranc, dans son expérience du voile pendant un mois[215] puisque, comme elle, j'ai moi-même porté ce vêtement, dans les rues commerçantes de Toulouse. J'ai voulu questionner la célébration de cette nudité maquillée, devenue marchandise dans les vitrines des magasins, et me confronter aux regards des passants. Ma volonté était de créer une réaction, de poser une question ouverte, dans un contexte actuel particulier, sur un sujet sensible, mouvant, incertain. Celui de la liberté des femmes à disposer de leurs corps. Celui de la liberté des femmes à s'affranchir des fantasmes qui les asservissent, leur dictent un comportement à adopter et les réduisent simplement à leur sexualité.

Les réactions, c'est cela qui importe. Les retentissements dans la presse attestent des questionnements générés par mon action et de la multiplicité des interprétations possibles. Ce qui est intéressant aussi, c'est que finalement, les effets et conséquences de cette action ont fini par m'échapper, par la portée médiatique incontrôlable qu'elle a eue. *La Dépêche du midi*, seul média à qui j'ai volontairement accordé un entretien, a été largement paraphrasée par une multitude d'autres médias, blogs, chaînes, pages de réseaux sociaux, qui ont déformé mes propos jusqu'à faire disparaître les enjeux artistiques de ma performance. Une photographie de mon travail est même apparue sur un compte Instagram basé au Luxembourg, avec l'hashtag "#fashioninparis".

Le mannequin que j'ai décidé de présenter, portant mon voile, lorsque que j'expose les témoins de cette performance, est installé dans un coin de la salle. Je le montre en tant que coupable, comme les femmes peuvent être coupables de leurs choix, de leur sexualité et de leur corps. De plus, par cette installation dans l'espace, cet objet qui fait référence à ma performance, mon action, mon défilé, retrouve une place discrète et silencieuse. Il atteste d'un instant passé. Il est le souvenir, la trace d'une période retentissante.

Cette volonté de sortir d'une vision stéréotypée et passive de la femme apparaît comme une des principales préoccupations de l'art contemporain arabe. Les œuvres des artistes féministes orientales s'inscrivent dans le même courant artistique que celles d'artistes occidentales comme Louise Bourgeois ou Annette Messager. La création d'œuvres à contre-

[215] Bérengère Lefranc, *Un voile. Un certain mois de juin*, Michalon GF, 2010.

courant des clichés de la femme-objet étant leur point commun, guidée par la représentation des corps dans leur réalité crue, débarrassée de tout caractère séduisant. L'homme disparaît doublement des œuvres, il n'en est plus ni l'auteur, ni le destinataire. Les femmes sont autonomes dans leur rapport à la sexualité et n'ont parfois même plus besoin des hommes pour s'épanouir.

> « Car il existe une grande variété de modèles et de textures de "voiles". Il y a le voile du déni ; de l'aveuglement ; du compromis ; de l'étiquette exotique ; du message politique partisan ; de la vision déformée et de l'extrapolation ; le voile de l'appréhension et de la peur ; de l'étroitesse d'esprit dans le jugement ; et, le plus dangereux de tous, le voile des faux symboles, fabriqués par les médias…[216] ».

L'un des rôles de l'artiste en général, est de montrer que nous avons besoin de distance face à ce que la société nous donne à voir. Aujourd'hui, les artistes appellent à la vigilance au regard d'une fausse réalité, néfaste, sur l'idéal du corps et sa représentation présente, au quotidien, à tous les coins de rues, placardée, affichée en tant que modèle à suivre. Il est de leur ressort de créer des images qui viennent bousculer celles que notre environnement choisit méticuleusement de nous montrer. « Là est la vulnérabilité de l'artiste, là est la grandeur de son œuvre ! [217] ».

[216] Joumana Haddad, *J'ai tué Schéhérazade. Confessions d'une femme arabe en colère, op. cit*., p. 132.
[217] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert*, *op. cit*., p. 55.



Louise Bourgeois
Confrontation, 1978
Photographiée avec sa sculpture en latex *Avenza* (1968-69)
The Easten Foundation, New York

Besoin vital, culturel, primitif.
L'Homme se détache de l'animal,
en lui empruntant ses plus belles parures.

Peintures, tatouages, bijoux.
Corps dépourvu se voyant repossédé.
Don inestimable d'un Prométhée
généreux.

Technique et recherche de
perfectionnement.
Désir esthétique,
développement artistique.
L'Homme est désormais capable de
séduire.

Bouches, oreilles, nez, sexes.
Chaque orifice de ce corps dénudé devient
le réceptacle charnel d'atours attrayants.

Érotisme travaillé,
Instinct sexuel animal rejeté.
Ornement sentimental,
émotionnel et passionné.
Là naît le dangereux fantasme.

Liberté ?
S'exprimer et séduire par un nouveau
langage.
Jouir de son corps.

La pensée voyage et les esprits divaguent.

Décadence jouissive,
Plaisir transcendantal,
Sublimation.

Comme une déesse magnifiée de mille
offrandes d'or et d'argent,
je me délecte de la richesse de ces fins
objets, qui égayent les formes de mon
corps de femme.
Sueur du soleil ou larme de la lune,
ma féminité naît dans le reflet de mon
corps orné.

S'apparaître, et paraître aux autres.

Un épanouissement personnel certain,
soudain rattrapé par les sorts de Narcisse.
Enfermée dans le renvoi de ma propre
image.
Le danger règne-t-il dans le fait de se
plaire à soi-même ou dans le besoin de
plaire à autrui ?

Soumission inévitable.

Le corps est contraint aux règles de
l'apparence.

La femme se doit d'être féminine,
petit être précieux et fragile.
La femme se doit d'être féconde,
et, embellie par tant de richesse,

elle attirera l'homme dans son lit et
s'octroiera la bienveillance des dieux.

Quel désir ! Quelle beauté !

Lorsque l'on a goûté à ce fantasme et
aux plaisirs de la séduction,
il n'est plus envisageable de faire
marche arrière.
L'image de la nudité prend le pas sur
la nudité elle-même.

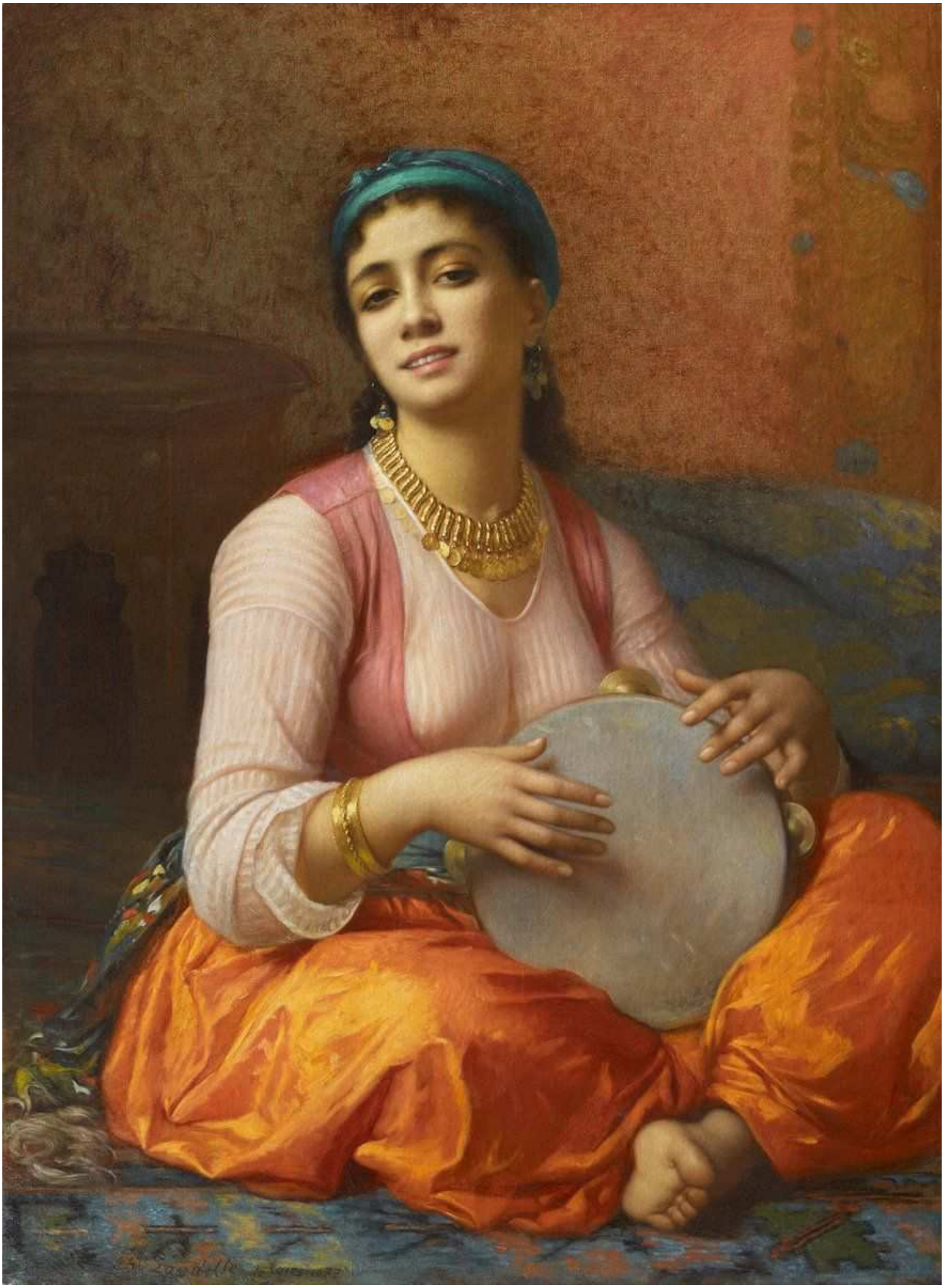
Peut-on s'extirper de cette cage
dorée désormais ?
Une seconde peau étouffante.
Il n'y a qu'à travers elle que les
regards atteignent la matière
originelle.

Celle qui fait de moi qui je suis,
bien différente de celle que je parais
être.

Les parures, bijoux et voiles orientaux : des attributs érotiques

« Parmi les riches costumes arabes et turcs que la réforme épargne, l'habit mystérieux des femmes donne à la foule qui remplit les rues l'aspect joyeux d'un bal masqué ; la teinte des dominos varie seulement du bleu au noir. Les grandes dames voilent leur taille sous le *habbarah* de taffetas léger, tandis que les femmes du peuple se drapent gracieusement dans une simple tunique bleue de laine ou de coton (*khamiss*), comme des statues antiques. L'imagination trouve son compte à cet incognito des visages féminins, qui ne s'étend pas à tous leurs charmes. De belles mains ornées de bagues talismaniques et de bracelets d'argent, quelquefois des bras de marbre pâle s'échappant tout entiers de leurs larges manches relevées au-dessus de l'épaule, des pieds nus chargés d'anneaux que la babouche abandonne à chaque pas, et dont les chevilles résonnent d'un bruit argentin, voilà ce qu'il est permis d'admirer, de deviner, de surprendre, sans que la foule s'en inquiète ou que la femme elle-même semble le remarquer. Parfois les plis flottants du voile quadrillé de blanc et de bleu qui couvre la tête et les épaules se dérangent un peu, et l'éclaircie qui se manifeste entre ce vêtement et le masque allongé qu'on appelle borghot laisse voir une tempe gracieuse où des cheveux bruns se tortillent en boucles serrées, comme dans les bustes de Cléopâtre, une oreille petite et ferme secouant sur le col et la joue des grappes de sequins d'or ou quelque plaque ouvragée de turquoises et de filigrane d'argent. Alors on sent le besoin d'interroger les yeux de l'Égyptienne voilée, et c'est là le plus dangereux. Le masque est composé d'une pièce de crin noir étroite et longue qui descend de la tête aux pieds, et qui est percée de deux trous comme la cagoule d'un pénitent ; quelques annelets brillants sont enfilés dans l'intervalle qui joint le front à la barbe du masque, et c'est derrière ce rempart que des yeux ardents vous attendent, armés de toutes les séductions qu'ils peuvent emprunter à l'art. Le sourcil, l'orbite de l'œil, la paupière même, en dedans des cils, sont avivés par la teinture, et il est impossible de mieux faire valoir le peu de sa personne qu'une femme a le droit de faire voir ici. Je n'avais pas compris tout d'abord ce qu'a d'attrayant ce mystère dont s'enveloppe la plus intéressante moitié du peuple d'Orient ; mais quelques jours ont suffi pour m'apprendre qu'une femme qui se sent remarquée trouve généralement le moyen de se laisser voir, si elle est belle. Celles qui ne le sont pas savent mieux maintenir leurs voiles, et l'on ne peut leur en vouloir. C'est bien là le pays des rêves et de l'illusion ! La laideur est cachée comme un crime, et l'on peut toujours entrevoir quelque chose de ce qui est forme, grâce, jeunesse et beauté[218] ».

[218] Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, 1851.



Charles Zacharie Landelle
Beauté orientale jouant du Tär, 1877
Huile sur toile, 95,5 x 72 cm
Galerie Ary Jane, Paris

Témoins de réalité et contrainte corporelle

Dans la peinture orientaliste, le bijou, les voiles et la parure des femmes occupent une place de choix. Tout comme les ornements architecturaux ou les motifs des tapisseries, peu de tableaux en sont totalement dépourvus. Ces parures, associées généralement aux corps féminins, soulignent leur caractère érotique. Elles fixent les modèles dans leur culture d'orientales et donne une idée de la luxure et de la volupté qui encombrent nos visions de l'Orient. Ainsi, elles jouent le rôle de passeurs entre rêve et réalité. « De ces poèmes, j'ai signalé la connotation Baudelairienne, où la chair nue de la femme se fait encore plus désirable d'être soulignée de bijoux, accentuant paradoxalement par leur artifice et le signe culturel qu'ils représentent la violence naturelle de la chair fantasmatiquement évoquée[219] ».

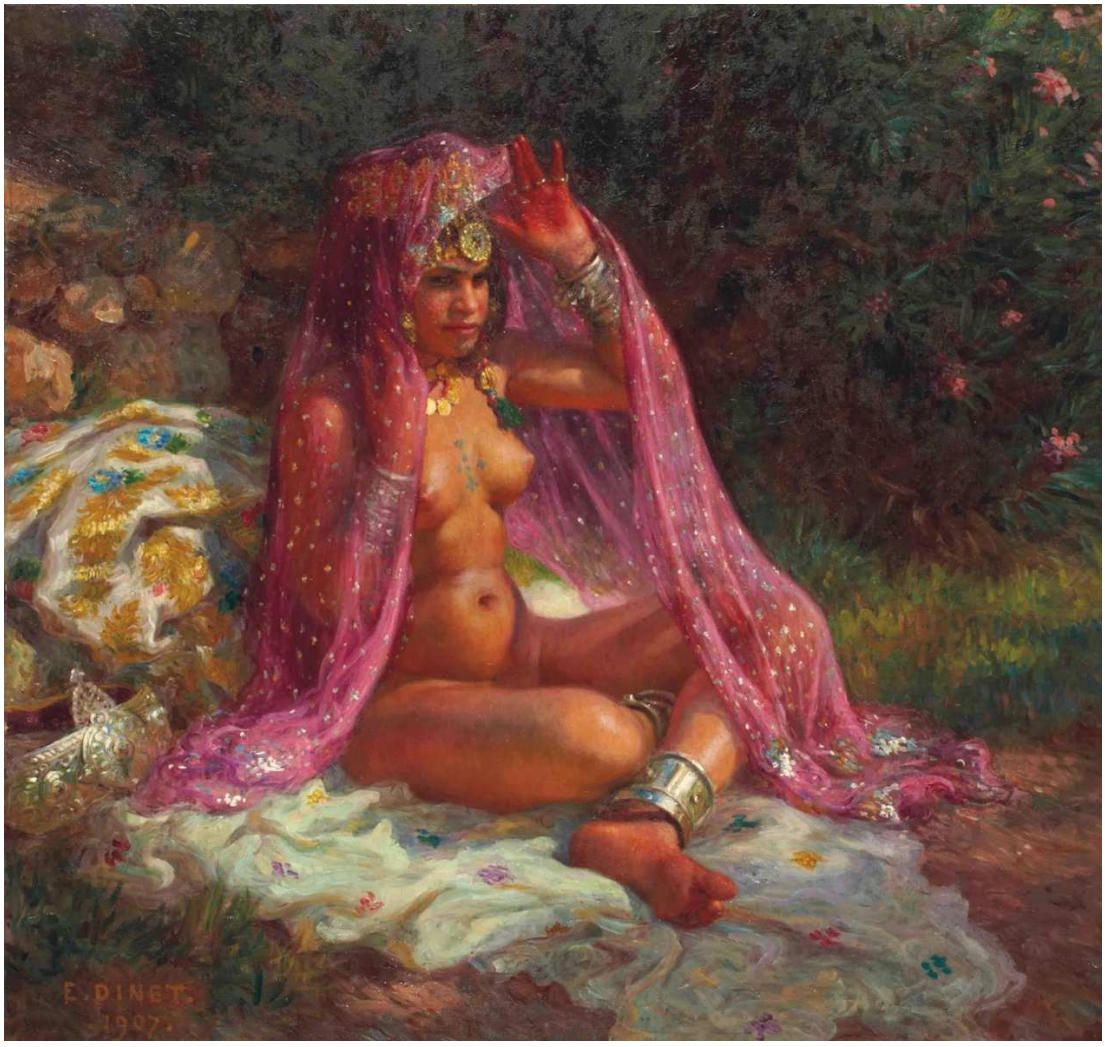
Dans le catalogue d'exposition *L'Orient des peintres. Du rêve à la lumière*, on lit, à propos de *La Grande Odalisque* d'Ingres que : « […] malgré la perfection du corps : le turban et les bijoux l'ancrent dans une réalité […][220] » ; ou encore : « par le soin accordé aux détails, les peintres orientalistes raccrochent leurs fantasmes à une réalité. Ils font illusion de vérité, et cela passe donc par la représentation des bijoux, parures, voiles et autres accessoires qui assoient l'image des femmes, dans leur carcan érotique[221] ». Aussi, on comprend à quel point le travail des peintres sur les bijoux était acharné, dans leur désir de « faire vrai », surtout, visiblement, chez ceux qui ne voyagent pas, nécessiteux de détails extrêmement précis, pour piéger le spectateur. On note, à regarder la toile préparatoire de *La Grande Odalisque*, l'attention vouée aux détails, à la brillance, aux reflets. Chez Ingres, les bijoux, les plumes et les fourrures paraissent plus vrais que nature, contrairement aux corps féminins, qui, comme nous l'avons expliqué précédemment, sont idéalisés à outrance, allongés en arabesques.

[219] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le corps Découvert*, *op. cit*., p. 29.
[220] Catalogue d'exposition, Collectif, *L'orient des peintres, du rêve à la lumière*, *op.cit*., p. 58.
[221] *Ibid*.



Jean-Auguste-Dominique Ingres
Tête de la Grande Odalisque, vers 1814-1816
Huile sur toile, 54 x 43,8 cm
Musée du Louvre, Paris

L’esthétique des parures dans les tableaux, d’abord très travaillée et peu à peu, imprécise, montre une évolution entre les toiles romantiques des premiers orientalistes et de ceux qui finiront par leur succéder, les impressionnistes. Cette différence de traitement est assez remarquable dans les œuvres d’Étienne Dinet (que je désigne volontiers aujourd'hui comme mon peintre orientaliste favori) qui, d’abord, réalise un travail virtuose des détails dans la volonté d’un rendu quasi photographique, documentaire, puis, au fur et à mesure, se sert du bijou comme d’un rapporteur de lumière, laissant ses impressions colorées, par touches presque divisées à la surface du tableau.



Étienne Dinet
Sous les lauriers roses, 1907
Huile sur toile, 107,5 x 114,5 cm
(Lieu de conservation inconnu)



Étienne Dinet
Ouled Naïl
Huile sur toile
Musée d'Orsay, Paris
(Date inconnue)



Étienne Dinet
Jeune Ouled Naïl
Aquarelle et gouache sur papier, 17 x 1 cm
Musée d'Orsay, Paris



William Lambrecht
Deux jeunes Ouled-Naïl
Technique mixte sur papier, 37,5 x 31,5 cm
Collection privée

Visiblement prétexte à anoblir les toiles, avec leur couleur proche du doré, les bijoux sont un parfait vecteur de rêve et de luxe. Malgré leur intention de témoigner d'une réalité, qu'il s'agisse de la femme en Orient ou bien de la lumière qu'ils y découvrent, les peintres semblent oublier que le doré se porte peu en Orient, qu'il est plutôt réservé aux objets et aux ornements architecturaux. En effet, toutes ses parures revêtent pour les femmes qui les portent, avant tout, un enjeu symbolique et spirituel, (ce qui explique l'utilisation de nombreuses pierres précieuses), mais, contre toute attente, « les femmes berbères, par exemple, bannissent l'or à qui elles attribuent des propriétés maléfiques[222] ». « Jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle, les femmes des tribus itinérantes, comme celles des villages, se paraient de très beaux bijoux en argent : parures de tête élaborées, ceintures, pendants d'oreilles, anneaux de nez, bagues, colliers, anneaux de bras, bracelets aux poignets et aux chevilles[223] ». Évidemment, ces parures sont également des symboles de richesse. Elles attestent de la classe sociale de leur propriétaire, mais elles sont aussi « porté[e]s dans les fêtes ou mariages, ou pour signifier le statut de la femme, tels les colliers portés par les petites filles marocaines de la puberté au mariage[224] ».

Il est alors intéressant de s'interroger sur la ceinture à piécettes des danseuses orientales, qui constitue aujourd'hui l'un des plus grands clichés dans le domaine (au grand dam des professeures qui s'escriment à les évincer des entraînements, puisqu'elles couvrent le son de la musique dans un brouhaha constant). Historiquement, dans les pays arabes, les pièces de monnaie étaient cousues sur de grands tissus, ce qui permettait de les garder plus précieusement que dans une bourse, et de pouvoir étaler sa richesse facilement au moment voulu, en déroulant l'étoffe. "Sequin", par ailleurs, perles avec lesquelles sont fabriqués les costumes de danse à l'heure actuelle, vient du mot arabe *sikka*, qui désigne "pièce de monnaie[225]". Les danseuses, en ces temps-là, paraient leurs hanches de ces étoffes afin de

[222] Article en ligne, *Les bijoux et la femme au temps de l'orientalisme*, publié le 16 décembre 2012 sur le site : http://www.notesprecieuses.com/lemagazine/2012/12/16/les-bijoux-et-la-femme-au-temps-de-l-orientalisme/
[223] Article en ligne, *Bijouterie et parure orientale vues par Christian Lacroix au musée des arts premiers*, Publié le 9 mars 2011 sur le site : http://www.notesprecieuses.com/lemagazine/2011/03/09/bijouterie-et-parure-orientale-vues-par-christian-lacroix-au-musee-des-arts-premiers/
[224] Article en ligne, *Belle collection de bijoux ethniques à l'hôtel Banke Paris*, Publié le 20 décembre 2011 sur le site : http://www.notesprecieuses.com/lemagazine/2011/12/20/belle-collection-de-bijoux-ethniques-a-l-hotel-banke-paris/
[225] Sous la direction de Djamila Henni-Chebra et Christian Poché*, Les danses dans le monde arabe ou l'héritage des almées*, *op. cit*.

convoquer la prospérité. Les sequins accompagnaient la vibration des corps en leur répondant de leurs célèbres cliquetis.

Eugène Fromentin donne de l'accoutrement des danseuses *ghâwazi*, qu'il méprise pour leur statut de prostituées que les almées n'ont pas, une description somme toute assez riche :

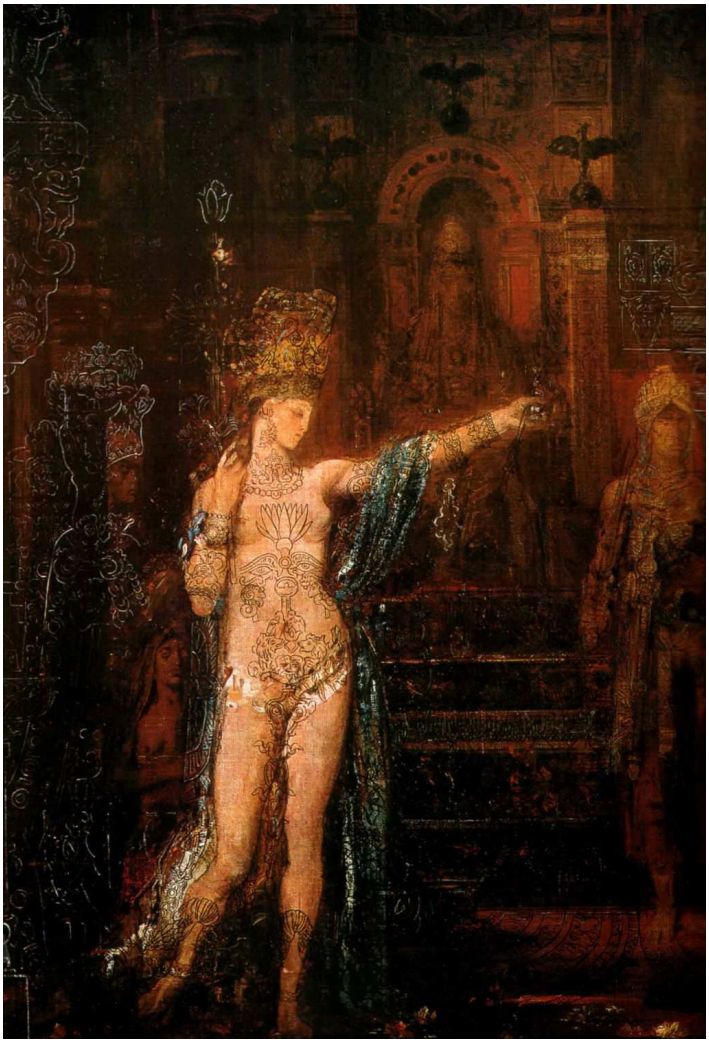
> « Il y en a cinq [des danseuses] : deux en robes de damas rouge et or, une en bleu, une en soie rayée, une en blanc soutaché de noir, cheveux courts et plats ; longues queues flottantes composées d'une quantité de fines tresses, plaques d'or sur le front ; double collier d'or, l'un cachant le cou, l'autre flottant sur les seins, long chapelet de sequins, cousus sur un lacet de drap et tombant jusqu'au-dessous de la ceinture. Les tresses flottantes de la chevelure, toutes constellées de sequins. Cette orfèvrerie flamboyante, ce luxe barbare qui représente une fortune pour des êtres de pareille condition, tel est, au reste, le seul attrait de ces créatures sans beauté, sans élégance et sans charme. Leur danse est stupide et abjecte ; toujours la même pantomime ; on sait laquelle. Rien des rythmes sévères et des incantations amoureuses des almées nayliettes rien non plus des danseuses mauresques[226] ».

Peut-être pourrait-on songer à établir un lien entre ces ceintures de pièces de monnaie orientales et les billets de banque glissés dans les élastiques des strings de nos danseuses érotiques occidentales modernes. Le peintre Eugène Fromentin, visiblement, ne profitait pas de la vulnérabilité de ces femmes pour s'en faire des maîtresses modèles, les jugeant bien laides[227] (ou alors il s'en cachait bien), « ses amis l'ont même surnommé *"le petit monsieur comme il faut*[228]*"*[229] *».*

[226] Eugène Fromentin, *Voyage en Égypte*. Journal publié d'après le carnet manuscrit avec introduction et notes par Jean-Marie Carré, Éditions Montaigne, Paris, 1935.
[227] Małgorzata Sokołowicz, *Physionomie proprement égyptienne. L'image de l'autre dans le "Voyage en Égypte d'Eugène Fromentin", article en ligne consulté le* 1 Mai 2020 : http://journals.openedition.org/multilinguales/422 ; DOI : https://doi.org/10.4000/multilinguales.422
[228] Thompson James Wright Barbara, *Eugène Fromentin. 1820-1876. Visions d'Algérie et d'Égypte*, traduction de l'anglais par Jérôme Coignard, ACR Édition, Paris, 2008.
[229] Małgorzata Sokołowicz, *Physionomie proprement égyptienne. L'image de l'autre dans le "Voyage en Égypte d'Eugène Fromentin", op. cit.*

Si un accessoire lié à la danse porte en lui la problématique du fantasme, c'est bien le voile. Depuis les temps bibliques, voiles et danse évoquent dans les esprits de tout un chacun la majestueuse, mais non moins dangereuse, Salomé (dont Gustave Moreau peignit les plus beaux portraits, avec un ornement omniprésent).

> « Sacrée dans l'ancienne Égypte, cette danse [La danse des sept voiles] dont Salomé est la figure centrale, inspira fortement Hollywood durant les années 1920 et 1930 : de Ruth Saint-Denis, Marlène Dietrich, Rita Hayworth à Loïe Fuller, dont l'usage intensif des voiles deviendra la marque de fabrique hollywoodienne de la danse orientale[230] ».



Gustave Moreau
Salomé dansant (Salomé tatouée), 1874
Huile sur toile, 92 x 60 cm
Musée Gustave Moreau, Paris

[230] Fabienne Arvers, texte de présentation du documentaire *Mille et Une danses* de Moktar Ladjimi, *op. cit*.



Gustav Klimt
Le Théâtre de la Taormine (détail), 1886-88
Huile sur enduit marbré, 750 x 600 cm
Burgtheater, Vienne

Gustave Klimt représente lui aussi, sur sa fresque du Burgtheater, *Le théâtre de la Taormine*, une danseuse orientale nue, très érotiquement parée d'un fin voile d'une blancheur transparente, se laissant admirer par un pacha allongé sur un somptueux divan.

Leila Haddad, danseuse orientale contemporaine, explique dans le film documentaire de Moktar Ladjimi, que pour interpréter le rôle de Salomé, il a pensé le voile comme un masque, un état de passage avant d'atteindre la pureté originelle, la connaissance ésotérique et le pouvoir[231]. La danseuse joue alors sur la symbolique des couleurs de ses différents voiles : le blanc pour l'apprentissage, le jaune associé à la poitrine pour les émotions, le vert associé à la gorge pour le cri, le rouge associé au bassin pour la passion, et enfin, l'indigo associé à la tête pour la connaissance.

Pour Leila Haddad, la danse des sept voiles est un accès à la connaissance pure. Elle dit de Salomé que « pour voir l'invisible, il lui aura fallu perdre la tête et son identité[232] ». Une fois encore, nous entrons dans la quête active du spirituel. Cela semble, à ce point de notre réflexion, constituer un leitmotiv dans la pratique de nombreux artistes, tous domaines confondus. Atteindre le spirituel ne serait-il pas, en un sens, atteindre la liberté ? Mais, une liberté pour laquelle, visiblement, il faut se détacher du corps. Ce qui explique bien des polémiques…

[231] Propos recueillis dans le documentaire *Mille et Une danses* de Moktar Ladjimi, *op. cit*.
[232] Propos de Leila Haddad dans le documentaire *Mille et Une danses* de Moktar Ladjimi, *op. cit*.

Comme je l'ai exposé en introduction, j'ai toujours aimé créer des projets en collaboration avec des danseurs et danseuses, et à l'ISDAT, j'ai suivi pendant deux ans un atelier de photographie qui permettait de nombreuses séances d'expérimentations en lien avec la danse, la recherche sur le corps en mouvement.

Certaines séances ont été pour moi l'occasion d'apporter un ou plusieurs objets qui accompagnent les gestes des danseuses, ou les contraignent. Ces objets sont des artifices que j'utilise comme des parures, des ornements qui s'ajoutent aux corps en mouvement et modifient parfois la lecture de leurs formes. Sur les photographies, on voit des danseuses qui peinent, de plus en plus, à se mouvoir, à mesure de leur alourdissement sous les tissus qui s'amoncellent. D'abord les tissus élastiques, malléables, adhèrent à leurs gestes lents, puis les étoffes, impossibles à étirer, coupent les gestes en saccades. Bientôt transformée en véritable statue, la danseuse s'arrête, et ses voiles révèlent d'elle un tout autre aspect. Effeuillage inversé. Elle se transforme en déesse magnifiée, une icône. Elle n'est plus qu'un corps figé, là aussi, dans la multitude d'ornements qui la recouvrent. Le corps se meurt et se tait, au nom de la beauté.

Doubles pages suivantes :

Eilean Berny
Photo-danse-tissus, 2016
Photographies numériques
ISDAT toulouse













Avec cette idée de danse contrainte par le vêtement, j'ai regardé avec passion l'œuvre *Manta,* de la chorégraphe Héla Fattoumi et de son compagnon Éric Lamoureux, qui questionne, par le mouvement dansé, le voile intégral, son expérience, sa plasticité en tant que matériau. Héla Fattoumi est d'origine tunisienne et se positionne contre le port du voile, qu'elle considère comme un diktat de la religion et des hommes, pour les femmes qui ne l'ont pas choisi. Elle cherche à créer des images fortes avec des notions de tension du corps, de torsion et finalement, de disparition. Elle explore les possibilités corporelles dans cet espace du voile intégral qui enferme et qui impose. Sur une scène dont l'éclairage permet de passer à travers le voile, révélant les formes, suivant le modèle des spectacles d'ombres chinoises, Héla Fattoumi entame un combat charnel avec le tissu qu'elle plie, froisse, étire, jette, expose au regard, par sa chorégraphie à la fois violente et poétique, riche de sa symbolique et de ses significations. Ce qui est étonnant, au vu des retombées critiques qui lui ont été attribuées, c'est que, finalement, à notre époque, exposer un corps voilé intégralement sur la scène d'un théâtre occidental est bien plus provocateur que d'y présenter un corps dans sa plus simple nudité, tant l'image du corps dévoilé est devenue banale et désuète. Le geste de voiler son corps entier en public sera-t-il, lui aussi, un jour, insignifiant ? Héla Fattoumi explique que « si "cette affaire de voile" lui tient personnellement à cœur, ayant dans sa famille tunisienne de jeunes nièces qui se sont mises à porter le foulard islamique presque contre leurs mères, c'est avant tout en tant que femme que le sujet la touche et l'inspire[233] ».

[233] Véronique Rieffel, *Islamania. De l'alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, *op.cit*., p. 116. Entretien avec l'auteur, Paris, Institut des cultures d'islam, mai 2010.

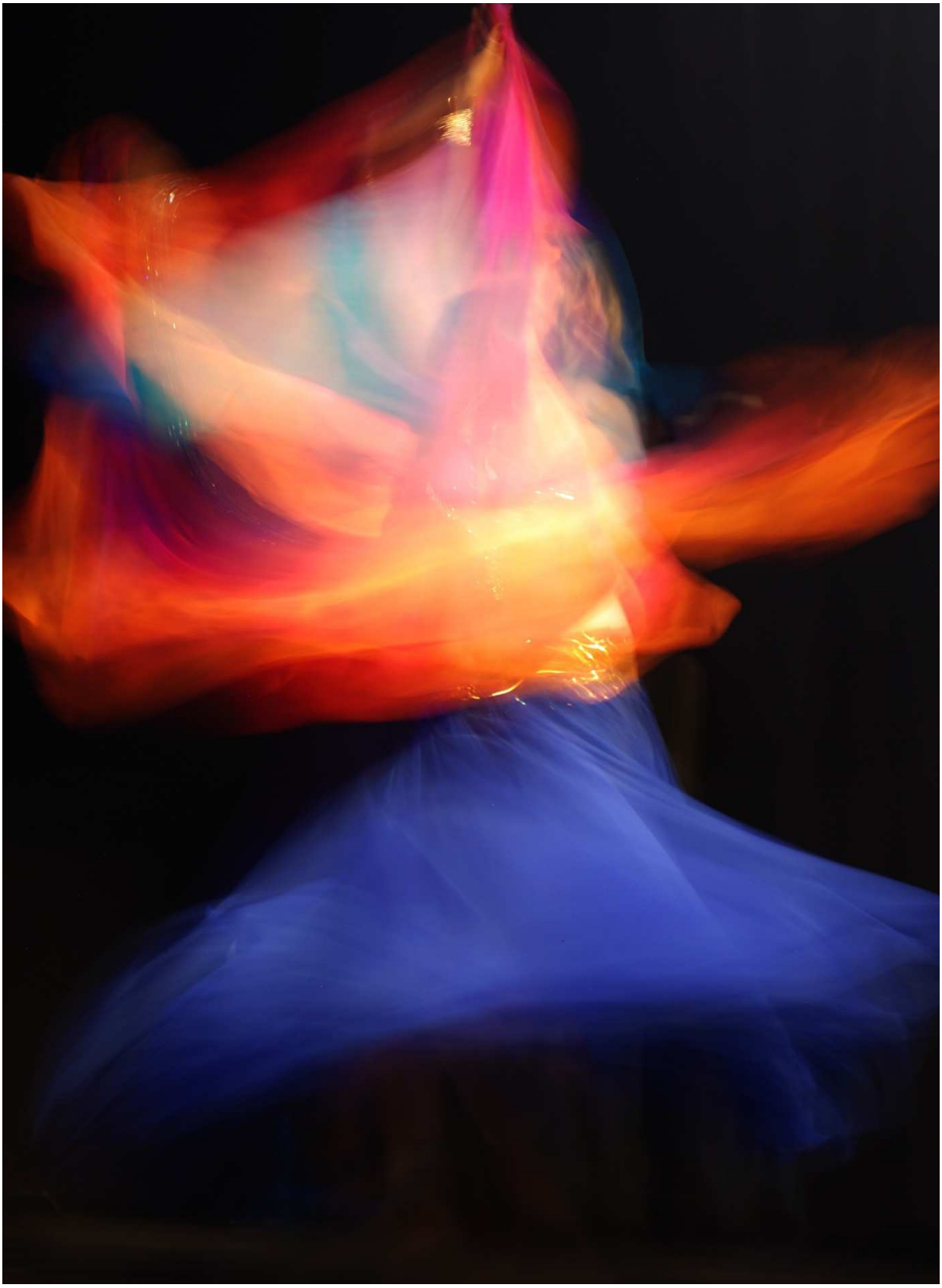


Héla Fattoumi et Éric Lamoureux
Manta, 2009
Chorégraphie
Festival Montpellier Danse

Double page suivante :

Jules Chéret
Folies Bergères : La Loïe Fuller, 1893
Affiche sérigraphiée, 125 x 88 cm
(Lieu de conservation inconnu)
et
Eilean Berny sur scène (photographie de Carole Briand)


FOLIES-BERGÈRE
La Loïe Fuller
Chéret
IMP. CHAIX (Ateliers Chéret) 20, Rue Bergère, PARIS



Du drapé académique au voile islamique : histoire d'une domination masculine

Déshabiller les femmes. Ainsi semble s'exercer la domination masculine en Occident. Les peintres orientalistes s'y sont bien affairés, nous l'avons vu. Mais lorsqu'il n'est pas question d'entière nudité, ni même de corps dérobé aux regards, derrière les murs du harem ou bien sous des couches de tissus opaques, les peintres s'emparent également des qualités des tissus, pour jouer subtilement avec le montrer/cacher, ce que l'on peut atteindre par voyeurisme et ce qui nous tient en haleine. Ils provoquent d'autant plus le fantasme lorsqu'ils ne disent pas tout. Pour entrer dans le jeu de cette douteuse séduction, « Gérôme n'hésite pas à inventer parfois les scènes les plus invraisemblables, telle cette jeune prostituée en tenue transparente[234] ». On le sait, nulle orientale ne se laisserait ainsi représenter en tenue si légère, et le contournement de cette interdiction se voit comme une « provocation sexuelle[235] », une « transgression des plus outrageuses[236] », aussi bien en Orient, que dans les mœurs occidentales de l'époque. « D'emblée, ses odalisques posent en effet un problème qui demeure pour l'ensemble de ses œuvres : sont-elles ou non réelles ? Le rendu photographique des décors et des accessoires, le faire lisse qui rapprochent cette forme d'illusionnisme de la photographie[237] » nous laisserait, encore une fois, dans le doute d'un paradis sur terre. Pourquoi agir ainsi ? Fatema Mernissi se pose la même question à travers cette remarque : « C'est tout de même curieux […] Les musulmans semblent éprouver un sentiment de puissance virile à voiler leurs femmes et les occidentaux à les dévoiler[238] ».

Si Jean-Léon Gérôme semble affirmer sa supériorité sur la femme en la mettant à nu, de tout vêtement et de tout esprit, il semble également affirmer sa supériorité technique, prenant les courtisanes d'Orient comme prétexte pour démontrer ses capacités d'illusionniste, traduisant la transparence, les détails, les drapés et les reflets à la perfection. Loin de chercher à ne capturer qu'une ambiance lumineuse ou une atmosphère, il se bat contre les idées modernistes et condamne les pratiques impressionnistes, qu'il qualifiera de

[234] Catalogue d'exposition, Collectif, *L'Orient des peintres. Du rêve à la lumière, op.cit.,* p. 86.
[235] *Ibid*., p. 89.
[236] *Ibid*.
[237] *Ibid*., p. 86.
[238] Fatema Mernissi, *Le Harem et l'Occident*, *op. cit*., p. 112.

« déshonneur de l'art français[239] ». « Le talent de Gérôme à mettre en scène des images est tout particulièrement sensible dans ses tableaux orientaux, mêlant références à une Antiquité orientalisée et motifs issus de ses voyages en Égypte ou en Turquie. Son souci de vraisemblance lui valut même le titre de « peintre ethnographe ». Les Orients de Gérôme ne sont pourtant pas ancrés dans la réalité, mais dans le fantasme et dans l'illusion picturale[240] ».



Jean-Léon Gérôme
Jeune Orientale au narguilé, non daté
Huile sur toile, 81 x 54 cm
Galerie Ary Jan, Paris

[239] "Jean-Léon Gérôme. L'histoire en spectacle. Exposition au musée d'Orsay", Dossier de l'Art, Hors-Série n° 6, octobre 2010.
[240] Dominique de Font-Réaulx dans "Jean-Léon Gérôme. L'histoire en spectacle. Exposition au musée d'Orsay", *op.cit.*, p. 28.

Les qualités expressives du voile, outre sa transparence réelle, ont toujours été exploitées en art, pour la transparence qu'elles évoquent. Aby Warburg considérait le drapé comme accessoire pathétique qui exprimait des passions et des émotions[241]. Il permet, comme nous l'avons vu chez Héla Fattoumi, de « cacher les corps pour mieux en révéler les formes[242] ». Associé *de facto* à l'idée de nudité, le voile accompagne le corps des modèles et leur est associé dans une distance proche ou lointaine que l'on pourra lire comme un parti pris de l'artiste. Qu'il soit ample pour dérober à la vue, ou qu'il épouse les courbes des figures, il porte, toujours, une connotation érotisante. C'est toute une section de l'exposition "Drapé. Degas, Christo, Michel-Ange, Rodin, Man Ray, Dürer…" au Musée des Beaux-Arts de Lyon, débutée en novembre 2019, qui le démontre aux visiteurs. Depuis l'antiquité, jusqu'à nos jours, sans oublier son apogée à la Renaissance, le drapé-tourmente[243] ou drapé-désir[244] comme le nomme Georges Didi-Huberman dans son essai *Ninfa Fluida*, suggère le corps. Mieux, il le caresse et surtout, invite le spectateur à le caresser à travers lui. Dans sa note de lecture sur l'ouvrage de Didi-Huberman, Antonio Guzman déplore « entre autres [,] que la *texturalité* du drapé, comme matériau ou comme métaphore, entre le physique et le psychique, ne soit pas davantage considérée lorsque la "dynamique des fluides" est tant mise en avant, et déjà traitée ailleurs par l'auteur[245] ». Cette phrase souligne la caractéristique spirituelle du voile, qui, s'il se trouve être un lien entre le corps et l'esprit, explique peut-être son usage en Orient, afin d'empêcher les femmes de dominer l'homme puisque, comme semble le démontrer Fatema Mernissi dans son ouvrage *Le Harem et l'Occident*, contrairement aux occidentaux, les hommes en Orient cherchent, fantasment, mais redoutent l'intelligence des femmes. « Dans le harem musulman, l'échange intellectuel est, au contraire, indispensable à la jouissance partagée[246] » ; « l'islam en tant que culture et en tant qu'entité politique, est imprégné de l'idée que la femme est une force incontrôlable — un « autre »

[241] Aby Warburg, *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Früling"*, Hambourg-Leipzig, 1893.
[242] Cf. Podcast de France culture, "L'art du drapé ou comment cacher le nu pour mieux le révéler", dans *Le réveil culturel* par Tewfik Hakem : https://www.franceculture.fr/emissions/le-reveil-culturel/comment-cacher-le-nu-pour-mieux-le-reveler
[243] Georges Didi-Huberman, *Ninfa profunda : essai sur le drapé-tourmente* [Texte intégral], paru dans *Critique d'art* le 21 novembre 2018.
[244] Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir* [Texte intégral], paru dans *Critique d'art* le 20 mai 2017.
[245] Antonio Guzmán, "Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir*", *Critique d'art*, article en ligne consulté le 3 mai 2020 : http://journals.openedition.org/critiquedart/21330
[246] Fatema Mernissi, *le Harem et l'Occident*, *op. cit.*, p. 38.

insondable[247] » ou encore : « pourquoi crois-tu que nos ancêtres ont construit des palais à l'intérieur des jardins entourés de murs pour enfermer les femmes ? Seuls des hommes désespérément fragiles, convaincus que les femmes ont des ailes, peuvent recourir à une solution aussi extrême que le harem[248] ». Capables de se révolter ou de séduire par leurs fins esprits, les femmes en Orient sont soumises par l'espace (les murs du harem et les voiles), alors que les femmes d'Occident sont soumises par l'image, par leur dénudement trop banalisé.

> « En Occident, les armes utilisées par les hommes pour circonvenir les femmes sont pratiquement invisibles : ils manipulent le temps. Les images, c'est du temps condensé. Ils n'obligent aucune femme à se conformer à l'image idéale ni à porter la taille 38 en lançant la police à ses trousses comme le font les ayatollahs après celles qui laissent glisser leurs tchadors. Ils ne disent rien[249] ».

> « Espace ici [en Orient], temps là-bas. Masque ici, nudité là-bas. Mais dans les deux cas, le pouvoir prend la forme d'un théâtre où les supérieurs dictent aux inférieurs les rôles à jouer[250] ».

Là aussi, le fait que le voile puisse être considéré comme un objet empreint de spiritualité, permettant d'atteindre le sublime (en son sens de faculté de l'esprit, suprasensible), explique que les femmes occidentales, que l'on fantasme lascives, offertes et dénuées de tout esprit, en soient privées dans les représentations (à l'exception bien sûr des saintes et des madones).

[247] *Ibid.*, p. 30.
[248] *Ibid.*, p. 14.
[249] *Ibid.*
[250] *Ibid.*, p. 117.

Femmes en Tchador ou vierges à l'enfant, les voiles paraissent être, en tout cas, de bien serviables témoins du statut des femmes dans nos sociétés, et en cela, les artistes contemporains, baignés dans le contexte politique actuel, balancé entre fanatisme religieux et répression gouvernementale, entre liberté de culte et atteinte aux droits des femmes, s'en saisissent pour s'exprimer. De nos jours, le voile en art suggère avant tout, sans doute, un voile islamique à la croisée des civilisations et de leurs problématiques propres, ou communes.

L'artiste tunisienne Meriem Bourdebala utilise ainsi le voile pour jouer sur le corps nu tantôt masqué, dégagé, tantôt présenté artificiellement par impression sur le tissu. Tout est présent, dans son travail, et tout entre dans un dialogue fécond entre chocs contrastés et confusion homogène. Le corps est à la fois drapé, déshabillé, orné de bijoux. Il souffre et s'élève en même temps. Le sens de lecture de l'image est volontairement perturbé, moyen de questionner la représentation, sous toutes ses formes. Représentations mentales ou réelles, ici. Qu'elles soient esthétiques, politiques ou religieuses, ce qui est sûr, c'est qu'elles échappent à toute forme d'archétype. Il n'existe plus une représentation, mais une multitude qui travaillent ensemble, dans une confusion totale des cultures, fortes de leurs subtiles nuances. Ainsi, l'artiste célèbre le mélange et le caractère hybride des choses, de la femme, de son statut, de ses images, qui, dans un contexte globalisé, finissent, de toute façon, par nous échapper. Elle explique sa démarche en ces mots :

> « Des images de femmes entre le mort et le vivant, comme engendrées par le vide. Pour une autre image, sans orientation, chair et étoffes démultipliées. Des parures de bijoux cadenassent le corps et géométrisent l'espace. Plus d'endroit plus d'envers, les signes de l'enfer et du ciel [se concentrent] en une seule femme[251] ».

[251] Meriem Bouderbala dans un communiqué de presse pour la galerie comptoir des images, document en ligne : http://www.comptoirdesminesgalerie.com/wp-content/uploads/2018/03/Exposition-Meriem-Bouderbala-Déc-2009-Mars-2010.pdf



Miriem Bouderbala
Tératogénèse, 2012
Tirage argentique sur diasec, 180 x 120 cm
Collection de l'artiste



Miriem Bouderbala
Tératogénèse #2, 2012
Tirage argentique sur diasec, 180 x 120 cm
Collection de l'artiste



Miriem Bouderbala
Bédouine 5, 2008
Tirage argentique sur diasec, 183 x 117 cm
Collection privée



Miriem Bouderbala
Bédouine, 2009
Tirage contrecollé sous diasec, 160 x 120 cm
Collection privée













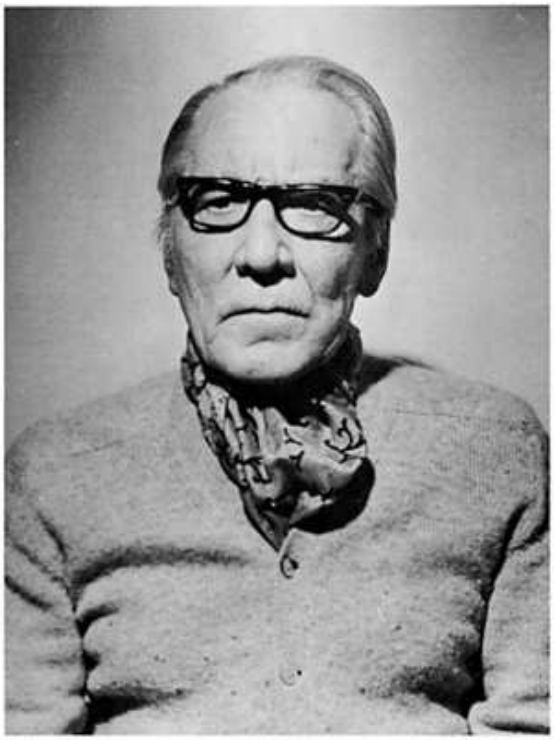






Eilean Berny
Cheveux chéris, cheveux maudits, 2013
Photographies numériques
Lycée Jean-Pierre Vernant, Sèvres

Avec ces neuf portraits en noir et blanc de femmes voilées par leur propre chevelure, j'ai souhaité démontrer qu'au fond, ce qui contraint les femmes, ce sont avant tout leurs propres corps, leurs propres atours naturels. Les cheveux sont depuis toujours considérés comme impurs parce que séducteurs. Les femmes ont dû, au fil des siècles, quelles que soient leurs religions, recouvrir leurs têtes et cacher leurs cheveux pour entrer dans un lieu de culte, où même sortir dans la sphère publique. La liberté des femmes à disposer de leurs corps est altérée en premier lieu par les projections de fantasmes que ce corps même génère. L'utilisation du noir et blanc et la position dans laquelle se trouvent ces femmes, droites, regards de face, postées contre un mur, avec ce voile de cheveux qui peut aussi être une sorte de cagoule, évoque volontairement les portraits réalisés par la police avant une garde à vue ou une peine de prison. Ces femmes sont coupables, elles sont rendues coupables d'être nées femmes et d'avoir un corps aux pouvoirs séducteurs. De la prise de vue et des forts contrastes de noir et blanc naît une grande violence. Le choix d'un petit format et d'un cadrage serré rappelle également la photo d'identité. Mais la reconnaissance du visage et de l'identité des femmes est empêchée par leurs cheveux, cheveux que l'on exige dégagés au maximum sur les papiers officiels. Les cadrages de photo d'identité de Michel Journiac ont également beaucoup apporté à ma vision de la prise de vue, notamment dans l'atmosphère et l'esthétique que j'ai voulu faire porter à ces clichés.



PERE : Robert Journiac travesti en Robert Journiac



FILS : Michel Journiac travesti en Robert Journiac



MERE : Renée Journiac travestie en Renée Journiac



FILS : Michel Journiac travesti en Renée Journiac

Michel Journiac
*Hommage à Freud, 1*972
impression N&B sur papier, 34 x 23,5 cm
Courtesy Galerie Patricia Dorfmann, Paris

Les cheveux constituent un élément particulièrement intéressant du corps féminin, car ils ont un double rôle. Ils incarnent la féminité et la séduction, comme on peut le voir dans les représentations picturales ou sculpturales de Marie-Madeleine.

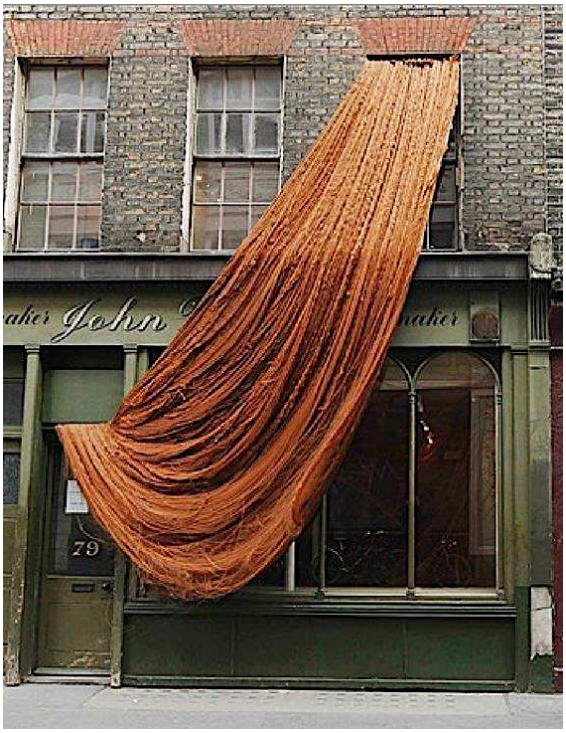
> « La rousseur de Marie-Madeleine est une iconographie purement volontaire. On se souvient que la femme est perçue comme un objet de convoitise. Mais cela depuis toujours. La femme a toujours été perçue comme un être faible, chétif, qui ne doit obéir qu'à l'homme. La couleur rousse fait référence de façon très claire aux pulsions sexuelles, et beaucoup de prostituées sont représentées rousses. Quoi de plus normal alors qu'une Marie-Madeleine rousse[252] ? ».

Les cheveux sont un élément fortement asservissant dans leur rapport à la séduction, lorsque cela signifie qu'ils doivent être dissimulés. Mais au contraire, par leur pouvoir de séduction, ils peuvent être libérateurs. La princesse s'évade de sa tour en déroulant ses longs cheveux, comme dans la pièce d'Opéra *Pelléas et Mélisande*, dans laquelle la jeune femme chante : « mes longs cheveux descendent jusqu'au seuil[253] » et les laisse ainsi s'abandonner aux baisers langoureux de son amant.

La longue chevelure rousse de l'artiste Alice Anderson est devenue une véritable obsession dans son travail. Elle part à la conquête de tous les espaces, s'infiltre partout où elle le peut, se répand comme des lianes maléfiques et envahissantes.

Plus tard transformé en fil de cuivre, les cheveux roux du travail d'Alice Anderson révèlent, au travers de l'utilisation de ce matériau, leur admirable capacité à conduire la chaleur (métaphore de leur puissance érotique). Le cuivre est résistant à la corrosion et aux flammes. Il se trouve être le moyen le plus efficace de prôner la toute puissance de la chevelure féminine et la sensualité hypnotisante des cheveux roux.

[252] Article en ligne, "Les Rousses (2) : La Bible", Publié le 8 Novembre 2018 par bigwhy in *art, histoire, rousse* : http://bigwhy-cultural-finest.over-blog.com/2016/11/les-rousses-dans-l-art-2-la-bible.html
[253] Cf. Claude Debussy, Pélleas et Mélisande, Acte III.



Alice Anderson
Time reversal, 2010
Installation en cheveux synthétiques
Riflemaker gallery, Londres



Alice Anderson
Elevator and cables, 2015
Installation en cuivre
Espace Louis Vuitton, Paris

De nombreuses danses utilisent les cheveux dans leurs mouvements, pour ajouter de la puissance, de la grâce et de la beauté à la chorégraphie. Ils sont les marqueurs de l'identité d'une femme émancipée, qui choisit de les porter longs ou courts. Ils définissent le pouvoir et la richesse des familles, par la coiffure, au fil des époques. « De fait, malgré ma conviction que chacun est libre de faire ce qu'il/elle veut de son corps, je trouve le prototype féminin "quartier de viande" aussi humiliant et dégradant que le modèle voilé[254] ».

[254] Joumana Haddad, *J'ai tué Schéhérazade. Confessions d'une femme arabe en colère*, *op. cit*. p. 92.

Dans cette toile de Klimt, fusionnant par la couleur avec les vêtements des personnages, l'interminable chevelure de la figure féminine occupe tout l'espace du tableau. À la fois maternelle, rassurante et mortifère, elle noie les personnages, dont seules les têtes coupées dépassent. La chevelure chez Klimt, haut symbole de féminité, incarne ici toutes les différentes facettes qu'on peut lui attribuer, jusqu'à se transformer, aussi, en voile intégral.



Gustav Klimt
La Famille (Emigrants), 1909-10
Huile sur toile 90 x 90 cm
Belvedere, Vienne

Sublimer le corps ou le corps comme objet ?

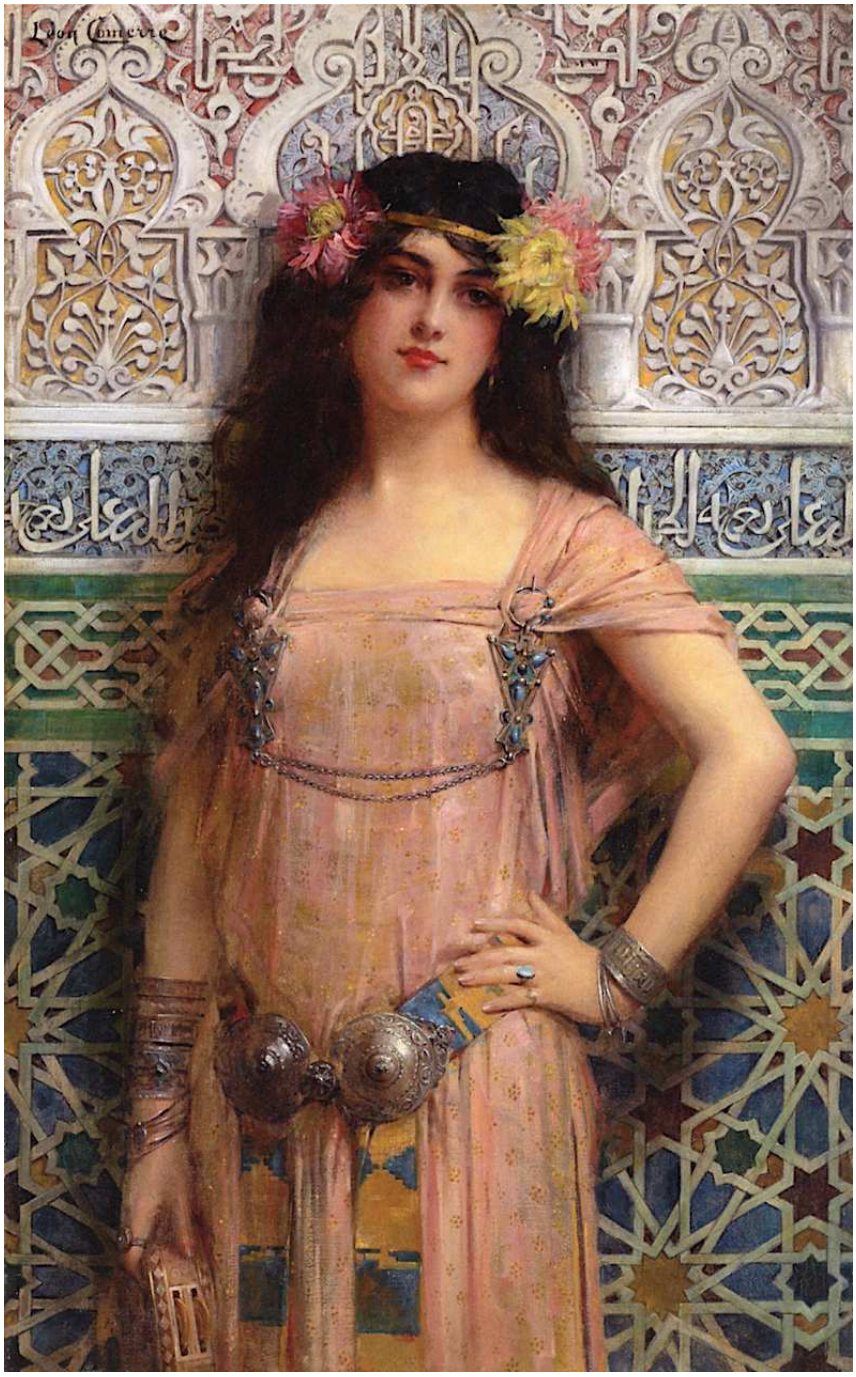
Puisque l'esprit des femmes est, selon notre hypothèse, privé d'atteindre le spirituel ou le sublime, leur corps, dans la grande bonté des artistes, en sera le bénéficiaire (ici, on associera le sublime à l'esthétique transcendantale[255]). Peut-être pouvons-nous voir le corps des femmes comme un outil qui permet aux hommes, et uniquement aux hommes, d'atteindre le sublime par la stimulation de l'esprit au regard des images, tirant expérience de la réalité par le biais de la suprasensibilité ? Subjugués par la beauté et l'érotisme, les hommes manqueraient de mots et alors seulement, en ne disant rien, ils respecteraient les effets du sublime. Selon Ludwig Wittgeinstein, « ce dont on ne peut parler, il faut le taire[256] ». Rappelons-le, « dans la peinture occidentale, […], l'érotisme, c'est toujours un homme qui regarde une femme enfermée dans un cadre[257] », écrit justement Fatema Mernissi. Voilà pourquoi les hommes en sont les seuls destinataires, voilà pourquoi la femme y est réduite à un simple objet.

Le sublime serait « dans ce contexte la recherche de l'infini, qui constitue la composante métaphysique, suprasensible de la création artistique. Mais si la beauté classique reste concentrée sur l'équilibre et la perfection naturelle de la forme, c'est exactement cet élan du sujet vers l'infini qui caractérise l'art romantique[258] ». Les orientalistes, romantiques, sont à la recherche d'une allégorie de l'infini, de l'infinie beauté.

> « Friedrich Schlegel […] définit le beau en général comme le résultat d'une tension dialectique entre l'agréable et le sublime. Sublime est dans ce contexte la recherche de l'infini, qui constitue la composante métaphysique, suprasensible de la création artistique. Mais si la beauté classique reste concentrée sur l'équilibre et la perfection naturelle de la forme, c'est exactement cet élan du sujet vers l'infini qui caractérise l'art romantique[259] ».

[255] Cf. Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, traduction Tremesaygues et Pacaud, préfacé par Charles Serrus, PUF, 1975.
[256] Cf. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traduction de G. G. Granger, Gallimard, 2001.
[257] Fatema Mernissi, *Le Harem et l'Occident, op.cit*. p. 181.
[258] Description en ligne du colloque "Le sublime est le transcendantal : réflexions sur la conception du sublime dans la Frühromantik." *Penser le sublime au XXIe siècle*, colloque internationale, Paris, 2008 : https://hal-campusaar.archives-ouvertes.fr/medihal-01395168/
[259] Cf. Texte de présentation de la conférence " Le sublime est le transcendantal. Réflexions sur la conception du sublime dans la Frühromantik" de Pinna Giovanna à la FMSH de Paris, le 16 septembre 2008.

Le sublime s'identifie alors comme étant l'"allégorie de l'infini[260]" dans l'art romantique, mouvement pictural qui chapeaute de nombreuses œuvres orientalistes.



Léon Comerre
La favorite
Huile sur toile, 122,5 x 76,5 cm
Collection privée
(Date inconnue)

[260] *Ibid*.

La question qui se pose désormais est la suivante : pourquoi ces images me plaisent-elles tant, alors que je suis née femme ? Dans la pièce de théâtre *King Kong théorie*, mise en scène par Vanessa Larré à l'Atelier théâtre, d'après le texte de Virginie Despentes[261], à Paris en 2018, une phrase m'a particulièrement marquée : « le fantasme d'être prise de force ne m'est pas venu *out of the blue*, il vient d'un système culturel précis[262] ». On intègre bien ici l'idée qu'être une femme en Occident, baignée dans une culture de l'image, signifie faire siens les diktats du patriarcat. Selon John Berger, dans *Ways of seeing*, « l'homme agit et la femme paraît[263]» ; « les hommes regardent les femmes. Les femmes se regardent être regardées[264] ». « Victimes des manipulations magiques de la violence symbolique, elles acceptent spontanément "les signes ordinaires de la hiérarchie sexuelle[265]"[266] ». Il est alors naturel, ayant grandi entourées de ces images, que ces "femmes" représentées, constituent pour nous des modèles de perfection à atteindre. Les hommes désirent ces femmes, les femmes veulent prendre leur place. Là, se joue le caractère dramatique de notre éducation dans la hiérarchie des sexes.

Que nous reste-t-il alors pour nous défendre ? Comment exister et s'épanouir dans un monde qui nous oppresse et nous a fait accepter de manière naturelle les contraintes oppressantes ? « Je n'ai pas dit qu'être une femme est une contrainte, certaines font cela très bien. C'est l'obligation qui est inacceptable[267] » ; « pour être une femme, "être une femme" signifie "être" et vouloir être elle-même, et rien d'autre[268] ».

Puisque notre éducation nous pousse à la féminité, et que nous nous sentons épanouies lorsque nous nous sentons belles, emparons-nous de nos pouvoirs de séduction pour nous soulever.

Moins femmes que véritables déesses, les icônes représentent le pouvoir. « Une fille qui se féminise, ça occasionne plein de ravissement[269] ». Puisque d'une infinie beauté, elles sont une ode à une féminité, mais une féminité dominatrice, une féminité du pouvoir capable

---

[261] Virginie Despentes, King Kong Théorie, Paris, Grasset, 2006.
[262] Notes d'après la mise en scène de Vanessa Larré, *King Kong théorie*, d'après Virginie Despentes, Pairs, théâtre de l'atelier, 2018.
[263] John Berger, *Ways of seeing*, Londres, Penguin, 1977.
[264] *Ibid.*
[265] Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1988.
[266] Fatema Mernissi, *Le Harem et l'Occident, op.cit.,* p. 210.
[267] Notes d'après la mise en scène de Vanessa Larré, *King Kong théorie*, *op.cit.*
[268] Fatema Mernissi, *Le Harem et l'Occident, op.cit.,* p. 93.
[269] Notes d'après la mise en scène de Vanessa Larré, *King Kong théorie*, *op.cit*.

de prendre le dessus sur l'oppresseur. Ce que les hommes ont oublié, c'est que, contrairement à ce qu'ils cherchent à nous faire croire, nous sommes dotées des mêmes capacités cérébrales. « Jamais semblables avec nos corps de femmes, jamais comme eux[270] ».

Dans *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Emmanuel Kant affirme une distinction entre beauté et intelligence, une femme ne peut, selon lui, disposer des deux.

> « Le message de Kant est basique : la féminité, c'est la beauté ; la masculinité, c'est le sublime. Le sublime, c'est sûr, c'est la capacité à penser, à s'élever au-dessus de l'animal et du monde physique. Et il est prudent de respecter la distinction car une femme qui touche au sublime est aussitôt punie de laideur[271] ».

Apprenez donc aux femmes à être belles et vous leur apprendrez à se sentir fortes et sûres d'elles, vous leur apprendrez à prendre la parole pour se soulever. Nos voiles, nos parures, nos bijoux, nos maquillages ne nous feront plus disparaître sous les exigences d'une apparence imposée, mais ils nous serviront d'arme de guerre ! « Y a-t-il rien de plus magnifique qu'une femme s'ingéniant à gagner ses batailles tout en restant femme[272] ? » ; « je n'ai pas besoin de ressembler à un homme pour être forte. Ni d'être contre les hommes pour défendre la cause des femmes[273] ».

« Bizarrement, il y a eu une révolution féministe, mais rien au sujet de la masculinité[274] ».

[270] *Ibid*.
[271] Fatema Mernissi, *Le Harem et l'Occident, op.cit.,* p. 99.
[272] Joumana Haddad, *J'ai tué Schéhérazade. Confessions d'une femme arabe en colère, op. cit.* p. 91.
[273] *Ibid*., p. 92.
[274] Notes d'après la mise en scène de Vanessa Larré, *King Kong théorie*, *op.cit*.

Paradoxalement, « la féminité, c'est la faiblesse de l'art[275] ». Exerçons alors notre « droit de la femme à une féminité forte, intelligente et indépendante, contre les slogans agressifs[276] ». Ne donnons pas raison à Pierre Bourdieu qui affirme que ces "codes corporels" paralysent insidieusement l'aptitude des femmes à entrer dans la course du pouvoir[277] ! ». Selon les conclusions de Joumana Haddad, « c'est […] la nouvelle féminité arabe, et même universelle, qu'il nous faut aujourd'hui. Une féminité qui n'a pas peur de sa vérité. Pas peur de sa force, ni de sa fragilité[278] ».



Eilean Berny
Déesses, Ode à la féminité, 2016
techniques mixtes, 50 x 65 cm
ISDAT Toulouse

[275] *Ibid*.
[276] Joumana Haddad, *J'ai tué Schéhérazade. Confessions d'une femme arabe en colère, op. cit.,* p.103.
[277] Fatema Mernissi, *Le Harem et l'Occident, op.cit.,* p. 210.
[278] Joumana Haddad, *J'ai tué Schéhérazade. Confessions d'une femme arabe en colère, op. cit.,* p.105.



Gustav Klimt
Portrait d'Adèle Bloch-Bauer I, 1907
Huile sur toile avec application d'or, 140 x 140 cm
Neue Galerie, New York

Gustave Klimt renforçait la sensualité, célébrait la féminité des femmes qu'il représentait par l'ornement, la profusion des motifs, et surtout l'or, dans sa célèbre période dorée. Les femmes chez Klimt étaient toutes élevées au rang de déesses. « Lorsqu'il reçut la commande [du portrait d'Adèle Bloch-Bauer] le peintre venait de découvrir les mosaïques dans différentes églises de Ravenne. C'est à juste titre que le tableau leur est associé. Les figures y sont logées dans la sphère céleste, laquelle trouve dans l'or sa remarquable expression[279] ».

L'or, alors ? L'or serait-il la solution pour représenter des femmes enfin spirituelles ?

Seulement, là encore, on peut accuser le peintre d'avoir un œil oppresseur sur le corps de femmes dont il cache la personnalité au profit d'une simple apparence séduisante. D'abord véritables déesses symboliques, comme Pallas Athena, Judith ou Salomé, les femmes, peu à peu, disparaissent véritablement dans l'ornement ; surtout lorsque Klimt passera de commandes de fresques publiques (les célèbres « tableaux des facultés »), à des commandes de portraits privés, notamment celui-ci, de la période dorée. De plus, « ce à quoi Klimt parvint, dans les autres portraits, au moyen de couleurs soigneusement choisies, il l'accentua dans le Portrait d'Adèle Bloch-Bauer par l'utilisation de l'or : la réduction, du corps féminin à l'ornement[280] ». Seuls, quelques derniers morceaux de corps demeurent, subtilement : « la carnation du visage, elle, contraste à peine avec l'or, celle du décolleté et les bras se rapprochent, par leur couleur jaunâtre, encore plus nettement de l'or. »

Les corps se dissolvent donc et disparaissent dans les motifs, à l'exception d'une paire de fesses provocante, en premier plan, tournée vers les critiques du peintre dans son œuvre *Poisson d'or* (qu'il voulut d'abord intituler « À mes détracteurs »), montrant qu'il a délibérément employé le caractère choquant de l'érotisme féminin comme une arme[281] ».

« Il est rare de discerner, dans les portraits de Klimt l'individualité d'une femme, son caractère, ses facultés. Et il en est de même pour le Portrait de Rose von Rosthorn-

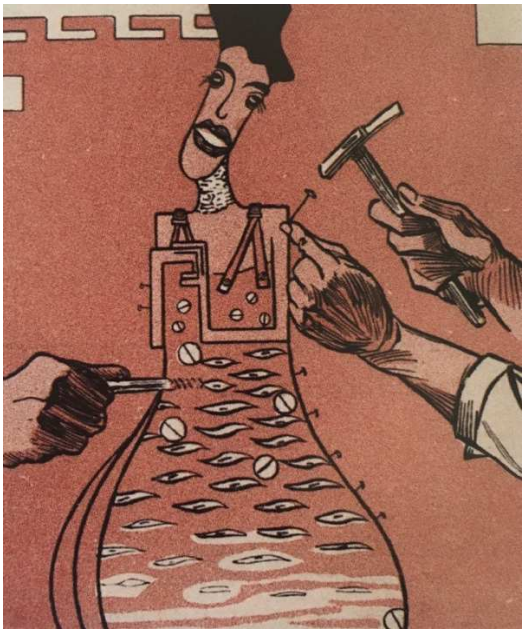
[279] Ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt, op. cit.*, p. 193.
[280] *Ibid.*, p. 193.
[281] *Ibid.*, p. 375.

Friedman. Dans son apparence réduite à l'élégance et à la lascivité, rien n'indique que cette femme fut une des premières alpinistes[282] ». « […] Il leur donnait, jusqu'à un certain point, un air figé et en faisait presque des joyaux artificiels, comme si, couvertes de bijoux, elles se voyaient elles-mêmes, à coups de marteau, changées en bijoux[283] ».

Ainsi, Klimt cloue le bec aux femmes, ne semblant pas décidé à leur laisser la parole. Une caricature sera faite de ce célèbre portrait d'Adèle Bloch-Bauer, on y voit la jeune femme se faire littéralement orner de coups de marteaux.

Cependant, est-ce vraiment lui qui cloue le bec aux femmes ou bien, avec l'aide de tous ces ornements qui les musèlent, n'essaie-t-il pas, au contraire, de montrer leur statut dans la société ? « Dans la manière dont il représentait les modèles, Klimt faisait manifestement une différence entre les femmes intégrées dans l'ornement — et dans leurs contraintes sociales — et une enfant, encore exempte de ces dernières[284] ».

Klimt féministe ? Je préfère défendre cette hypothèse.



Siegmund Skwirczynski
Caricature du portrait d'Adèle Bloch-Bauer I, 1908
Extrait de : Die Muskete, Vienne

[282] Ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt, op. cit.* p. 189.
[283] Franz Servales dans l'ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt, op.cit.* p. 180.
[284] Ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt, op.cit.* p. 194.



Eilean Berny
Dessin préparatoire
pour le pendentif *Gafas,* 2018
Technique mixte sur papier
La Massana, Barcelone



Eilean Berny
Gafas, *2018*
Laiton ajouré à la main
La Massana, Barcelone

Par une proposition de bijou, je me suis intéressée à retranscrire la sensualité que dégagent les motifs orientalistes ou d'inspiration orientale, lorsqu'ils sont appliqués à la question du corps. Avec ce bijou, je parle de plaisir visuel, de l'attraction de l'œil pour ce qui est précieux, pour ce qui est secret, pour ce qui lui est caché. Les ornements nous transportent dans un autre monde, où nous voyons la réalité derrière le filtre du fantasme.

Pour illustrer spécifiquement toutes les notions sur lesquelles je voulais travailler, j'ai décidé que le point de départ du projet serait une boîte à bijoux orientale en métal, avec de nombreux petits ornements. Cet objet représente ma fascination pour la culture orientale et mon amour pour les ornementations fines et méticuleusement réalisées.

La boîte à bijoux est un objet qui contient des éléments de grande valeur, parfois sentimentale. Nous ne pouvons pas entrer à l'intérieur d'un tel coffret : les secrets, l'intimité de son propriétaire y sont protégés de notre regard.

Avec ce type d'objets, je parle aussi des femmes, du lien qui peut exister entre elles et leurs bijoux. La boîte à bijoux est, si l'on peut dire, un objet purement féminin, qui porte en lui toute l'intimité de la femme. En plus de l'imagination créative, du fantasme vers lequel l'idée de la boîte à bijoux m'entraîne, je m'inspire directement des motifs que l'on peut voir sur les boites à bijoux islamiques ; pour en créer un autre, unique et personnel.

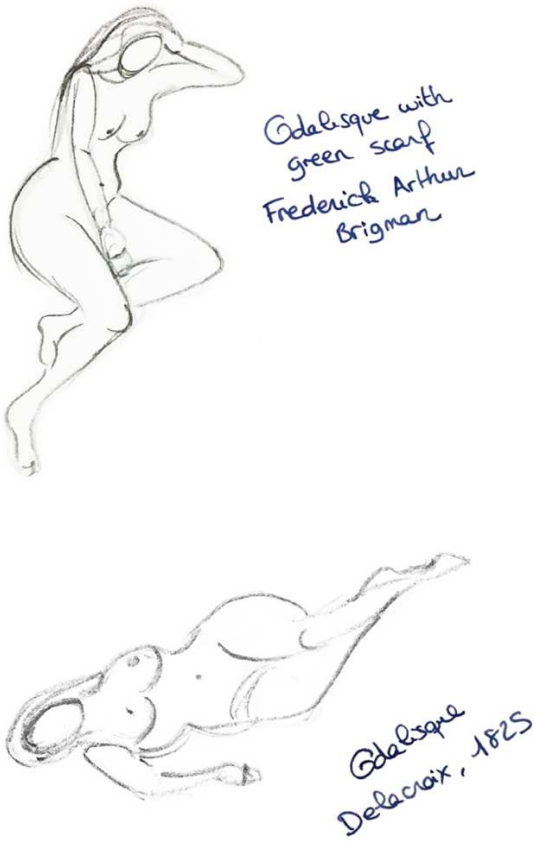


Boîte à couvercle cylindrique avec inscription en arabe
au nom de Badr al-Din Lu'lu',
souverain de Mossoul, 1233-1259
The British Museum, Salle 34

Ces motifs me font penser aux moucharabiehs d'Orient. Contrairement à un coffret qui cache un secret, un moucharabieh joue avec la transparence, laquelle est liée à la notion d'intimité, ou au contraire, de voyeurisme. En orient, les moucharabieh sont utilisés comme décoration dans différents lieux d'intimité, comme les hammams. Ces fenêtres en bois ajouré, à travers lesquelles on peut voir sans être vu, servent principalement à filtrer la forte lumière extérieure et à aérer l'espace domestique.

J'ai voulu jouer avec ce paradoxe, et créer un objet précieux qui relie l'idée de la transparence (avec des motifs ajourés), et de corps féminins nus qui soient, à première vue, cachés dans une sorte de moucharabieh. J'ai choisi une forme définitive, stéréotypée, du corps féminin, qui pouvait facilement se multiplier afin de créer mon ornement. J'ai réalisé des

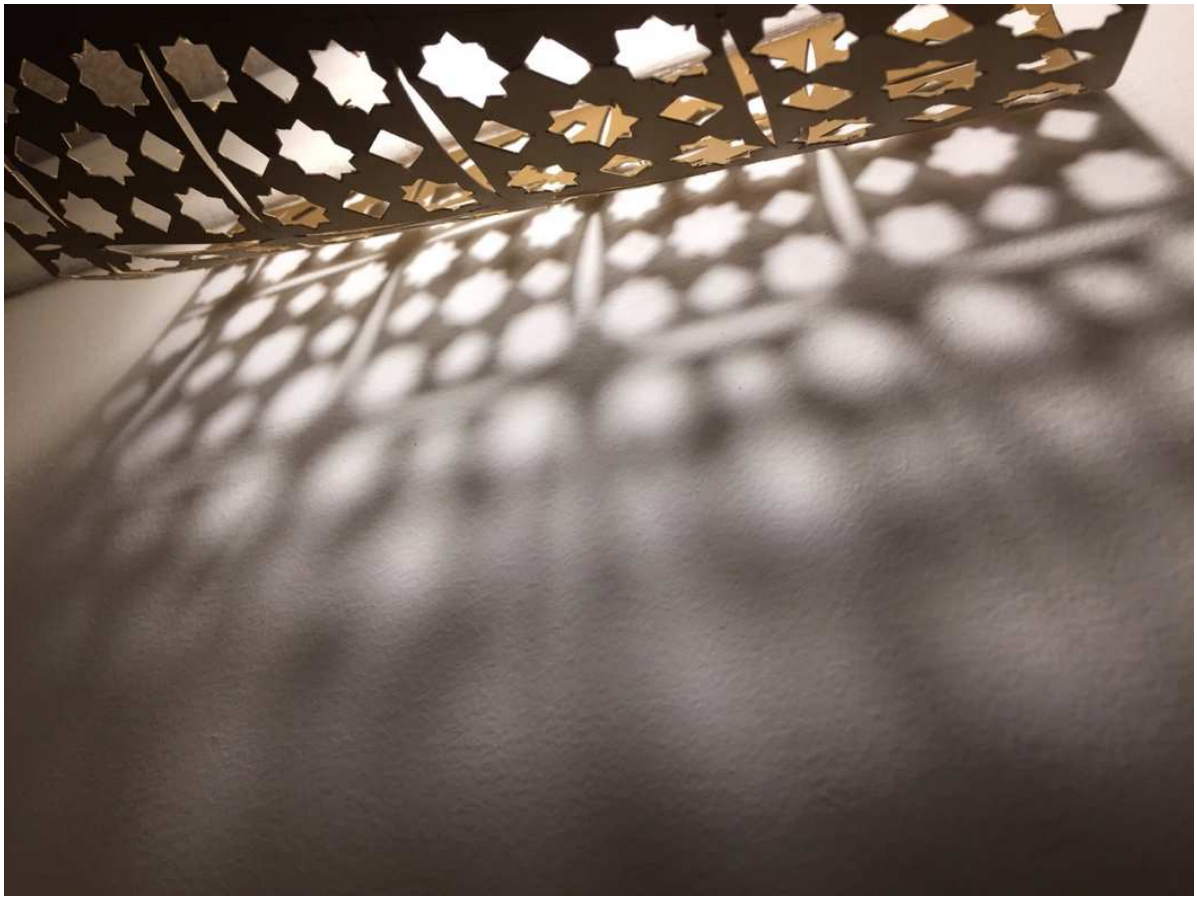
silhouettes, la forme du corps des odalisques, trouvées dans les célèbres peintures orientalistes et j'ai créé mon motif à partir d'elles. Les corps sont transformés dans les détails du moucharabieh. Il n'est pas facile de les entrevoir, la première fois, car ils se trouvent noyés dans l'ornementation globale.



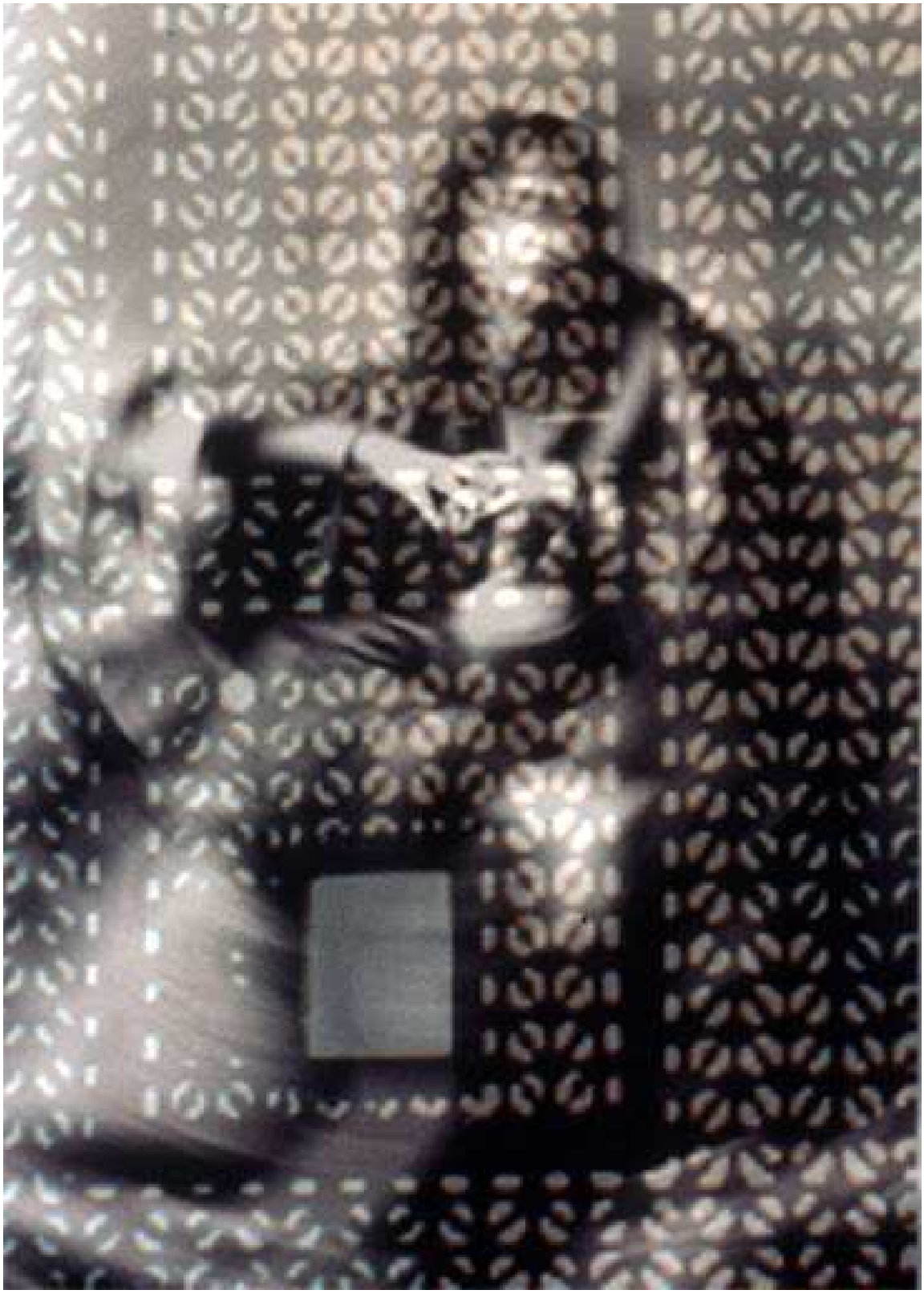
Eilean Berny
Croquis préparatoires
pour le pendentif *Gafas,* 2018
Mine de plomb sur papier
La Massana, Barcelone

Les deux cercles qui composent le pendentif peuvent être interprétés comme deux yeux, ou des jumelles, à travers lesquelles on peut observer le monde d'une manière différente. Ils représentent également les formes du corps féminin, des seins, avec les deux percées qui sont comme deux petits tétons. La chaîne de collier peut passer par chacun de ces tétons.

J'ai aimé l'idée de jouer directement avec la lumière et les ombres qui apparaissent à travers le moucharabieh. Le point de départ de cette nouvelle piste de réflexion a été une observation de ce qui se produit avec la lumière si l'on pose un papier ajouré devant elle. La photographie, qui suit (de Susan Hefuna), a été une grande source d'inspiration pour mon travail. Je l'ai vue pour la première fois à l'institut du Monde Arabe, à Paris, en 2014. L'artiste Susan Hefuna est de double nationalité, allemande et égyptienne. Cette image dépasse le stéréotype orientaliste de la femme orientale derrière un moucharabieh : elle prend le parti de transformer la lumière en matériau. Elle est un motif, un ornement qui donne toute sa profondeur plastique à la photographie en noir et blanc, faisant de l'intimité de la femme qui se trouve derrière, un dialogue de regards troubles et troublés, à travers un filtre majestueux. La silhouette apparaît, se devine, et va se chercher. Comme sur mon pendentif, elle sublime le motif et le motif la sublime. On assiste cette fois à une disparition du corps.



Expérimentations préparatoires des effets de lumières pour le pendentif *Gafas*, 2018



Susan Hefuna
Woman behind Mashrabiya, 1997
Impression montée sous plexiglas, 160 x 120 cm
Institut de Monde Arabe, Paris

Si le corps disparaît dans l'ornement, derrière les voiles et les bijoux, s'il s'évanouit derrière les couches de fantasmes que l'on projette sur lui, alors il me paraît essentiel de tenter de le retrouver, pour lui redonner toute sa légitimité et sa force. Dans mon travail, loin d'être relégué au second plan, le corps surgit et s'exprime. Dans l'exaltation ou la douleur, il se fait le porte-parole des émotions et du sensible dans l'émergence d'un message politique.



Awad Al-shimi
Odalisque N°11, 1984
Gravure sur papier
Institut du monde arabe, Paris
(Dimensions inconnues)



Awad Al-shimi
Odalisque N°21, 1985
Gravure sur papier
Institut du monde arabe, Paris
(Dimensions inconnues)

Des corps sensibles

la matière a des perles

l'érotisme peut être esthétique

la dorure est un costume

un corps peut dire

le motif c'est la maîtrise

la jouissance est une passion

une hanche peut raconter une histoire

une gestuelle peut être généreuse

l'inconscient peut voyager

L'enjeu de cette seconde partie est de “retrouver le corps“ et d’exposer les caractéristiques et les différents aspects du travail du corps dans mes productions. Là encore, mon intérêt pour l’Orient occupe une place majeure, puisque les artistes qui encadrent l’ensemble de mes questionnements et de mes représentations du corps sont, pour la grande majorité d’entre eux, issus du monde arabe.

S’il existe une culture au monde au sein de laquelle le corps et ses représentations font l'objet de polémiques, c’est la culture islamique. Nous l'avons dit précédemment, au fondement de ses arts, l’icône est religieusement proscrite et remplacée par de riches ornements stylisés. La pudeur et les tabous liés au corps y sont vifs, et un paradoxe perdure encore à l’heure actuelle :

> **«** La représentation du corps dans les arts visuels arabes constitue une matière jusqu’ici ignorée, une sorte de *terra incognita* pour le moins inexplorée. On aurait ainsi pu s’attendre à ce que ces représentations n’existent pratiquement pas ; or, à travers le corps, c’est tout un pan méconnu d’une riche iconographie qui vient à se découvrir[285] ».

Sans cesse perturbé entre périodes de fermetures communautaristes et périodes d’ouvertures des frontières physiques et spirituelles vers l’Occident, le monde arabe subit depuis des siècles des contradictions, dont le corps lui-même est la première victime, notamment par la censure et l’invisibilité à laquelle on le contraint.

> « En effet, face aux mutations sociétales et aux changements des mentalités et des modes de vie, les artistes contemporains issus des pays arabes apportent de nouvelles interrogations sur le corps et la manière dont celui-ci est vécu et géré par leurs sociétés qui sont en permanence ballottées entre tradition et modernité, rigorisme religieux et laïcité, conformisme ou ouverture[286] ».

Au XIX^{ème} siècle, le monde arabe connaît une période significative de production artistique, par sa profusion, ses échanges et sa diffusion. On nomme cette période “Le Réveil“ du monde arabe (La *Nahda*), et elle commence par la consécration, en 1804, du vice-Roi d’Égypte Méhémet Ali, considéré comme le fondateur de l’Égypte moderne.

---

[285] Catalogue d’exposition, Collectif, *Le Corps Découvert, op. cit.,* p. 15.
[286] *Ibid*. p. 154.

Plus récemment, le printemps arabe, avec sa vague de révolutions, a provoqué un art particulièrement engagé, qui atteste d'une nouvelle, même si très relative, liberté d'expression.

Cette ouverture est parfois obscurcie par la montée des fanatismes religieux que l'on connaît, accompagnés de leur lot de tabous, de censures, d'emprisonnements et d'exils. Les exils de certains artistes d'origine arabe, en Europe ou en Amérique, aboutissent à un mélange culturel qui enrichit et pousse les réflexions sur le corps. Dans leurs œuvres, on observe l'apparition, notamment, de questionnements postmodernes qui jouent un rôle significatif dans la manière d'exprimer leurs sentiments de révolte. Plus que le désir de "retrouver le corps", ces artistes, exilés physiquement, dans un élan postorientaliste, cherchent sa « repossession[287] ».

> « Entre représentation symbolique et implication effective [du corps], les thèmes récurrents dans ces démarches créatrices sont, notamment : le corps dans l'espace et l'espace du corps, la condition de la femme, le poids de l'intégrisme religieux, les conséquences de la guerre, la liberté d'expression du corps, la liberté d'expression sur le corps, la nudité et la sexualité, l'identité individuelle et l'identité collective, le conditionnement, l'emprisonnement et la torture, la lutte pour l'émancipation et l'aspiration au changement[288] ».

Le corps devient, dans leurs œuvres, « la matérialisation d'une entité, l'incarnation d'une idée, d'un idéal : c'est la Justice, c'est la Liberté, c'est la Tolérance[289] ».

Pour toutes ces raisons, le catalogue de l'exposition *Le Corps Découvert* de l'Institut du Monde Arabe, auquel je tente de rendre hommage dans ce mémoire, constitue ma principale source d'inspiration. L'exposition revêtait un caractère particulièrement exceptionnel, puisque, pour la première fois, elle regroupait un ensemble de centaines d'œuvres en lien étroit avec le corps ; des œuvres uniquement issues du monde arabe.

[287] *Ibid.*, p. 47.
[288] *Ibid.*, p. 154.
[289] *Ibid.*, p. 24.

J'ai découvert, par le biais du catalogue, avec un plaisant étonnement, des travaux sensibles et expressifs, qui montrent que le corps, s'il est une préoccupation majeure dans l'esprit de tout artiste, l'est évidemment aussi dans celui des artistes arabes, malgré les prohibitions.

> « L'histoire de l'art ne peut être dissociée de la représentation du modèle vivant nu. C'est cette pratique qui permet à la puissance créatrice de sublimer la réalité anatomique et sexuelle, et de l'élever à un plan spirituel. Interdire cette pratique, c'est aussi s'opposer à cette sublimation esthétique[290] ».

> Le corps devient à la fois support et instrument de revendication. Il « se transforme en capital symbolique et visible, voire le visible par excellence, médium de transgression, de subversion et de remise en cause des dichotomies tant métaphysiques, éthiques, génériques que politiques. Il cesse d'être simple matière pour s'ériger comme le lieu magistral d'une stratégie de création, d'invention et d'intervention. Ainsi, l'invisible s'incorpore dans le visible, non le contraire[291] ».

Il ne s'agit plus de créer de fausse réalité mais bien de retrouver la réalité vraie, dans sa forme la plus pure (réalisme de Gustave Courbet) ou dans une forme exacerbée, au-delà des apparences (expressionnisme d'Egon Schiele, que l'on peut apparenter aux formes de représentations choisies par les artistes contemporains arabes).

Avec la découverte de ces artistes arabes, j'ai alors appris comment me servir du corps comme d'un moyen d'expression riche et diversifié. Souffrant encore aujourd'hui des conflits du passé, de ses propres conflits intérieurs aussi, d'une « identité problématique[292] », l'artiste arabe passe par le corps pour exprimer ses sentiments profonds. « Le nu n'est [alors, pour lui,] qu'une immense métaphore d'un état des lieux[293] ». Mes corps se calquent sur les leurs. Ils

[290] *Ibid.*
[291] *Ibid.,* p. 142.
[292] *Ibid.,* p. 71.
[293] *Ibid.*

désirent, eux aussi, porter le poids d'un véritable conflit intérieur, celui de mon désir ambivalent[294], qu'il est maintenant temps de "déshabiller".

[294] Cf. Théories psychanalytiques de Bleuler et de Freud sur l'objet passionnel qui pourtant fait atrocement souffrir. L'ambivalence est le symptôme originel de pathologies comme la schizophrénie, la névrose obsessionnelle, et le sadomasochisme.



Nilbar Güres,
Undressing, 2006
Œuvre vidéographique, 6 :19 min
(Lieu de conservation inconnu)

Morceaux de corps éclatés, torturés.
Seins et ventres gisants,
comme mortifiés
au milieu d'une montagne de perles.
Chairs oppressées,
prisonnières des collants transparents et des dentelles.
Le corps, dans mon travail,
est malmené,
toujours.

Recherche malsaine d'un équilibre entre ce qui attire et ce qui rebute.
Fantasme érotique
à la vue de ces corps contraints
par tous leurs artifices sexualisants.
Nos yeux apprécient le spectacle,
mais notre esprit s'insurge.

Nobuyoshi Araki.
Beauté aliénante.

En ajouter,
toujours plus,
encore et encore,
jusqu'au trop-plein.
Un trop-plein jouissif,
envoûtant.

Les milliers d'éléments brodés les uns avec les autres suppurent, comme une plaie purulente.
La femme saigne, et à travers elle, je saigne aussi.

Hantée par le désir d'embellir son corps de ces accessoires,
artificiels par essence,
et par l'inévitable contrainte sous-jacente.

Contrainte et soumise au regard d'autrui.
Objet de fantasme, ancré dans les esprits.

Mes dentelles frottent sur ma peau et me brûlent.
Irritation insoutenable.
Ma nature dénudée manifeste son mécontentement.

Ornements rougeâtres
désagréables,
mais pour une fois,
naturels.

Est-ce là le seul décor ajouté que notre matière originelle tolère ?
Une production du corps lui-même,
sur lui-même.

S’il doit être modifié,
s’il doit subir les contraintes d’un quelconque ajout,
autant que celui-ci soit engendré volontairement.
Le corps parle,
et il ne supporte plus que l’on parle à sa place.
Images projetées violemment rejetées.
Liberté d’exister affirmée.
Sans fanfreluches, sans fausses idées,
sans perceptions erronées.

Halte aux fantasmes réducteurs.
Dénoncez-les, faites-les éclater,
dévoilez leurs vices en plein jour
en les exposant sur la place publique
et en les pointant du doigt.

Les fantasmes nous mènent la vie dure,
mais désormais,
ils n’auront plus le pouvoir de nous duper.

Ils existeront,
toujours,
Mais dans leur destinée essentielle.

Trompe-l‘œil qui se débusquent sans délai.
Ne plus ignorer la vérité au profit d’une belle et charmante mascarade.
Faire apparaître le fantasme pour mieux se déjouer de lui, et lui faire avouer ses fautes.

Lorsque Nilbar Güres se déshabille,
je remplis mes cheveux de dizaines d’artefacts.

Conditionnez-moi !

Jusqu'à ce que cela en devienne ridicule.
Parez ma coiffe de garnitures,
Rendez-moi plus belle que jamais,
Jusqu’au point de chute,
Ironique.

Torsions et fragmentations : visions mortifères du corps

Le corps malmené, contraint, contorsionné

Avant de me lancer dans toute forme de représentation, et à l'instar de nombreux artistes, je tente de me focaliser sur mes ressentis, mes émotions et mes sentiments profonds. Lorsque que je travaille la matière, je construis l'alliance entre ce qui se passe dans le présent, entre mes mains, et le souvenir des sensations passées. J'imagine mon corps en train de danser ; je ressens cette danse reconstituée au bout de mes doigts et je tente de la retranscrire dans le médium.

Lorsque je travaille le dessin ou la peinture, je prends appui sur des modèles que je photographie. Des modèles danseuses, *alter-ego*, que je guide, de plus ou moins près, afin qu'elles réécrivent dans leurs corps, les restes de sensation qui se sont évanouies du mien, et afin que je puisse les saisir à nouveau. Pour ce deuxième protocole, l'aide de danseurs est en effet primordiale, et constitue une base de données, un point de départ fantastiquement fécond pour des réinterprétations plastiques postérieures. Là encore, une séance d'expérimentation entre danseuses et photographe s'est révélée être un excellent tremplin pour la compréhension de la notion de fragment expressif et son utilisation, en pleine conscience, dans mon travail.

Dans cette série de photographies en particulier, je joue avec le cadrage sur le corps. Je cherche la torsion du buste, la tension des corps enfermés dans l'espace de l'image, l'emprisonnement dans le cadre. Je focalise mon objectif sur le détail loquace, sur le pli d'un vêtement, sur une main ou un doigt abandonnés, relâchés, qui portent en eux toute la sémantique de l'effort physique ; du corps que l'on pousse, que l'on sculpte dans l'espace.

Page ci-contre et suivantes :
Eilean Berny
Photo-danse-fragments, 2015
Photographies numériques
ISDAT Toulouse















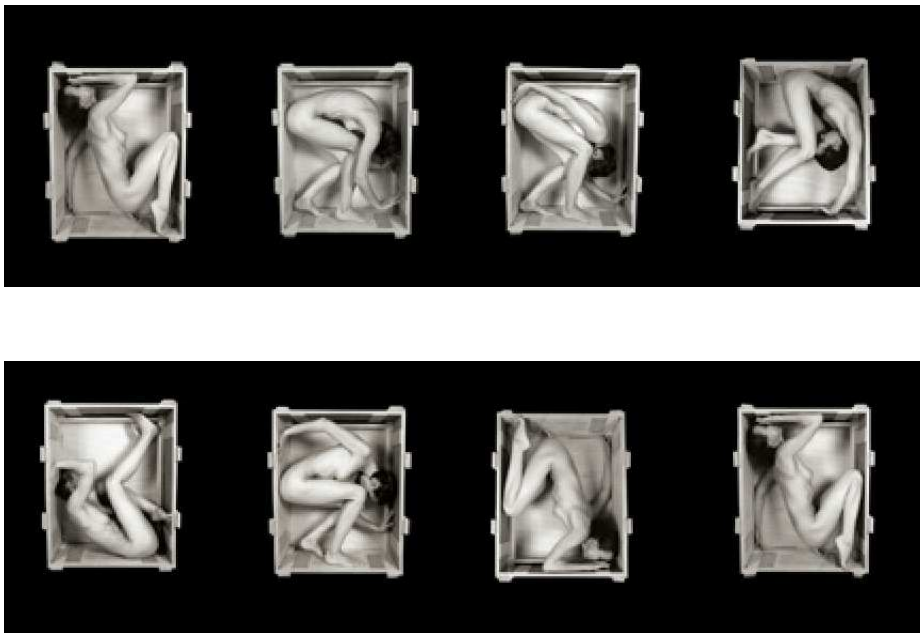








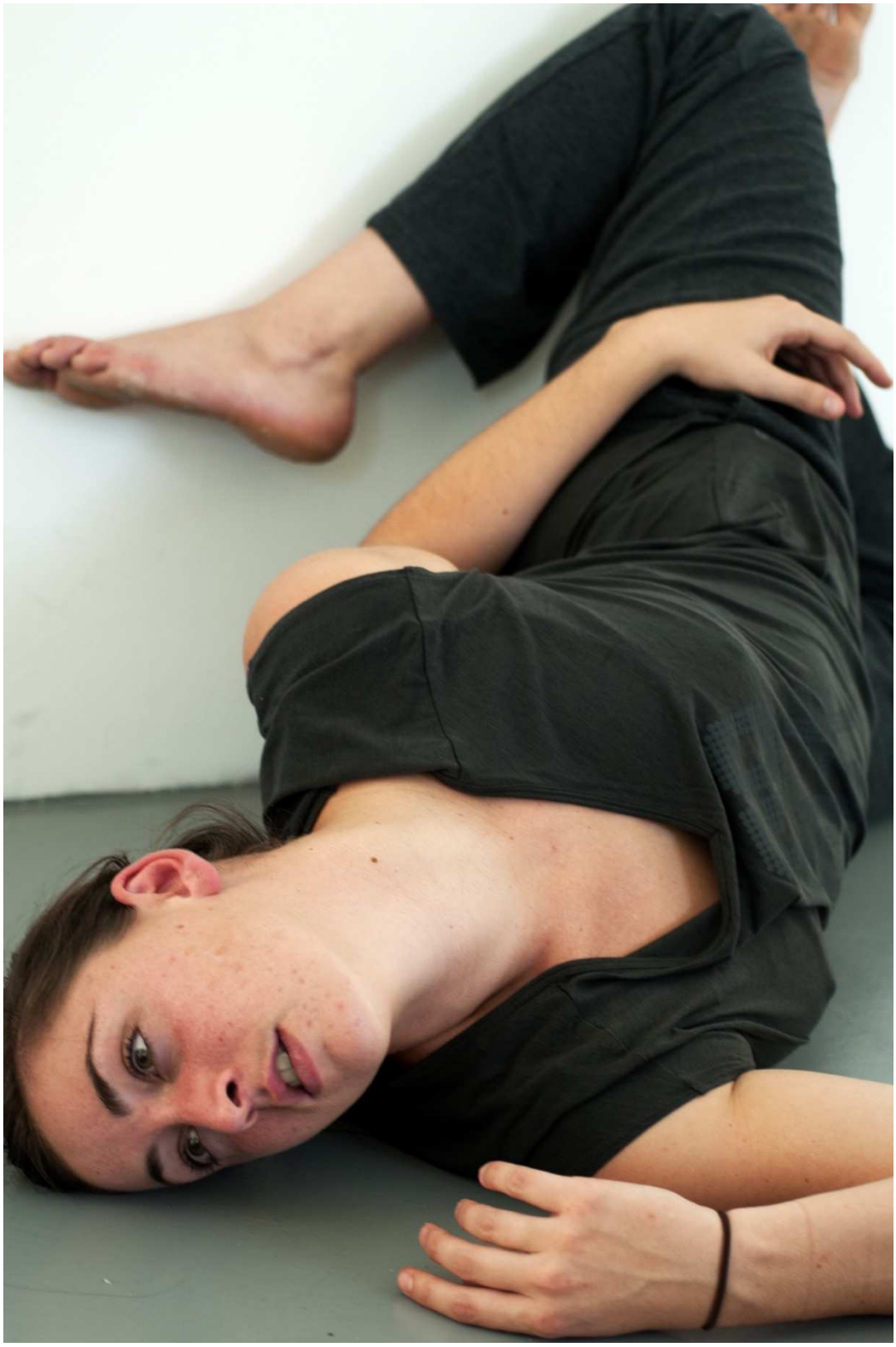
Peu de temps avant cette séance, je m'intéressais au travail de Bérengère Lefranc (pour son expérience du voile), et je tombai sur son site internet, dont la page d'accueil présente des photographies prises par Rachel Lévy Pryor ; photographies sur lesquelles on voit des corps nus comprimés dans des boîtes en bois, dans différentes positions et sur lesquelles le visiteur est invité à cliquer pour naviguer dans les différentes rubriques.



Rachel Lévy-Pryor
Photographies pour le site internet de Berengère Lefranc
(Date, dimensions et lieu de conservation inconnus)

Je pense alors que j'ai cherché, par la photographie, à remplacer la boîte en bois par l'espace de l'image même. C'est bien l'image du corps qui le contraint, et par son cadrage franc et tranchant, elle le démembre, elle le malmène. Le corps se contorsionne pour se plier au cadre de l'image et ainsi, métaphoriquement, se plier à "l'image", aux "images".

Ainsi, le corps devient-il la métaphore du système de manipulation par les images, auquel je suis soumise en tant que femme dans la société dans laquelle je vis. À travers ces prises de vue, je parle des représentations d'odalisques qui enferment le corps dans des positions lascives et offertes irréelles, mais je dénonce également les publicités qui donnent à voir un corps modèle auquel je ne ressemblerai jamais, mais pour lequel il m'arrive de torturer mon corps et mon esprit.



Eilean Berny
Photo-danse-fragments, 2015
Photographies numériques
ISDAT Toulouse



Eilean Berny
Danse spirituelle, 2015
Acrylique sur carton, 75 x 106 cm
Atelier du peintre, Faycelles

Face à ces représentations stéréotypées, l'esprit s'égare en d'inatteignables fantasmes et le corps s'enferme. De cette série de photographies expérimentales est née une première réinterprétation picturale, pulsionnelle. Une simple envie de peindre l'un de ces corps, complètement ramassé dans l'espace du cadre, dans une position tout à fait dramatique, au rendu cadavérique. Le modèle dans ma peinture se transforme en un être paradoxalement éveillé. De ce corps immobile jaillit une multitude d'ornements qui s'élèvent et s'échappent. La dialectique corps/esprit, liée aux images, se concrétise alors clairement. Une libération se joue ici. Une libération liée à la compréhension du fait aliénant, qui relâche enfin la pression. Lorsque je comprends ce qui m'oppresse, je suis prompte à l'accepter et à m'en délivrer en me le réappropriant. Sur cette représentation cathartique, le corps n'est plus cadavre, il est jouissance.

Un an plus tard, je décide de réaliser une production en triptyque, dans laquelle les figures féminines sont ré-emprisonnées dans l'espace du cadre — un cadre réel cette fois — et noyées dans les ornementations, coincées derrière une vitrine en plexiglas. Devenues véritables objets de contemplation, elles sont, par le biais du dispositif de présentation, des objets manipulables, que la participation active du spectateur révèle. Les cadres suspendus au-dessus du sol flottent dans l'espace d'exposition et les poignées fixées sur leurs bords conduisent le spectateur à les prendre en main, à les faire danser pour voir la multitude de perles se mouvoir à la surface du dessin. Le spectateur est invité à se jouer de cette ornementation trop abondante, pour masquer, morceau par morceau, le corps qui d'abord, par la position penchée du cadre, était à découvert. Les corps sont alors tantôt découverts, mis à nus, tantôt camouflés, totalement recouverts d'ornements. Les corps immobilisés entrent dans une nouvelle danse : mes modèles danseuses sont désormais livrés aux mains du public qui, lui-même, les fait danser à sa guise, comme de petites poupées sans âme, coincées dans une boîte à musique, passives.

L'aspect ludique qui se dégage de ces objets manipulables, suspendus comme dans une vitrine de grands magasins au moment des fêtes, évoque, quant à lui, l'enfance, moment de la vie pendant lequel les représentations de la femme, de son corps et de son rôle intègrent les stéréotypes dans l'imaginaire collectif. Ces corps féminins, enfermés dans des cadres, sous

une accumulations d'artifices, deviennent des poupées, des Barbie dans leurs emballages en carton, des poupées prisonnières de l'image de la féminité qu'elles enseignent. Elles représentent le fantasme de ce que peut-être la féminité et la façon dont elle peut être représentée. Mascarade, une *Féminité Mascarade*[295], comme l'a appelée et théorisée la psychanalyste Joan Rivière dans son article de 1929.

> La féminité mascarade est la « tendance féminine à brouiller les pistes pour soi et pour les autres, en se dissimulant sous le masque de la féminité : paraître devant la mère ce qu'elle attend et ce qu'on n'est pas, pour garder secrète l'identification au père, faire semblant d'être châtrée pour ne pas être punie et rejetée[296] ».

L'aspect ludique invite à réfléchir sur la condition de la représentation du corps féminin, comme pur objet de décor, érotisé et prisonnier de son apparat. Les cadres, achetés dans un grand magasin d'ameublement, sont de véritables objets de décoration. La façon dont ils sont accrochés, suspendus dans l'espace d'exposition et proposés aux mains des spectateurs, renforce cette idée d'objets décoratifs. Les matériaux choisis pour réaliser les ornements : mosaïque en plastique, perles de rocaille, strass, sequins… sont des matériaux appartenant au domaine du loisir créatif. Ils sont encore une fois liés au domaine de la décoration. La notion de décoration artificielle, superflue, entre en tension avec les corps féminins. Elle questionne le regardeur sur leur statut.

J'aime le fait que le spectateur ne sache pas, qu'il ne connaisse pas ma position, de prime abord. Je lui montre dans le même temps un certain amour de l'ornementation et de l'artifice, et l'aspect négatif de son utilisation associée au corps des femmes, à leur représentation, à leur image. Je ne veux pas que la lecture critique de mon travail soit évidente, littérale. Je souhaite que le regardeur soit d'abord attiré visuellement par mes objets et leur aspect ludique, tactile, et ensuite qu'il se questionne et qu'il entre, dans un second temps peut-être, dans la répulsion.

---

[295] Joan Rivière, "La féminité en tant que mascarade", 1929, traduction dans *Féminité mascarade*, Paris, Le Seuil, 1994.

[296] Marie-Christine Hamon, *Féminité mascarade : études psychanalytiques réunies par Marie-Christine Hamon*, Paris, Seuil, 1994.

Je m'attache, par cette proposition, à mener une réflexion sur l'envers du décor, ou plutôt son "enfer". L'enfer de mon désir ambivalent. L'enfer de demander au spectateur de se questionner sur son propre désir. D'une expérience intérieure, très intime, presque honteuse, je propose une expérience collective de remise en question. Peut-être certains s'arrêteront-ils au plaisir de manipuler, de faire bouger les décors qui brillent. Peut-être d'autres, comme moi, se révolteront-ils intérieurement, de voir ses séduisantes jeunes femmes s'asphyxier derrière la glace. Une glace qui, par instants fugaces, pendant la manipulation, reflète leur propre image.



Pages ci-contre et suivantes :

Eilean Berny
Cadres suspendus, 2017
Techniques mixtes et ornements mobiles,
Cadres industriels modifiés et système d'accroche
ISDAT, Toulouse







La douce violence qui opère dans mon travail est nettement plus frappante dans le travail de l'artiste marocain francophone Mahi Binebine, lequel joue également avec la notion de cadre et d'enfermement des corps dans un espace contraignant. Que ce soit en peinture ou en sculpture, le cadre oppresseur, comme métaphore de la condition humaine, est toujours présent.

Ces représentations sont très généralement à échelle 1, ce qui engage un dialogue entre les corps torturés représentés et les spectateurs qui y sont confrontés. En partageant le même espace clos que les corps (l'espace de la galerie), on partage la même expérience oppressante. Une mise en abyme se crée alors.

> « Mahi binebine […] se joue d'une monumentalité sculpturale pour mettre en scène une violence latente ou explicite. Se tenant par le dos, entrelacés et comme emboités dans un sentiment d'enfermement et de souffrance renforcé par le vide qui les entourent et les bandelettes qui les enserrent, [la figure et le spectateur] n'existent que l'un dans l'autre, l'un par l'autre. Dans la mémoire et le mutisme de "solitudes enchevêtrées[297]", comme l'écrivait Michel Butor. Poids de la vie, poids de l'oppression […] où l'humain se noue ici à l'inhumain, le souvenir au présent[298] ».



Mahi BineBine
(Références inconnues)

[297] Michel Butor, *Solitudes enchevêtrées*, 2015.
[298] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert, op. cit.,* p. 75.



Mahi Binebine
Le cercle, 2015
Bronze, 120 cm de diamètre
8 éditions + une épreuve d'artiste



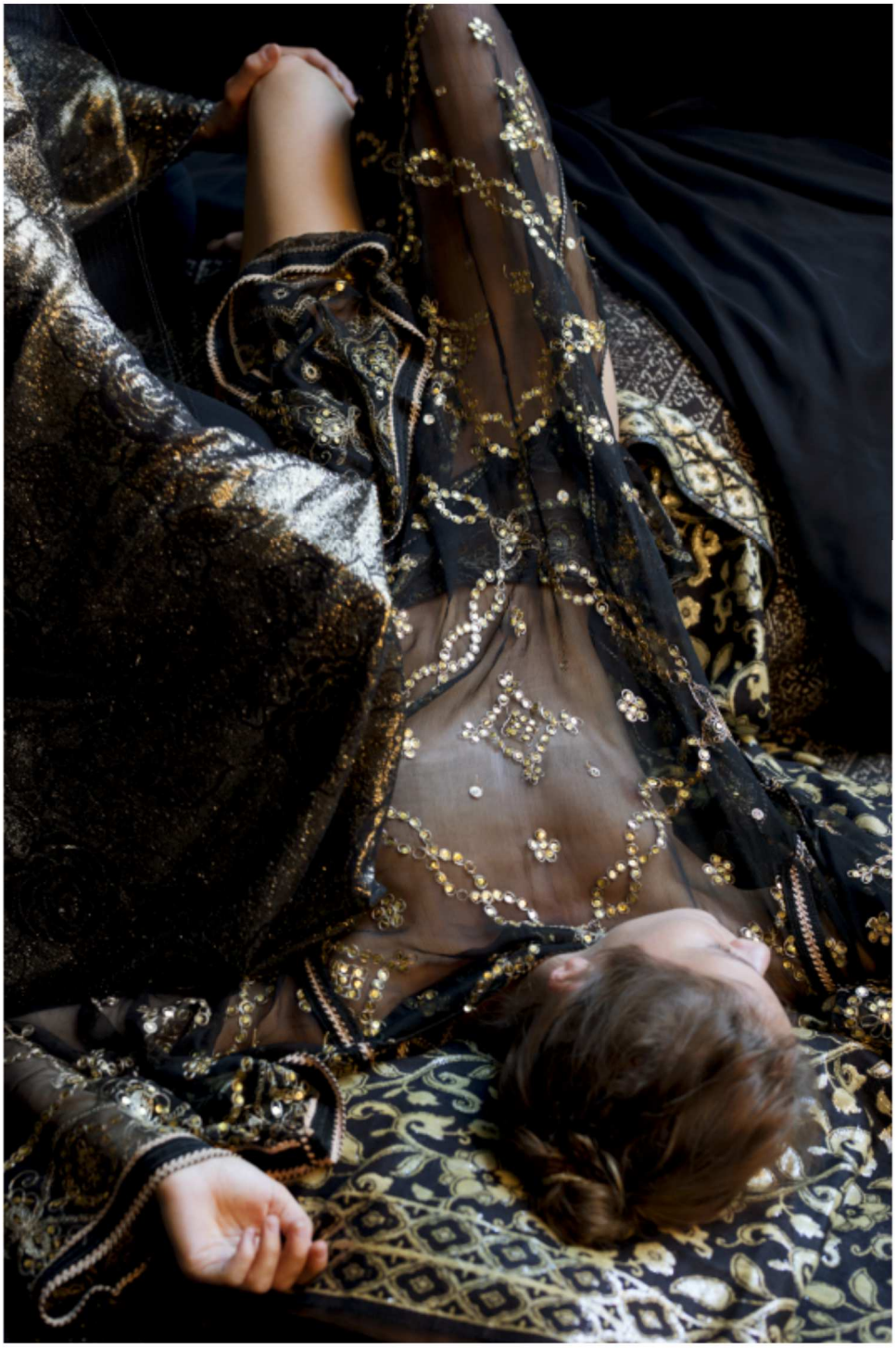
Mahi BineBine
(Références inconnues)

Évidemment, mes poupées encadrées sont des Danaé faites prisonnières par un patriarcat méfiant du parricide prophétique. Mais les ornements qui les recouvrent et les protègent du regard indiscret du voyeur, sont moins une pluie d'or incarnant le mâle qui pénètre à travers la cage, qu'une barrière aux fantasmes qu'on leur projette. Les corps ne sont plus désirés mais désirants. Par la manipulation qui met les perles en mouvement et dérobe les corps au regard, le plaisir se détourne du "dominant" et leur revient à elles, à mes figures. Illustration parfaite du paradoxe qui nourrit mon travail. Attirance passionnelle pour l'ornement, duquel je suis follement éprise, et rejet des forces extérieures qui tentent d'enfermer mon corps dans un écrin de soie rouge.

La Danaé de Klimt « est enroulée telle un paquet de linge à repriser et, dans cette pose qu'aucune femme au monde n'a jamais prise de plein gré, elle nous laisse admirer un sein et une cuisse[299] ». Elle se fiche du spectateur, elle se détourne de lui pour se consacrer à son propre plaisir. Le cadre oppresseur devient un cocon, une bulle qui s'élève. Dans les pensées féministes, Danaé aujourd'hui représente une femme libre de ses désirs malgré l'enfermement. Elle se satisfait par la masturbation et cette pluie d'or, désincarnée de toute analogie phallique, représente alors le paroxysme de la jouissance.



[299] Ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt, op. cit.*, p. 551.



Majida Khattari
Danaé, 2012-2103
Tirage argentique contre-collé sur aluminium, 180 x 120 cm
3 éditions + 1EP

Page ci-contre :

Gustav Klimt
Danaé, 1907
Huile sur toile, 77 x 83 cm
Galerie Wüthle, Vienne

Composition d'ornements parfaitement maîtrisée
Le corps s'oublie,
il n'est plus que présentoir.
Un érotisme subtil et violent à la fois,
Posture lascive, offerte.

Et pourtant, le corps lui-même s'absente,
au profit de cette abondance d'apparats.
Dissimulé, on ne remarquerait presque
pas ce sein qui pointe à travers l'étoffe.

Possédée,
de l'œil du regardeur et de cette main,
accrochée sur son genou.

Regard fuyant, pourtant.

Comme l'Adèle d'Aragon[300],
elle s'échappe,
paupières closes.

Les reflets dans ses cheveux brillent autant
que les perles sur son voile.

Légèreté, douceur, apaisement.

Tentation.

Prendre sa main et l'arracher à ce monde
de fantasmes qui lui pèse.

Libération,
sortir de l'immobilité, se lever et bouger.

Danser s'il le faut.
Jouir.

Donner un sens à ces artifices qui
l'étouffent,
les faire parler.
Prendre position,
réellement.

J'admire cette photographie pour son
pouvoir.
Son pouvoir de faire décoller mon
imaginaire,
de m'hypnotiser et de m'insurger à la fois.
Elle représente tout ce que je désire,
et tout ce que je combats.

Je me vois en cette femme,
baignée de lumière.
Je me vois dans cette parure dorée,
magnifique.
Profitant de l'instant,
le vivant,
pour moi et pour moi seule.

[300] Louis Aragon, *Aurélien,* 1944.

Mais cette main, sur mon genou.

Cette main me prive de ma rêverie,
elle me rappelle que je ne suis qu'un corps,
un corps orné,
un corps féminin orné.
Un objet visuel érotique, fantasmé.

Impuissante.

Drap noir, seule échappatoire.

Je m'en empare dans un soudain sursaut.
J'en recouvre mon corps,
opaque, sombre, inatteignable.

Est-ce là la seule réponse ?
Suis-je contrainte de vivre mes désirs en
secret, coupée du monde extérieur ?

Voile, barrière, obstacle.

À présent, je suis invisible,
mais pas libre.

Trancher dans le vif, vers l'essentiel

Une fois encore, c'est sur la notion récurrente de paradoxe que mon travail repose, et c'est elle que je développe et affine à travers les corps que je présente ou représente. À la fois sublimés, mis en valeur par leur charge ornementale et contorsionnés, les corps instaurent la confusion que je recherche dans la réception sémantique et esthétique de mes productions. Ils sont le reflet d'un conflit extrêmement pesant, issu du cœur de mon intériorité, que j'expose à la vue de tous à travers eux. Il se veulent être la pure métaphore de mon attirance pour l'ornementation, et de mon rejet affirmé de toute forme de contrainte liée au corps féminin.

Ce paradoxe est alors largement développé, notamment par la recherche d'une dualité entre l'attirant séduisant et le repoussant obscène. Un message engagé est systématiquement caché derrière mes productions aux allures plaisantes, de prime abord. Le dialogue conflictuel incessant entre l'être et le paraître, la femme féministe et la féminité qui me prend aux tripes, résonne dans ma réflexion et régit mes problématiques plastiques.

La danse orientale est l'un des moyens par lesquels je passe pour exposer ce conflit intérieur, puisqu'elle produit un paradoxe similaire. Nous l'avons vu, la danse orientale, aujourd'hui, constitue pour de nombreuses danseuses un symbole de liberté et d'émancipation. Celles-ci dévoilent leurs formes, elles s'épanouissent dans la compréhension de leurs corps et dans la maîtrise de leurs mouvements. Mais cette danse reste malgré tout, dans l'imaginaire collectif, une danse de séduction, où le corps est soumis aux regards du spectateur, aux regards des hommes.

Le corps, mis en valeur dans cette logique de séduction et d'attirance du regard du spectateur sur les formes féminines, conduit à la question du costume dans la danse orientale. Il est de coutume de se vêtir, pour danser, de bijoux, de perles, de tissus soyeux et brillants, lors des représentations. Le costume splendide de la danseuse met en valeur ses formes et ses mouvements pour le plus grand plaisir des regardeurs. La danseuse est encore une fois placée dans une situation à double tranchant. Elle est maîtresse de son corps, maîtresse du spectacle et de la fascination qu'elle exerce sur le public par sa technique et sa présence. Mais

elle est esclave de son apparence, soumise à ce costume qui n'est autre qu'un artifice, asservissant son corps nu et naturellement beau à une esthétique superficielle.

Cependant, ce qui m'inspire avant tout dans la danse orientale, ce sont, bien évidemment aussi, les mouvements eux-mêmes, dont je fais l'expérience physique au moins une fois par semaine depuis 10 ans. Je m'intéresse particulièrement au ventre, et dans ces photographies, le cadrage très resserré en fait un élément central.

J'ai demandé à deux danseuses de contorsionner leur ventre au maximum pour me permettre de figer leur mouvement. Les tirages, en très grand format, en font presque des paysages, où le détail des pores de la peau se confond avec le détail des perles des costumes. Le naturel du corps et l'artificiel du vêtement entrent en résonance. Le noir et blanc favorise une lecture homogène de l'image, privilégiant le déplacement uniforme de l'œil sur toute la surface, et non pas en premier lieu sur les couleurs vives du costume, lesquelles prendraient alors le dessus sur le ventre. Je joue aussi des contrastes et de l'exposition. Les points lumineux révèlent les pores de la peau comme ils font d'ordinaire briller les perles des costumes.





Eilean Berny
Paysages ventraux (diptyque), 2015
Photographies numériques
ISDAT, Toulouse

Le photographe franco-marocain Touhami Ennadre retrouve ainsi le corps, le faisant sortir de la pénombre la plus intense auquel il semblait être destiné.

> « Le corps est ici support et matière, sacralité et verticalité spirituelle. […] L'usage de la peau […] est invocation du corps propre et du corps de l'autre. La peau est le vêtement naturel du corps. Elle est l'apparence première de ce qui se donne à voir, son destin réapproprié et réinventé par l'artiste pour habiter le monde en ce qu'il a de plus fondamental[301] ».

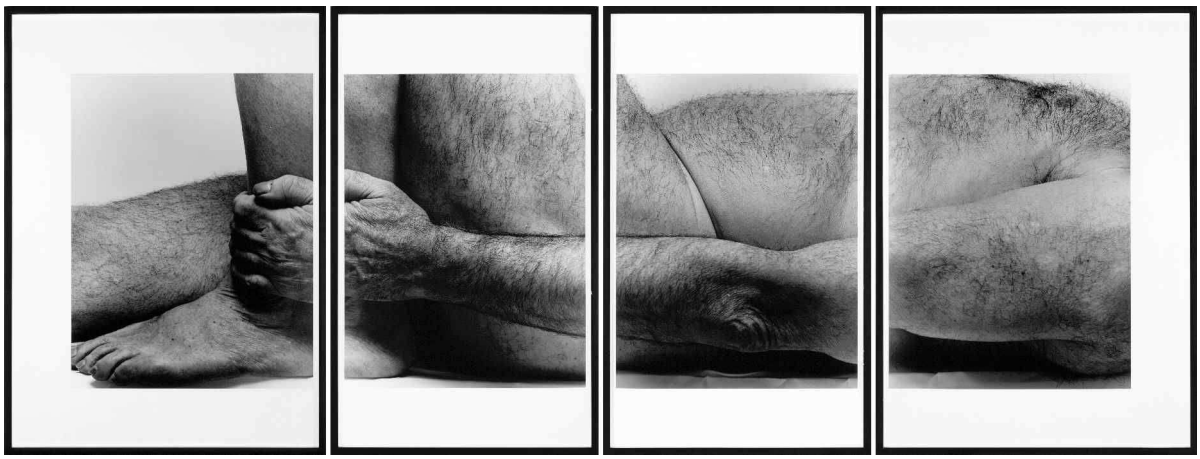
L'ornement, c'est la peau elle-même, magnifiée par la photographie. Après tout, insectes et autre paons entrent dans des rituels de séduction, parés uniquement des plus belles ressources de leurs corps.



Touhami Ennadre
Dos de lumière, 1981
Tirage argentique, 160 x 130 cm
Institut du Monde Arabe, Paris

[301] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert, op. cit.,* p. 137.

Ce qui est sublimé, c'est la puissance du corps. J'en expose la matérialité réelle, la force vitale créatrice, à travers la chair et la peau. Comme John Coplans, je coupe, je recadre et je fragmente le corps pour mettre cette matérialité en valeur. Si, dans le travail de cet artiste, le corps est exposé dans une grande vulnérabilité, Coplans nous en montre les défauts, les imperfections. Il les sublime par son regard subjectif et son traitement photographique. Je passe, moi, par le même procédé pour en montrer la grandeur.



John Coplans
Self Portrait (Lying Figure, Holding Leg, Four Panels) SP 1790, 1990
Épreuves gélatino-argentiques, 32 x 105,5 cm
Centre Pompidou, Paris

Mes corps ne sont pas immobiles, il se tordent, ils actionnent leurs muscles, et c'est de cette puissance féminine que naît une nouvelle vision de l'érotisme. Un érotisme actif.

Hannah Villiger, une photographe auto-portraitiste, entre dans une danse contorsionnée, elle aussi, avec son appareil photo et son propre corps. Elle en capte certaines parties en fragments dans des cadrages resserrés. Elle joue avec le caractère intime du corps nu et questionne son identité féminine dans un corps social qui la met en souffrance. Elle affirme avec violence sa sexualité. Comme elle, je fais du corps un matériau sculptural.



Hannah Villiger
Skulptural n°408, 1995
9 épreuves chromogènes, 1, 253 x 1,23 m
Centre Pompidou, Paris

Avec ces tensions, ces étirements, ces contorsions, ces plis, et par sa malléabilité, le corps permet de toucher aux problématiques de la matière sculpturale, comme en atteste le titre de l'œuvre d'Hannah Villiger.

Un parallèle se met en place, entre le mouvement de la danse et le modelage, entre la représentation, en tant que spectacle, et l'action de représenter. Sculpter le corps ou le représenter, c'est le donner en spectacle au "spectateur". Mais à travers son œil subjectif et les choix qu'il opère, l'artiste donne vie à l'invisible. La distance et l'écart avec le réel mis en œuvre dans la représentation permettent d'exprimer l'indicible, de faire transparaître la vérité par excellence, celle de l'artiste.

« L'artiste me propose une vision précise de la nudité, ou du corps dévoilé, mais c'est à moi de construire l'histoire de cette nudité, l'histoire de ce corps, en sachant que dans la transfiguration du regard, son point indépassable est et restera la "transe". Et c'est là l'énigme de l'art, son dépassement. L'art est fondamentalement une affaire de distance. Que me dit l'artiste s'il ne me raconte pas la distance qui me lie à l'œuvre, et à la perspective mentale qu'elle installe par rapport à un réel donné ? Ce faisant, il me raconte aussi une distance de moi à moi, de lui à moi, de lui aux autres, mais sans moi[302] ».

Si, depuis Rodin, on sait que par la présentation de fragments, l'artiste parvient à toucher davantage le spectateur, puisqu'il lui lui offre un espace d'interprétation libre — faisant appel à son imaginaire et à ce qui fait écho en lui pour compléter le "manquant" — et que, de ce fait, il exprime plus qu'avec un corps entier, on sait aussi que l'artiste peut faire de la couleur et des formes, de plus en plus autonomes depuis les apports de la modernité, les principaux vecteurs des émotions recherchées. Nouvellement associées à la représentation du corps, elles participent à leur réception sensible.



Auguste Rodin
Torse d'Adèle, 1882
Sculpture en plâtre, 12,1 x 41,7 x 16,8 cm
Musée Rodin, Paris

[302] Malek Chebel, dans le catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert, op. cit.,* p. 55.

Exprimer l'indicible

Dans le catalogue du *Corps Découvert*, Asaad Arabi, artiste plasticien et critique d'art avance que :

> « après que la technique de la représentation du modèle vivant, comme idéal en mouvement, eût atteint son apogée pendant la période classique – celle qui va de Titien à Courbet, dans toute la diversité de ses écoles – le corps va retrouver une sorte d'ambiguïté fantomatique, du fait de son "voilement" par la matière fluide et lumineuse de la couleur, étendue par un pinceau doué d'une grande liberté[303] ».

Je ne suis pas de cet avis. La liberté que prend l'artiste dans la façon de représenter le monde, ses choix de couleurs et de lumière, le type de trait utilisé, la fidélité ou non des formes n'est pas un "voilement", mais bien tout le contraire. Par ses choix plastiques, l'artiste dévoile et expose sa propre vérité. Comme le dit Charles Sterling, au sujet de la nature morte qui sublime l'insignifiant, le profond dessein de l'artiste est « celui de nous imposer son émotion poétique devant la beauté qu'il a entrevue dans ces objets [dans le monde qui l'entoure] [304] ».

À mes yeux alors, « cet effacement du corps sous le voile [qui] s'accroît encore avec Egon Schiele, Bonnard, et les figures déconstruites de Picasso, ouvrant la voie à la force expressive extraordinaire du nu postmoderne […] » est moins "effacement" que mise en exergue. Si le corps est expressif, il ne s'efface pas, il se revendique.

> « Plus nous avançons dans l'exploration des expériences du postmodernisme, après les années 1970, mieux nous voyons le "corps-ego" s'incarner dans la matière même du travail artistique, dans la théâtralité de son héroïsme existentiel — les "performances" — à commencer par les nus d'Yves Klein baignant dans la couleur bleue, et pour finir par les rituels sadomasochistes dans les performances des Anglo-Saxons[305] ».

Ce « concept freudien de l'ego en miroir [est largement] mis en œuvre par Georg Baselitz et Lucian Freud. Le dessin du corps passe […] de l'image de l'autre (le modèle) à celle

[303] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert, op. cit.,* p. 58.
[304] Charles Sterling, *La Nature morte, De l'Antiquité au XX^ème^ siècle*, Paris, Macula, 1985.
[305] *Ibid*., p. 58.

du moi dans le miroir, avec tout ce que cela comporte d'éléments scandaleux et provocateurs[306] ». Dans le concept de corps-ego se joue toute la problématique de notre sujet : si l'artiste prend des libertés avec le corps et le modèle, c'est pour montrer son propre point de vue sur le monde, le partager avec lui. Ce transfert fait vivre l'expérience du corps de l'artiste au spectateur et lui révèle son moi intérieur le plus profond. J'y travaille à partir de mes séances avec des danseurs, ou à partir des souvenirs évanouis de mes expériences corporelles. Les corps expressionnistes de Asaan Arabi montrent cette passation entre artiste - modèle - artiste à nouveau - spectateur. Lorsque les maux sont indicibles, les corps expressionnistes des postmodernistes se chargent de les retranscrire.



Asaad Arabi
L'Ombre, 2009
Acrylique sur toile, 150 x 150 cm
(Lieu de conservation inconnu)

[306] *Ibid.*

« Campés au milieu d'espaces dépouillés, les sujets nous affrontent et nous interpellent du fait de leur outrance et de l'érotisme qu'ils suggèrent… Les corps tourmentés se libèrent et s'offrent, alors que souvent, les visages sont masqués[307] ». Le visage est masqué et son expression est alors inaccessible, mais le peintre use de la couleur, des formes données par un certain trait graphique, et des lumières, pour la faire transparaître autrement. Dans l'expérimentation plastique se joue la réception sensible de l'œuvre.

Quand je représente un corps en volume, je travaille la terre en pensant à l'expérience de mon corps, et la forme obtenue représente le paroxysme[308] de ce ressenti. Les arts plastiques permettent de faire ressortir l'extrême[309], là où la langue s'en trouve incapable, en raison d'un manque de vocabulaire (ce que Sylvain Bourmeau expose dans son émission *Penser le corps* comme étant une "sous-verbalisation"[310]). Les arts plastiques sont capables de dire l'extrême souffrance, l'extrême jouissance, l'extrême sentiment d'incompréhension et de tourmente. J'en use, comme moyen d'extérioriser mon désir ambivalent, mon extrême tourment.

Page ci-contre :

Eilean Berny
Les Bustes-Bijoux ou *Les BB* (2 pièces sur quatre), 2016
Argile et perles de rocaille
ISDAT, Toulouse

[307] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert, op. cit.,* p. 63.
[308] Cf. *Corps au paroxysme*, revue *Sensibilités. Histoire, critique & sciences sociales n°3,* Appaloosa LHS Editions, 2018.
[309] Cf. Paul Ardenne, *L'extrême. Esthétique de la limite dépassée*, Paris, GF, 2006.
[310] Cf. Podcast de France Culture "Penser le corps" dans l'émission *La suite dans les idées,* par Sylvain Bourmeau, disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/la-suite-dans-les-idees/penser-les-corps









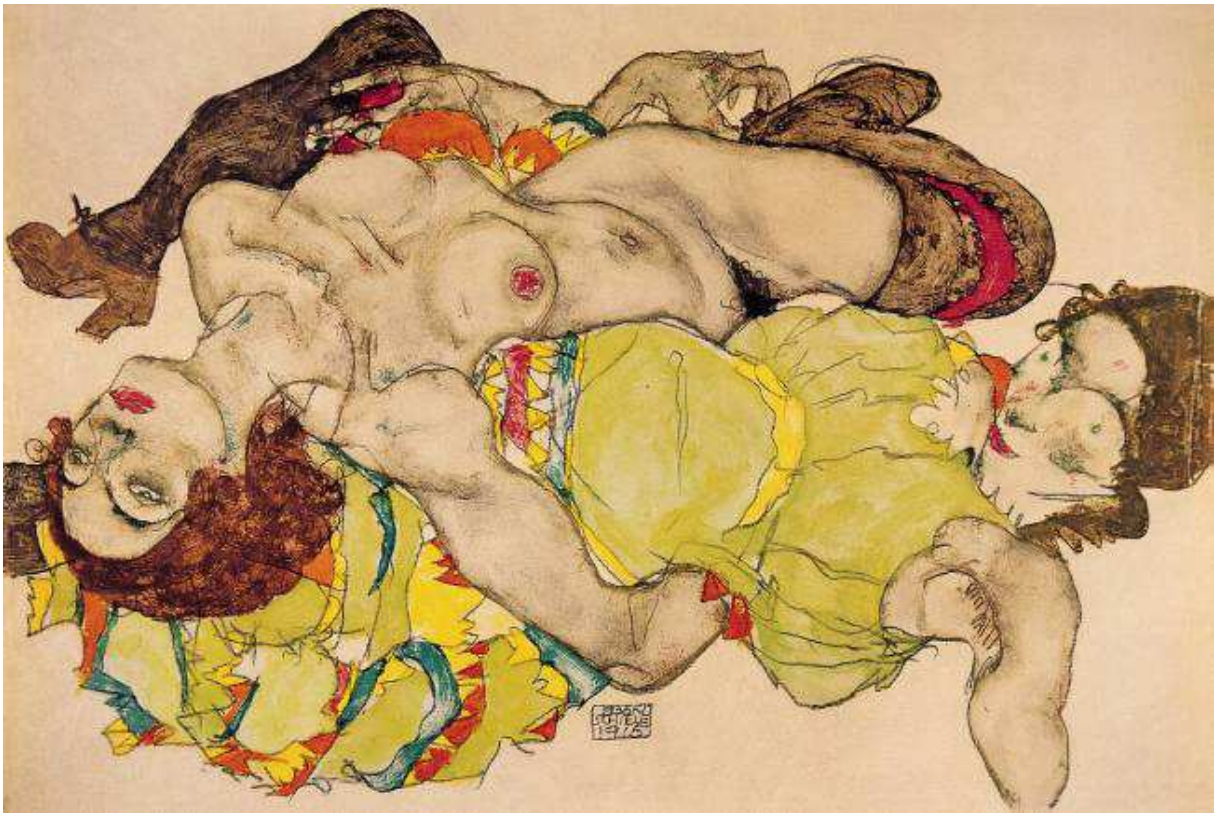




Mes premiers *Bustes-Bijoux* en terre sont décharnés, maigres, côtes apparentes. Ils sont submergés par les perles qui en attaquent la chair, se logent dans leurs creux, et les font se fissurer. Les bustes paraissent se tordre de douleur et se retourner sur eux-mêmes, alors qu'à l'origine, ils ont été modelés d'après le souvenir de mouvements de danse : la préparation au "flotteur", qui consiste à créer une retenue d'air au niveau de l'estomac, afin de pouvoir relâcher sa respiration par à-coups et faire trembler la surface de son ventre, et le "twist", qui consiste en une rotation du bassin indépendamment du reste du corps. La traduction de ces expériences vécues dans mon corps a d'abord donné lieu à un résultat étrangement morbide. C'est un inattendu auquel je donne sens par le paradoxe que je vis dans ma pratique de la danse orientale.



Eilean Berny
Préparation au "flotteur", 2015
Étude photographique numérique pour *Les Bustes-Bijoux*
Toulouse



Egon Schiele
Couple de femmes amoureuses, 1915
Crayons et aquarelle, 32,5 x 49,5 cm

Les corps expressionnistes de Egon Schiele montrent une sorte de crispation hystérique en réponse à la Vienne hypocrite de son époque[311]. Dans une profonde colère et une incompréhension de l'intolérable pudibonderie masquée de sa société, l'artiste fait parler le corps à sa place. Les corps sont maigres, squelettiques ou inachevés. Egon Schiele exprime une morbidité absolue. Ses corps, désarticulés par une ligne graphique d'une grande sûreté, sont presque des calligrammes. Sa façon de traduire les formes des corps, de les synthétiser dans une stylisation qui les rend paradoxalement plus réalistes, entre en écho avec les formes de mes corps, ceux en volume, surtout.

[311] Cf. Podcast de France Culture "L'homme qui "peignait la lumière des corps"", dans l'émission *L'art est la matière,* par Jean de Loisy. Disponible sur le site de France culture : https://www.franceculture.fr/emissions/lart-est-la-matiere/egon-schiele-1890-1918

Schiele aussi, s'attache à rendre visible l'invisible, en fragmentant le corps de ses modèles ou en ne mettant en valeur qu'une partie. Souvent, dans ses aquarelles, Schiele marque le pubis des femmes d'une tâche rouge qui se diffuse librement sur le papier, à mi-chemin entre érotisme et impudeur du sang menstruel, ce "privilège" féminin.



Egon Schiele
Nu allongé aux bas noirs, 1911
Aquarelle et mine de plomb, 29,2 x 43,5 cm
Collection particulière

Avec la technique de l'aquarelle, en plus de chercher à capturer les mouvements organiques des fluides des corps, Schiele recherche la saisie instantanée de leur position extrême, comme je le fais avec mon appareil photo. Il attend le rendu inconfortable des corps, jusqu'au déséquilibre (je suis suis moi-même retrouvée jetée au sol plusieurs fois en capturant l'image de mes danseuses dans leurs positions extravagantes).

Dans les peintures de Schiele, la couleur devient pâle et morbide, les visages sont cadavériques, décomposés, tuméfiés par la matérialité du médium pictural, utilisé en pâte épaisse, avec parfois la trace de l'outil. Ces toiles sont les symboles d'une sexualité considérée

comme honteuse, douloureuse et fautive. Le corps désirant est alors martyrisé et l'on voit apparaître, dans l'art moderne viennois, des corps avec, ou apparentés à, des serpents.



Egon Schiele
Femme allongée, 1917
Huile sur toile, 96 x 171 cm
Leopold Musuem, Vienne

Chez Egon Schiele, le corps sait faire transparaître ses émotions sans avoir besoin des signes ou des ornements d'un Klimt. La tragédie figure dans le dépouillement. Le dégoût fait partie du regard du spectateur et, comme s'il regardait un insecte de surplomb, il entre dans un rapport kafkaïen[312] au corps[313].

Egon Schiele est le père de l'actionnisme viennois, qui transformera le corps souffrant représenté par le corps effectif. Il représente, finalement, une certaine apocalypse, invisible mais bien réelle, en lui. On peut créer une affiliation entre les corps expressionnistes des

[312] Cf. Franz Kafka, *La Métamorphose*, 1915.
[313] Cf. Podcast de France culture "L'homme qui "peignait la lumière des corps"", *op. cit*.

artistes contemporains arabes comme Asaad Arabi et Mahi Binebine, les corps d'Egon Schiele et ceux de mon travail.

> « Changer l'aspect de l'humain en changeant son corps et sa beauté, en faisant l'éloge du monstrueux et du laid, telle est certainement la manière avec laquelle l'artiste "prête son corps" au monde, comme l'a si bien dit Merleau-Ponty : c'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonction, qui est un entrelacs de vision et de mouvement. Au-delà de toute fonctionnalité propre, le corps " expressionniste" ne montre pas, il révèle, dévoile et affiche son étrangeté inquiétante, comme pour formuler une vision critique de l'être et de la condition humaine[314] ».

Gustav Klimt, aîné d'Egon Schiele, était son mentor. Ils ont en commun la recherche du corps expressif qui s'incarne dans les couleurs et dans la facture graphique.
Klimt réalise le portrait de la bourgeoisie viennoise, dans son œuvre. Il en fait la critique, tout comme le fait Schiele, bien que ce dernier soit moins fortuné et contraint de croquer, d'abord, les jeunes mendiants des bas-quartiers. Ils se démarquent dans le degré de violence qu'ils laissent transparaître. Si Schiele y va franchement, sans peur ni crainte de choquer ses contemporains, Klimt lui, se sert de la séduction et du charme effectifs de l'ornement pour dresser le portrait sordide de la Vienne d'avant-guerre. Il utilise l'image de la femme idéale et la calque sur ses modèles, pour flatter le commanditaire.

Cependant, par ses "manières", il invente "La nouvelle Viennoise". « Elle est adorablement vicieuse, exquisément pécheresse, perverse à ravir[315] ».

Là encore, Klimt présente un bel exemple de la façon dont l'artiste s'empare du monde et de la société qui l'entoure, afin de lui faire "cracher" ses travers. En peignant ses bourgeoises, il dépeint leurs désirs et les siens aussi. Klimt utilise la femme comme un *alter-ego* du sexe opposé. Il lui fait porter le masque du mépris qui vit en lui-même.

[314] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert, op. cit.,* p. 137.
[315] Illustriertes Wiener Extrablatt (1909), cité dans l'ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt, op. cit.,* p. 228.



Gustav Klimt
Femme avec chapeau et boa de plume, vers 1910
Huile sur toile, 69 x 55 cm
Collection particulière

Dans Le Corps et sa Danse, le psychanalyste et théoricien Daniel Sibony écrit :

« Dans la danse toutes ces angoisses sont rassemblées, jetées sur scène dans ce corps qui se dresse et dispose de lui-même, comme un corps qui serait porté par sa naissance et par son choc avec le monde. Pour chacun, son corps c'est comme son événement d'être, si essentiel qu'il devient métaphore de l'être. C'est donc plus que la "forme contingente" que prend son existence nécessaire. C'est le capital ou le trésor originaire qui le précède et entérine ses attaches avec le monde, ses points d'accrochage avec l'être – qu'il est appelé à vivre après coup. Le corps est pour chacun une métaphore de l'univers, et de ses potentiels d'existence. Cela implique que le corps n'est pas une chose du monde, car l'être — qu'il métaphorise — serait alors une chose du monde, ce qui est absurde (ou purement fétichiste). Si pour chacun le corps est le symbole de son être, il devient le support réel de son manque-à-être. Avec ça il peut "évoluer" : être avec lui-même en mouvement. Avec le temps ou l'espace[316] ».

Heureusement, l'existence n'est pas uniquement faite d'obscurs désirs qui torturent corps et esprit. La danse et sa mise en mouvement, en tant qu'elle est un art, nous autorise la même catharsis. Moyens exutoires, ils sauvent mon être intérieur d'une déroute insupportablement désespérée pour réactiver ses forces existentielles. Essayons désormais, à travers un corps enfin repossédé, de célébrer la vie.

[316] Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 2002.

.

« L'artiste, défiant tous les pouvoirs primaires et obsolètes, a toujours été celui qui dit non. Non à l'horreur, non à la servitude. En revanche, il est celui qui dit oui à la vie, à son éruption, à son irruption. "Il est interdit d'interdire", proclamait à juste raison un slogan de Mai 68. De toutes les œuvres offertes à notre regard, fussent-elles les plus chargées d'opposition au bien-penser, fussent-elles même, comme il arrive, redevables à l'Occident de certaines de leurs "outrances" (l'outrance étant souvent l'une des dimensions de la créativité parmi les plus dynamiques) se dégage, au point de départ du corps retrouvé, le sentiment d'une reconquête. Quand la reconquête est là, l'avenir est encore plus grand ouvert[317] *».*

Salah Stétié

[317] Salah Stétié dans le catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert, op. cit.,* p. 35.

Formes et rondeurs féminines : célébration de la vie

À la reconquête du corps, je travaille le volume, je travaille la matière. Je retrouve alors ses formes pleines et généreuses. Ce processus de création fait partie de ce que j'apprécie le plus dans ma pratique. La chair, les muscles, la peau reprennent leur place et revendiquent leur présence physique dans un espace reconquis, où ils peuvent, désormais, se développer. Qu'est-ce que la danse si ce n'est une conquête de l'espace par le corps ? Qu'est que la création si ce n'est une appropriation de l'espace par son occupation, avec la naissance de nouvelles formes physiques qui viennent exister en son sein ?

Les artistes arabes l'ont compris : pour reconquérir le corps, il faut reconquérir l'espace dont on le privait avec des murs, des images et des voiles. Retrouver le corps féminin invisible, c'est retrouver ses formes, les célébrer, les faire dominer réellement et visuellement. Les artistes se saisissent de « la matière du corps féminin en général, à travers la souplesse de ses organes, la fluidité de ses mouvements, sa palpitation carnée, la vibration de la lumière sur ses arabesques délicates, et l'explosion vive ou feutrée de la couleur dans ses creux, ses arrondis et ses bossages[318] ». « Tous célèbrent la générosité du corps féminin[319] ». Tous célèbrent la vie par la création, métaphore d'une "re-naissance", d'un désir d'exister.

Pages suivantes :

Eilean Berny
Pop circles, 2014
Compositions numériques
ISDAT Toulouse

[318] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert, op. cit*., p. 27.
[319] *Ibid.,* p. 42.

Travailler la matière, en matières

Mon soudain désir de retrouver des formes pleines et des représentations de corps charnus s'est joué au sein d'une même production. Après la réalisation de mes deux *Bustes-Bijoux* en argile, j'ai décidé de changer de matériaux pour retrouver des corps pleins de vie et construire un dialogue entre vision macabre et vision joviale du corps : un aller-retour constant et perpétuel dans mon esprit. Comme nous l'avons précédemment démontré, cet aller-retour est paradoxal, par essence.

La danse orientale a été une révélation, lors de mon adolescence, dans l'apprentissage de l'acceptation de mon corps changeant. J'ai voulu, pour cette deuxième partie du projet, rendre un véritable hommage à ce nouveau corps de femme, tout en rondeurs. Les danseuses arabes, quelle que soit leur morphologie, vivent parfaitement bien leurs corps, ce qui est moins évident dans un Occident obsédé par la taille 38[320]. En Orient, « la femme aime cette chose ronde qu'elle est[321] ». Et la danse, entre autres, en est la raison. En dehors de son acceptation par la maîtrise, la danse nous apprend la bienveillance à l'égard de notre corps, dont on admire les potentiels de sensualité dans le miroir. En dansant, on apprend à chérir le corps, on l'aime, on l'adore.

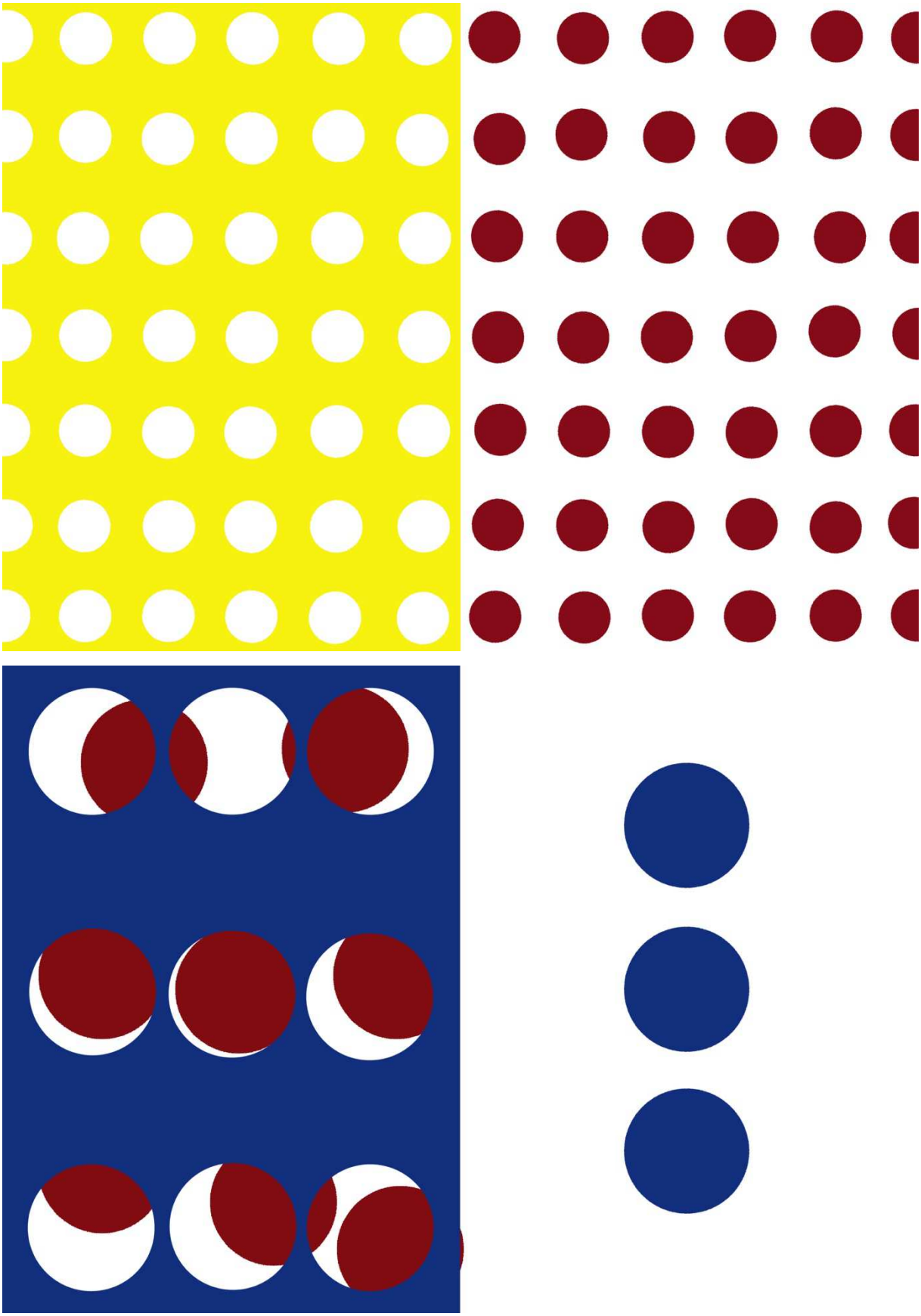
Je me souviens qu'en première année, des professeurs des Beaux-Arts de Toulouse, après un accrochage très graphique dans lequel je présentais aux murs des ronds de différentes tailles, en aplats de couleurs complémentaires, m'ont dit, non sans ironie machiste (dans ces instants là, tout se joue dans le regard), que je "sublimais le rond et que par lui, je sublimais mon corps".

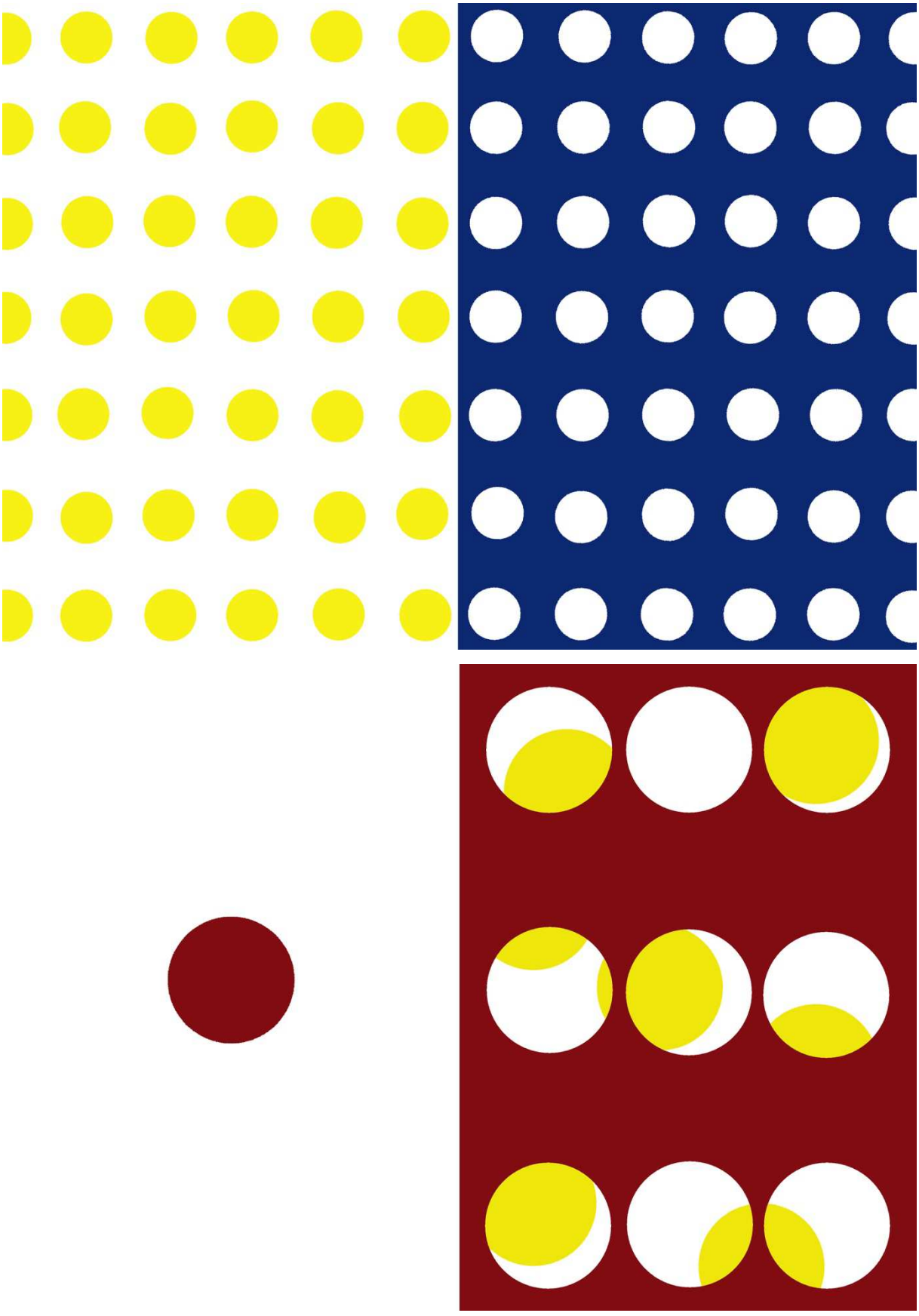
Quelques mois plus tard, contournant le léger malaise, je tentais de reprendre ces mots et de leur donner un sens, en appliquant mes recherches sur le rond à ma pratique du volume. Je les appliquai donc au corps, et en sublimai les formes. On sent déjà dans les prémices de la construction de ma démarche personnelle, un intérêt évident pour le motif, la profusion, la saturation progressive de l'espace, l'analogie formelle qui se crée à partir de formes simples, de signes graphiques schématisés, mais aussi la recherche d'un dialogue entre formes pleines et formes vides, entre positif et négatif.

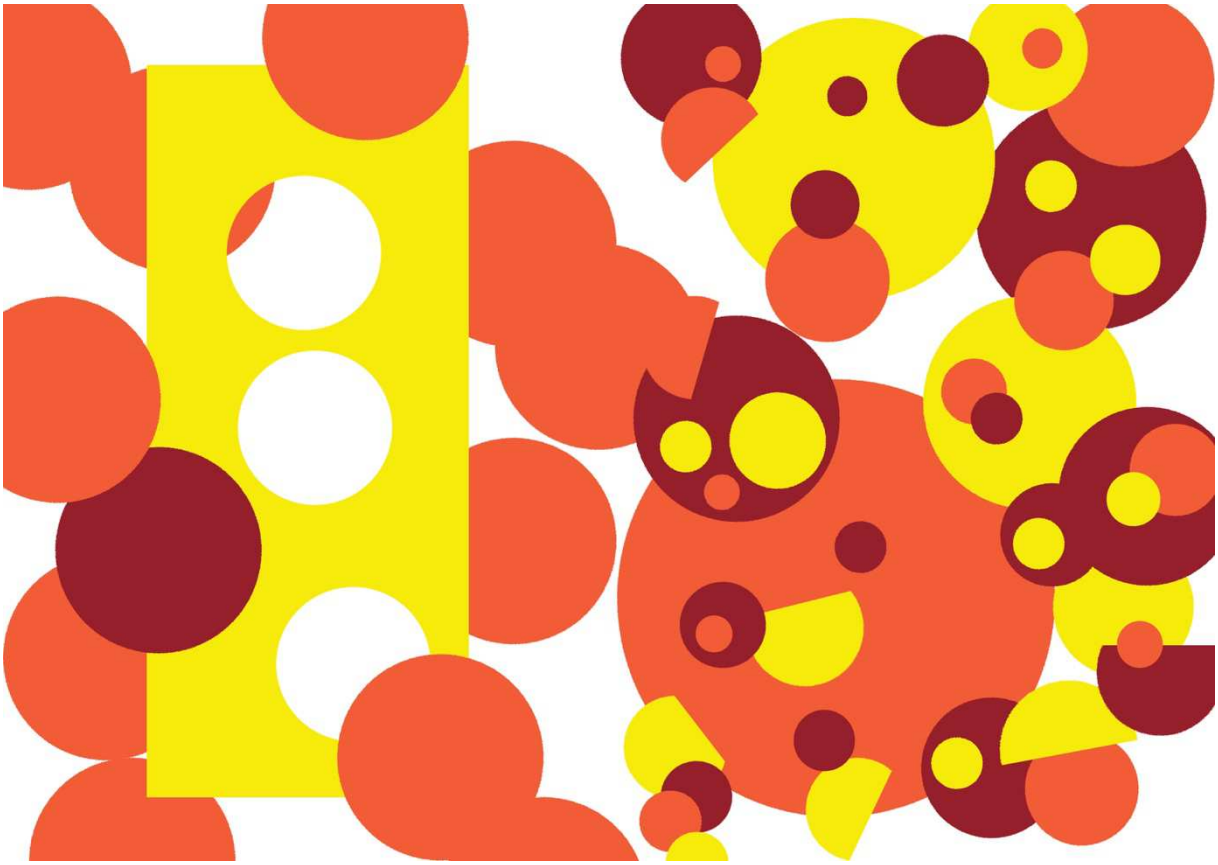
---

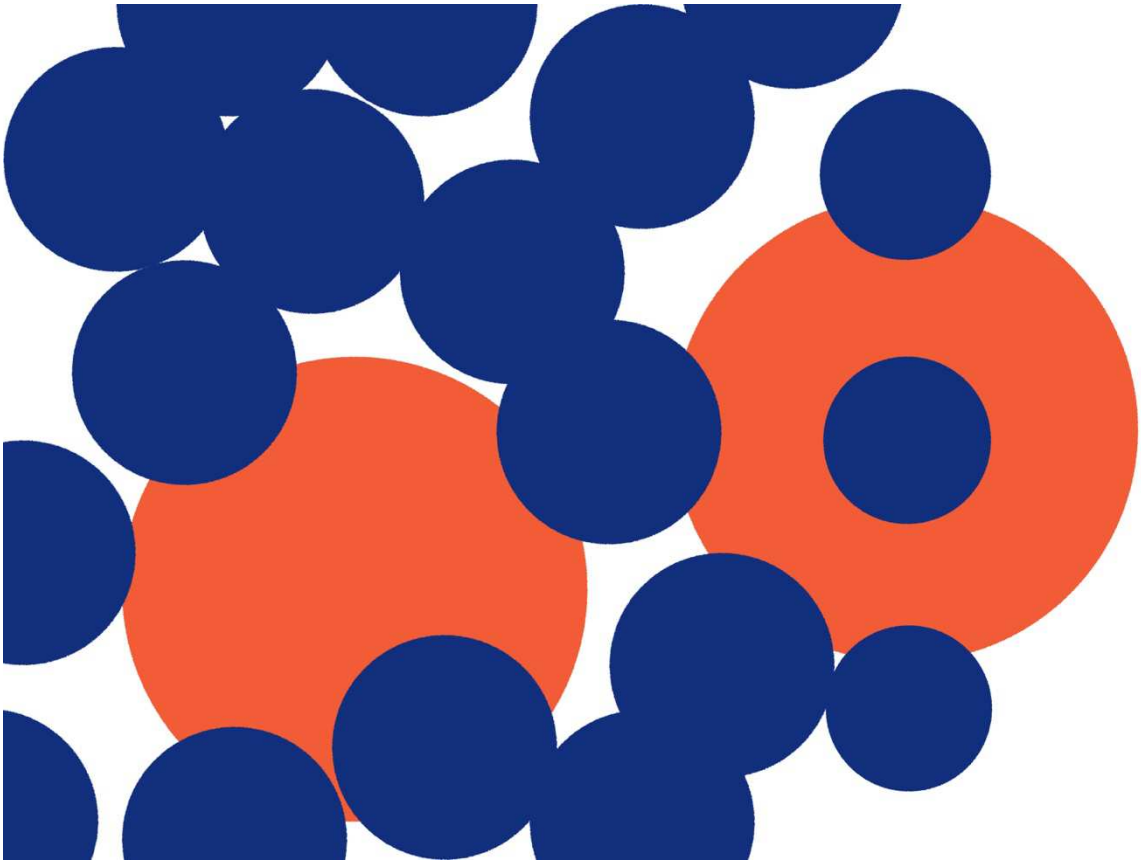
[320] Cf. Fatema Merni, *Le Harem et l'occident, op. cit.*

[321] Propos de la chanteuse Sapho (Danielle Ebguy) recueillis dans le Documentaire *Mille et Une Danses Orientales* de Moktar Ladjimi, *op. cit*.

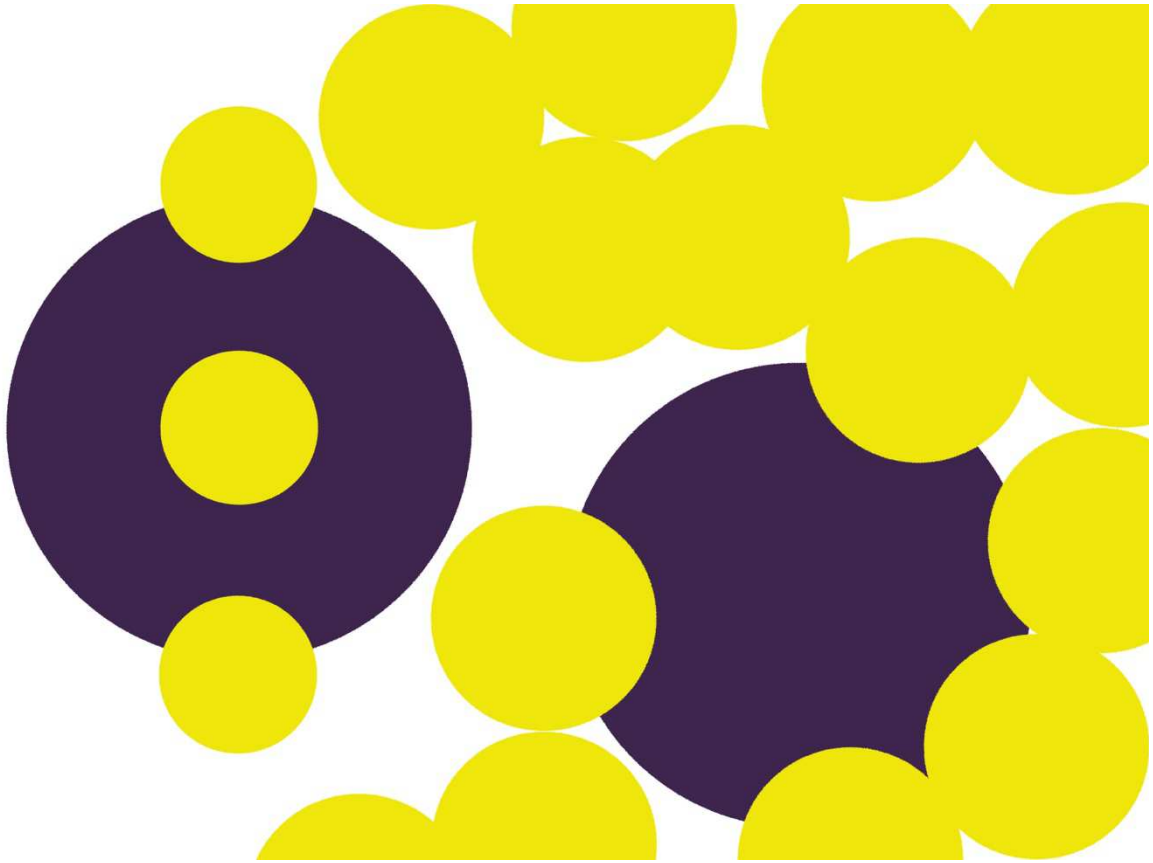












Après avoir travaillé les formes rondes, à la fois fermes et souples, de mes futurs *Bustes-bijoux*, indépendamment les unes des autres et à partir de matériaux textiles (collants usés, dentelle en élasthane) bourrés à la ouate, je les ai assemblées, toujours en essayant de ressentir dans mon corps ce que je cherchais à faire transparaître dans ma composition finale. Ainsi, je dansai l'organisation des éléments dans des mouvements de ventre et de hanche, avant de les fixer définitivement sur leur socle.

Ensuite, je réalisai le minutieux travail de perles et de broderies et, cette fois, plutôt que de chercher à remplir vides et autres fissures, je fis en sorte que les perles accompagnent les rondeurs et se propagent sur les surfaces en les faisant briller. Elles révèlent ces formes, elles en marquent le statut. Par la disposition des perles, la sphère devient sein, elle devient ventre, hanche ou épaule. L'ornementation donne un sens au corps, elle le signale et ne l'efface plus.

Lors de leur mise en espace, je présente mes quatre *Bustes-bijoux,* ou "*mes BB*" ensemble, sur des socles/présentoirs/piédestaux, sous vitrine, avec la volonté d'en faire de petits objets précieux, des objets contemplatifs que l'on ne peut toucher.

Ce sont presque des reliques, de petites divinités, représentant chacune le ressenti d'un mouvement, sa sensation corporelle profonde. Sous leur vitrine, inatteignables, les *Bustes-bijoux* frustrent les pulsions tactiles des spectateurs qui y voit la malléabilité, la douceur, la tendresse, la générosité, sans pouvoir l'expérimenter. Tel un Auguste Renoir admiratif du corps féminin, de son érotisme et de sa puissance de séduction, je trouve une grande satisfaction à le représenter pour faire jaillir tout ce qu'il évoque : « un sein, c'est rond, c'est chaud. Si Dieu n'avait créé la gorge de la femme, je ne sais si j'aurais été peintre[322] ». Cependant, ce que je me demande, moi, c'est plutôt : « si la vie ne m'avait pas faite femme, je ne sais si j'aurais été plasticienne ».

[322] Propos de d'Auguste Renoir mis en recueil par Jacques-Emile Blanche dans *Propos de Peintres - De David à Degas*, p. 237-238.













Eilean Berny
Les Bustes Bijoux ou *Les BB, 2016*
Ouates, textiles et perles
ISDAT Toulouse

On peut voir dans ces bustes se créer un lien avec les corps désarticulés des poupées tactiles et malléables de Hans Bellmer, qui renvoient le spectateur à ses propres désirs, dans une sensation d'attirance, puis de répulsion plus violente encore. Les différentes parties qui composent les corps sont parfaitement identifiables et on constate aussi cet effet "assemblage" des multiples "ronds féminins", plus ou moins réalistes.

Le corps des femmes, que l'on éclate par les fantasmes qu'il produit et par son objectification, que l'on écartèle en ne le voyant que morceau par morceau — et jamais comme un tout — se trouve ici rafistolé et péniblement ré-érigé pour exister, malgré ce qui le malmène.

> « Ni objet ni sculpture, [*La Poupée* de Bellmer] se constitue en *organisme* hybride, polymorphe, et en *instrument* manipulable et transformable à l'infini. Au-delà de l'esprit de révolte contre l'ordre nazi qui l'a peut-être commandée, elle est avant tout œuvre de mélancolie et d'"inquiétante étrangeté", mêlant pulsion du désir et pulsion de mort, merveilleux et cruauté, quotidienneté et invraisemblance. La quête que l'artiste poursuit à partir de et avec *La Poupée*, est celle, vertigineuse, obsessionnelle, et sadienne, d'une image par où "revitaliser" le désir et créer de nouveaux phantasmes. Le monstrueux de Sade n'y est pas étranger puisque Bellmer lui-même était un fervent lecteur du Marquis et réalisa d'ailleurs des gravures pour l'illustrer[323] ».

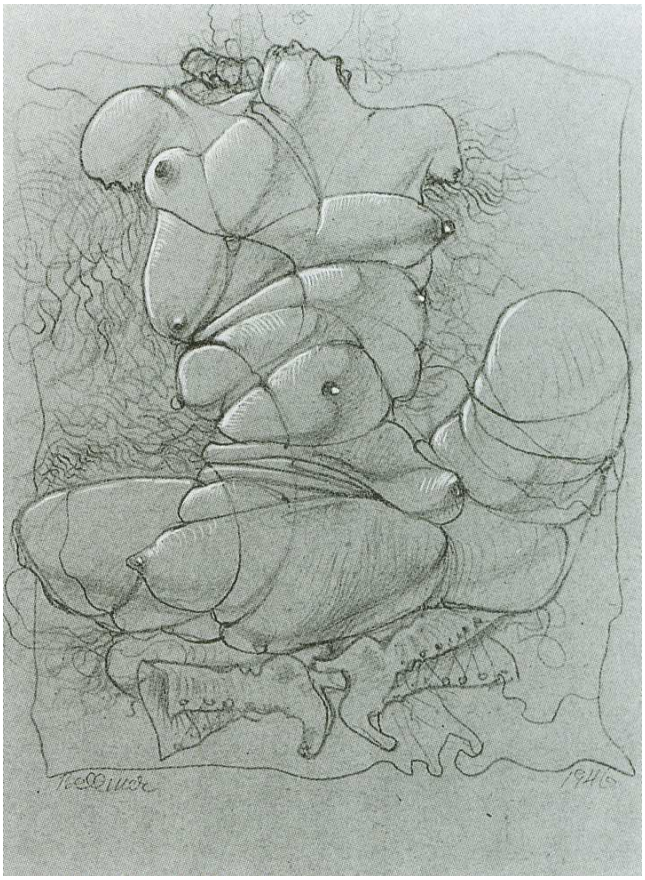
Comme Hans Bellmer, je redonne vie au corps et aux formes en les recousant. Ensuite, je panse les cicatrices avec des perles.

Ce qui est amusant, c'est que la danse orientale désarticule les corps également. La base de cette danse, ce sont les isolations : apprendre à bouger chaque partie du corps indépendamment l'une de l'autre. Cela crée une sensation particulière, l'impression que l'on se démembre, que l'on peut détacher des morceaux de son corps et jongler avec. Dans mon travail en volume, cela se traduit par une désolidarisation-resolidarisation des formes, mais dans mon travail pictural, cette sensation se traduit par l'exagération outrancière des formes.

[323] Cf. Texte de présentation du podcast de France culture "La poupée, de Hans Bellmer", dans l'émission *Les regardeurs* par Jean de Loisy et Sandra Adam-Couralet, disponible en ligne sur le site de France culture : https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/la-poupee-de-hans-bellmer

Dans ma toile *Hips don't lie*, la hanche devient immense, elle occupe un tiers de l'espace. C'est elle qui est mise en valeur et qui se détache du reste du corps. Là aussi, l'ornementation réuniformise et réaplatit les formes. Je "recolle" les morceaux en fixant sur eux de la dentelle de papier ajouré. Finalement, je sublime les courbes dans un "dialogue des rondeurs", où corps féminin et arabesque sont autant stylisés l'un que l'autre.

Au regard de ces travaux, réalisés avec des techniques bien différentes et mis ensemble dans un espace d'exposition, on comprend véritablement le chemin qui s'opère dans ma démarche entre le corps réel et expérimenté, le corps ressenti, et le corps finalement représenté qui en montre la synthèse.



Hans Bellmer
(Références inconnues)



Hans Bellmer
La Poupée, 1935
Photographie argentique
(Dimensions et lieu de conservation inconnus)



Eilean Berny
Hips don't lie, 2016
Acrylique et papier collé, 116 x 89 cm
ISDAT Toulouse



Gustav Klimt
La Mort et la Vie, 1915-16
Huile sur toile, 180,5 x 200,5 cm
Leopold Museum, Vienne

Dans son tableau *La Mort et La vie*, Klimt expérimente la même dualité, entre corps cadavériques et célébration de l'existence. Bien qu'ils soient clairement placés du côté du joyeux vivant, ces personnages sont peints dans une valeur bleutée froide et macabre. Seuls les visages aux joues rosées des jeunes femmes et des enfants les accrochent à la vie, ainsi que la multitude d'ornements qui les entourent et les couvrent dans un tumulte festif de couleurs éclatantes. Chez Klimt, non sans banalité, la mort est squelettique et entourée de noir, et la vie est luxuriante. Mais les corps vivants deviennent les symboles d'un entre-deux, celui des pensées métaphysiques du peintre, celui de son moi intérieur tourmenté.

> « Les tableaux de Klimt séduisent par la richesse de leurs délices visuels et par un surplus de plaisirs esthétiques. Mais, simultanément, ils dérangent par de subtiles allusions à des secrets psychologiques, à des ambiguïtés morales et aux effets débilitants de cette maladie fort répandue qu'est l'hypersensibilité névrotique ».

Apparemment, si l'on en juge par mon travail et mes préoccupations issues de ce désir ambivalent qui me conduit à la même dualité, il semblerait que je souffre également de cette hypersensibilité devenue névrose.



Gustav Klimt
Les Trois Âges de la femme, 1905
Huile sur toile, 180 x180 cm
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Comtemporanea, Rome

Klimt est, lui aussi, "conflictuel[324]", dans sa façon de représenter les corps, entre symbolisme sombre, allégorie humaine et réalisme expressif de l'ornementation. Dans ses tableaux « d'une grande intensité émotionnelle et ornementale[325] », il fait du corps de la femme, en particulier, son sujet principal. Dans *Les Trois Âges de la Femme*, la justesse des corps, dont on perçoit parfaitement la matérialité à travers les effets de vieillissement, contraste avec l'ornementation qui est, elle, d'une sensualité exacerbée.

> « On a souvent vu dans l'évolution de Klimt un déclin, un sacrifice de l'introspection psychologique et de l'expression des tourments spirituels d'une culture en crise, au profit d'un savoir-faire minutieux et d'une "peinture de mosaïque" superficielle[326] […] ».

Si l'expressivité des corps, l'exagération, la déformation, la fragmentation incarnent les sensibilités du corps et la transmission de sentiments profonds au spectateur, l'ornement lui, semble pour Klimt pouvoir masquer ces confidences impudiques en un voile séduisant. Entre couleurs expressives et ornement, où se situe donc la limite ? Les joues

[324] Ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt*, op. cit., p. 56.
[325] *Ibid.*
[326] *Ibid.*

fardées des jeunes femmes sont-elles des ornements ? Expriment-elles autant que les tâches bleutées des corps/cadavres ?

Il me plaît de croire au potentiel expressif de l'ornement et je pense justement que dans un tableau tel que *La Mort et la Vie*, le "savoir-faire minutieux" de l'artiste, plutôt que de sacrifier ses tourments spirituels, les creuse davantage. Comme il creuse la nette séparation entre le mort et le vivant, il démontre plus encore l'existence de pensées métaphysiques et paradoxales, à l'œuvre dans l'esprit du peintre.

Mes ornements, associés à mes corps malmenés, renforcent leur réception ambivalente et sont ainsi des "exhausteurs" d'expressivité, des traducteurs d'intentions.

Un par un, mes muscles se détendent.
Je ressens à nouveau cette vague de bien-être familière progresser dans mon corps, propageant sur son passage une douce chaleur.
Mes bras montent, mes os craquent dans mon dos et,
vertèbre après vertèbre,
chaque élément semble retrouver sa place.

Soupirs satisfaits, encore et encore.
Je renais, retrouvant mon corps, neuf.
Sur la pointe des pieds, je sens durcir mes mollets sous ma peau.

Puissance et fragilité.

Mes appuis au sol sont à la fois solides et aériens.
Mon corps est maintenant prêt à se laisser porter au rythme de la musique.
Peu m'importent le style ou l'époque.
J'ai simplement besoin d'un air de musique égyptienne,
l'un de ceux dont les instruments me font rêver,
instantanément.

À ce moment-là, mon corps et mon esprit se rencontrent, dans une parfaite symbiose, prêts à vivre et à créer un univers merveilleux, ensemble.
Tacatac tacatac tacatac.

Le rythme de la « tabla[327] » m'enivre, mon bassin s'active.
Comme désarticulé, il s'applique à marquer chacun des temps, aussi parfaitement que possible.

Vers le haut, vers le bas, sur la droite ou sur la gauche, d'avant en arrière.
Les os de mes hanches s'isolent avec force du reste de mon corps.
Ils jouent, à leur façon, leur interprétation du morceau.
Mon ventre suit, tel un drapeau secoué au vent, il bouge et vibre à chaque mouvement.

Danse séductrice, hypnotisante.

Tacatac tacatac tacatac.

Mes muscles se contractent et se relâchent tour à tour dans un parfait contrôle.

[327] La *tabla* est une danse soliste, appelée aussi *"Drum solo",* accompagnée d'instruments de percussion comme la darbouka orientale.

Maîtrise, technique, je ferme les yeux et savoure l'instant magique.
Ma tête et mes mains se laissent aller, libres.
Elles accompagnent mes isolations précises avec fluidité.
Les pointes de mes cheveux virevoltent, caressent mes épaules et mon dos dénudés sur leur passage.

Mes bras ondulent vers le ciel, tiennent l'équilibre de mon corps entier.
Ils dessinent des vagues imaginaires dans le vide, accompagnant les ondulations de mon ventre qui elles, descendent vers le sol.

Énergie, entièreté, plénitude.
Vivre l'instant de l'intérieur, avec ses tripes.
Ressentir la force de cette délicieuse brûlure qui crépite dans mes entrailles et fait remonter le plaisir jusqu'au sourire qui se dessine sur mes lèvres.

Mon corps est contorsionné,
il vrille et se tord au gré de la musique.
Mes formes vivent et elles existent à travers les sculptures qu'elles dessinent dans l'espace.

Fierté incontrôlée, assurance exquise.
Quand je danse, le temps s'arrête.

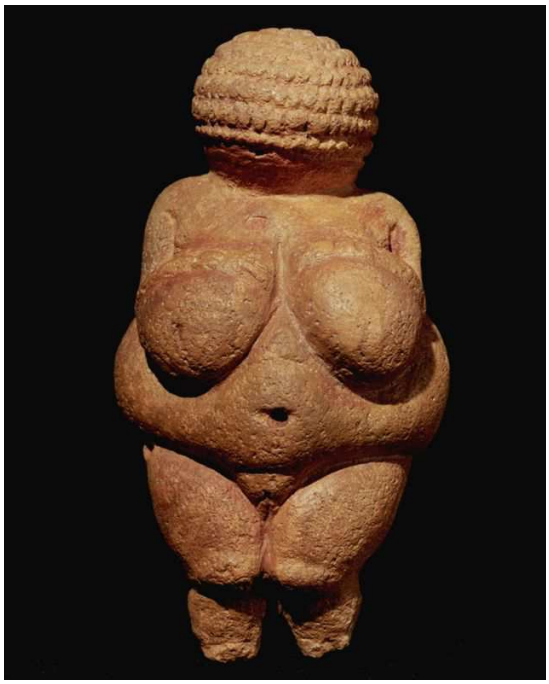




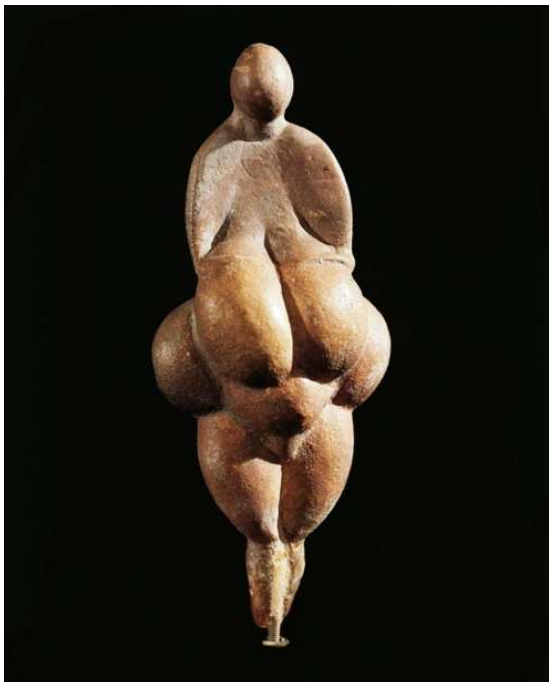
Images tirées du film d'**Abdellatif Khechiche**
La Graine et le Mulet, 2007
Scène finale de danse du ventre interprétée par Hafsia Herzi

Le ventre au centre, berceau des émotions

La célébration de la vie, dans mon travail, passe ainsi par la mise en avant des formes féminines, avec des représentations de corps ornés et généreux, pour la plupart. En cela, elles ne sauraient se défaire du ventre, lequel porte en lui toutes les symboliques de la vie et représente depuis toujours la fécondité des femmes, à en croire les représentations les plus anciennes des Vénus déesses-mères, arborant un ventre particulièrement rond, de lourdes poitrines et des hanches bien larges, comme “Mme Willendorf[328]“ et “Mme Lespugue“. Entre représentations d’un canon de beauté et culte de la fertilité, en ces temps-là, les rondeurs étaient à l’honneur et signifiaient la féminité. Ces représentations ne cherchaient pas à s’appuyer sur la réalité comme modèle, mais bien à montrer une image, une idée du corps idéal pour la procréation. Les ventres bombés des statuettes seraient les témoins d’un stade avancé de la grossesse, et leurs seins seraient gorgés du lait nourricier nécessaire à l’enfant à naître.



La Vénus de Willendorf, paléolithique supérieur
Muséum de Vienne



La Vénus de Lespugue (reproduction), paléolithique
Museo Civico, Palazzo Chiericati, Vicenza

[328] Ainsi désignée par Pamela Russel dans son article “Forme et imagination : l'image féminine dans l'Europe paléolithique“. In: *Paléo*, n°5,1993. Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/pal_1145-3370_1993_num_5_1_1119

Le ventre, outre qu'il a le pouvoir de donner la vie, est aussi l'organe dans lequel la vie s'exerce, après coup. Par le ventre, on éprouve la vie que l'on mène, il est le berceau des émotions. De la joie la plus intense à l'excitation incontrôlable, de la colère brûlante à l'insoutenable tristesse, notre "moi-ventre[329]" intérieur réagit aux évènements extérieurs, qui le touchent et s'en emparent. La prise de conscience de notre identité propre et de notre distinction des autres se construit à partir de ces émotions, dont le ventre est le réceptacle, par la relation répondante qu'il maintient entre intérieur (moi) et extérieur (l'autre) et que l'on ressent, dès la venue au monde (si ce n'est avant puisque la connexion mère-enfant se fait déjà par le biais du nombril).

Dans la danse orientale, le ventre est un élément central, même si, comme nous l'avons dit ailleurs, il est loin d'être le seul à se mouvoir.

Cette place centrale accordée au ventre, d'abord liée à la fécondité, l'est aujourd'hui à ce qu'il est le cerveau émotionnel. « La danse orientale est née du cœur du corps des femmes, pour exprimer sa joie de vivre, le ventre est le centre de l'énergie vitale[330] ». Par la mise en vibration du ventre, c'est la vie entière qui vibre avec lui. Historiquement, la danse orientale est une danse sacrée, maraboutique, aux vertus thérapeutiques. Basée sur l'extase, la transe, la frénésie. On dit des personnes malades qu'elles sont possédées par le démon et que la danse, lorsqu'elle atteint un paroxysme libérateur, expulse le Djinn présent au cœur de leurs entrailles par l'orteil du pied gauche[331].

Ma découverte de la scène nommée "sueurs[332]" du film *La Graine et le Mulet* d'Abdellatif Khechiche, a été l'un des moments d'émotion cinématographique les plus intenses de ma vie, tant je m'y suis reconnue. Dans cette scène, Hafsia Herzi danse pour sauver son père d'une situation problématique et faire patienter les clients de son nouveau restaurant. Elle danse longtemps, jusqu'à l'épuisement. Elle interagit d'abord avec le public et les musiciens puis, plus les mouvements de son corps s'intensifient, plus elle se dérobe au monde extérieur. Elle ne danse plus que pour elle. On ressent sa danse, on ressent son corps

[329] Déformation du terme "moi-peau" inventé par le psychanalyste Didier Anzieu.
[330] Propos recueillis dans documentaire *Mille et Une Danses Orientales* de Moktar Ladjimi, *op. cit.*
[331] *Ibid.*
[332] *Sueurs* est le court-métrage initial de la scène de danse d'Hafsia Herzi dont certaines parties ont été utilisées pour le montage du long-métrage.

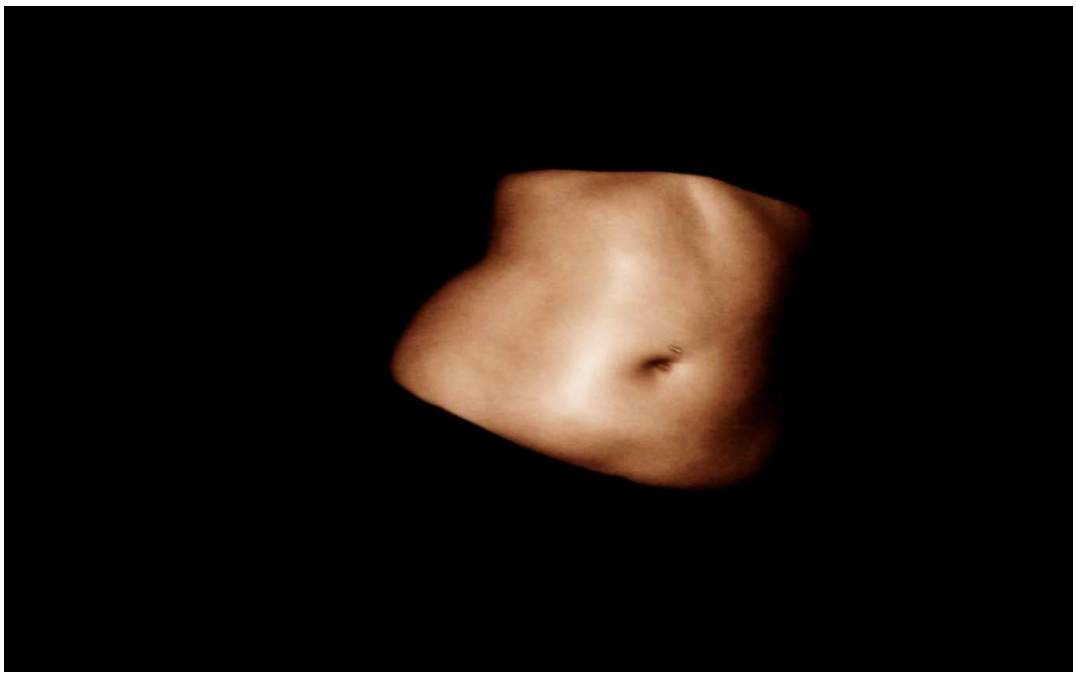
à travers l'image. En cet instant, on comprend les positions d'Iris Brey dans sa description du "female gaze" au cinéma[333]. « L'écran est une peau qui transpire[334] ». Le "female gaze" se place du côté de l'expérience. On n'est plus le spectateur voyeur, on est le spectateur qui ressent, éprouve avec le personnage. Les réalisateurs s'adressent à nous avec une caméra objective, ils nous incluent, ils cherchent le partage de l'expérience vécue par le personnage, vécue dans son corps.

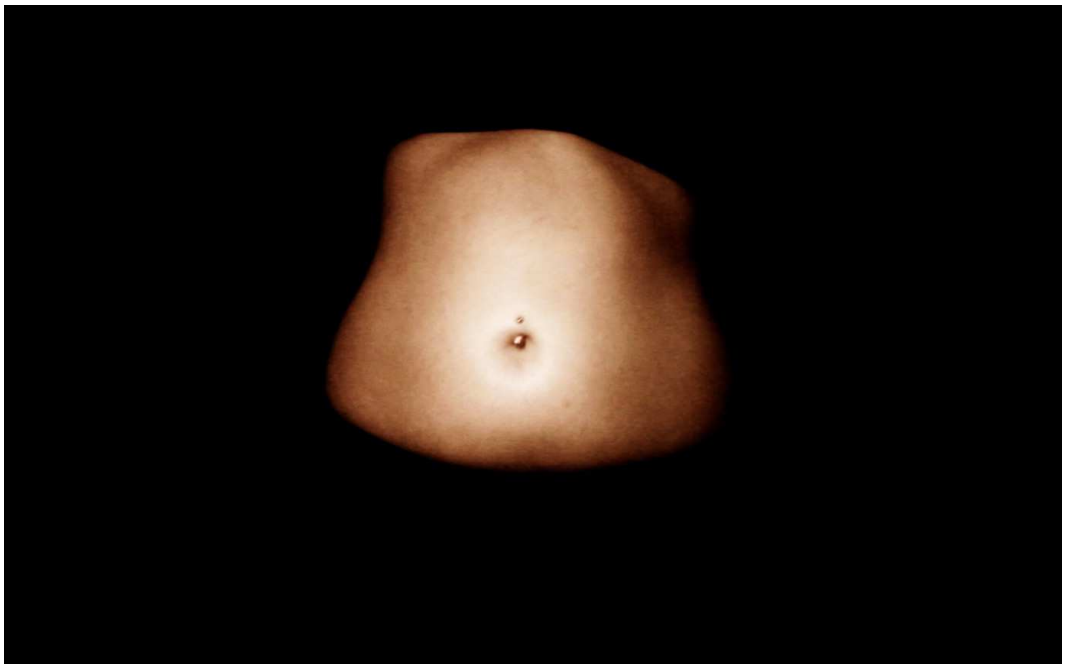
Ce qui est encore plus évident et spectaculaire, c'est que l'on passe d'une façon de filmer externe, avec un cadrage du corps d'Hafsia Herzi très voyeuriste, à, au fur et à mesure que se vit la danse, l'entrée dans un autre rapport avec elle. Nous sommes son ventre, nous sommes ses tripes, nous dansons avec elle en éprouvant le stress de la situation dans nos propres ventres. Un extraordinaire passage entre extériorité et intériorité se forme ici, où l'invisible, encore une fois, s'incorpore au visible, à travers un corps devenu extrêmement expressif par la danse.

Dans cette scène, la danse est, en surface, la réponse à la problématique du scénario. Mais elle est aussi la métaphore d'une problématique beaucoup plus profonde, que le film entier soulève : critique de la hiérarchie des classes sociales, précarité des immigrés en France, mise en lumière grinçante d'une société encore profondément raciste. Ici, s'illustrent les propos de Daniel Sibony[335], portant à croire que lorsqu'il n'y a plus d'explication à ce que l'on vit, que l'on se trouve face à l'insoluble, que nous sommes bloqués et contraints par les faits et les mentalités extérieurs, il suffit alors de se mettre à danser, mettre son corps en mouvement. « Danser c'est se rappeler que le mouvement est possible et que le corps peut nous sortir de l'impasse[336] ». « Je danse donc je suis[337] ». Le corps est la réponse aux tourments de l'âme. Si dénonciation de la situation des immigrés il y a, elle n'est donc jamais

[333] Iris Brey, *Le regard féminin - une révolution à l'écran*, Paris, éditions de l'olivier, 2020.
[334] Propos d'Iris Bray relevés dans le podcast de Binge audio "Female Gaze, ce que vivent les femmes" dans l'émission *Les couilles sur la table,* épisode 57 de Victoire Touaillon disponible en ligne sur le site de Binge audio : https://www.binge.audio/female-gaze-ce-que-vivent-les-femmes/
[335] Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, *op. cit*.
[336] cf. Podcast de France culture "Le risque de l'Autre" dans l'émission Talmudiques par Marc-Alain Ouaknin, disponible en ligne sur le site de France culture : https://www.franceculture.fr/emissions/talmudiques/le-risque-de-lautre
[337] *Ibid.* Cette phrase fait référence à Nietzsche et à ses considérations sur le philosophe-danseur dans Le Gai Savoir, 1901.

donnée comme telle, mais imprégnée dans les situations et dans les êtres. Passant par l'émotion des personnages plus que par un discours explicite, elle est aussi plus efficace que toute démonstration[338].





[338] Clément Graminiès et Marion Pasquier dans l'article en ligne "Seule l'illusion compte" disponible sur le site de critikart : https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-graine-et-le-mulet/





Eilean Berny
L'Origine de mon Monde, 2020
Œuvre vidéographique, 4 :37 min
Toulouse

Ce projet vidéo illustre ce que je souhaite dire de mon rapport à la danse orientale et à mon corps. Ce qui apparaît, au premier coup d'œil, est l'accord parfait entre le mouvement de mon corps et la *tabla,* rythmée au son des différentes percussions. En danse orientale, la symbiose entre la danseuse et la musique est essentielle. Certains morceaux sont créés spécifiquement pour être "mis en mouvement". Farid el Atrache, par exemple, composait pour Samia Gamal des musiques sur lesquelles elle seule brillait.

Les mouvements que j'utilise ici sont retravaillés à partir d'une chorégraphie de Maya Sarsa, l'une de mes professeures de danse orientale. Comme le fait Sigalit Landeau dans sa performance de body art *Barbed Hula* (2001), avec un détournement de Hula Hoop au fil de fer barbelé, je mets enfin le ventre, véritablement seul, au centre de l'attention, par un cadrage volontairement resserré, baigné d'obscurité, pour que l'on puisse voir tous les mouvements se former à sa surface. C'est comme si le ventre, nouveau visage détaché du corps, parlait, s'exprimait. Hypnotisant, en lévitation, il attire le regard du spectateur qui ne peut s'en détacher. Aidé du rythme enivrant de la musique, le spectateur vit la danse à travers l'écran.



Sigalit Landau
Barbed Hula, 2001
1 vidéoprojecteur, 2 haut-parleurs, 1 bande vidéo
Centre Pompidou, Paris
(Durée inconnue)

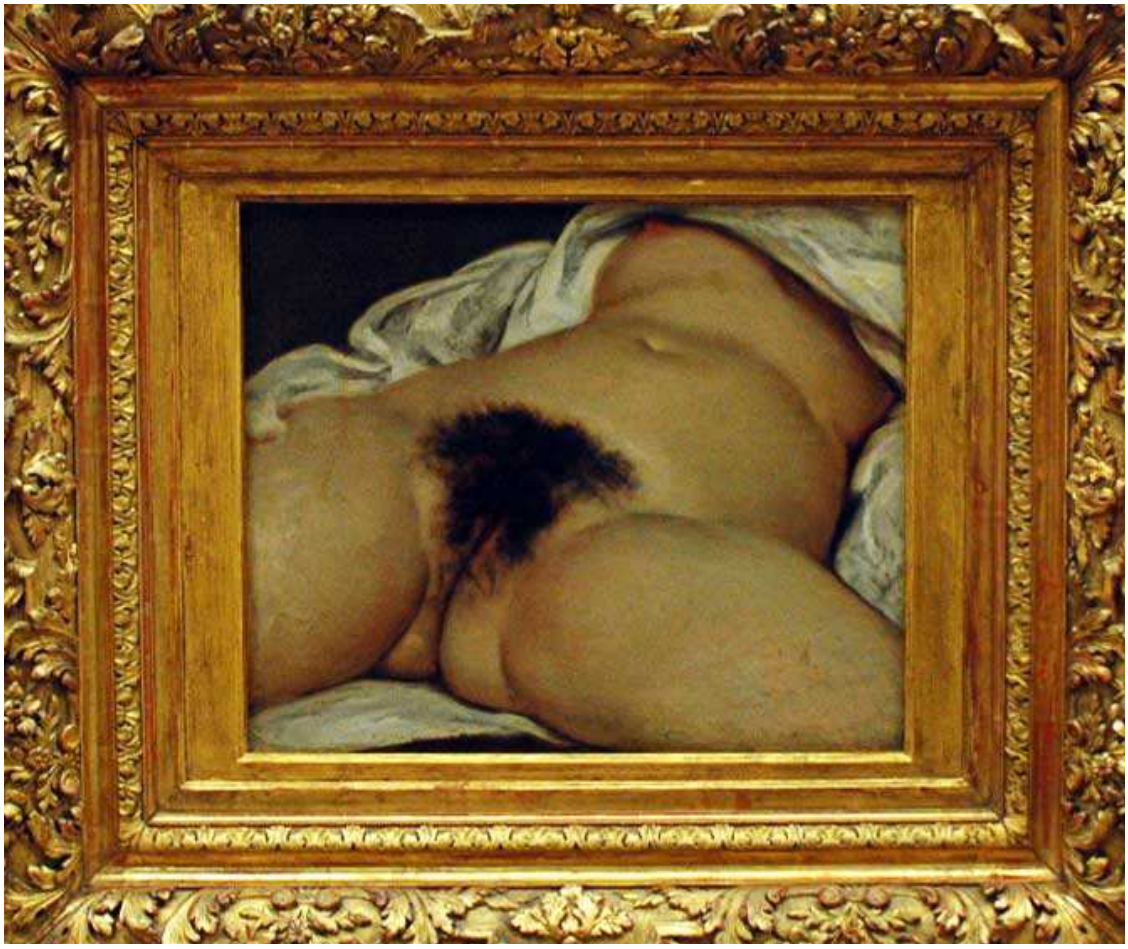
Dans mon travail, le corps est mis en valeur par la lumière, dans une logique de séduction et d'attirance du regard du spectateur sur le ventre, ce qui rappelle les fonctions du costume dans la danse orientale. Il est de coutume de se vêtir, pour danser lors des représentations, de strass, de perles, de tissus soyeux et brillants. Le costume splendide de la danseuse met en valeur ses formes et ses mouvements, pour le plus grand plaisir des spectateurs.

La danseuse est encore une fois placée dans une situation à double tranchant. Elle est maîtresse de son corps, maîtresse du spectacle et de la fascination qu'elle exerce sur le public par sa technique et sa présence scénique. Mais elle est aussi esclave de son apparence, soumise à ce costume qui n'est autre qu'un artifice, asservissant son corps nu et naturellement beau à une esthétique superficielle. Ici, débarrassé de tout contexte, puisque seul éclairé au sein du noir le plus profond, le ventre reprend le dessus et s'affirme comme une véritable allégorie de la vie. Les rythmes qui résonnent dans le ventre symbolisent le panel d'émotions qui le traversent tout au long de l'existence.

En outre, cette production vidéographique a pour titre *L'Origine de mon Monde*, ce qui met à la fois l'accent sur l'idée de mon intériorité, des origines de ma pratique et de mon intérêt pour la danse, pour l'Orient, qui me prend aux tripes. Le titre est aussi un clin d'œil évident à *L'Origine du Monde* de Gustave Courbet, œuvre qui place le corps de la femme au centre, son appareil génital fascinant, d'où sort la vie.

Dans *le Corps Découvert*, il est dit que Gustave Courbet est « l'artiste majeur du rêve érotique oriental […], lequel aura eu le courage de pousser ce rêve-là jusqu'à des limites jugées par ses contemporains comme inacceptables[339] ». Bien moins hypocrites que ses confrères, il déshabille la femme entièrement et expose ce que les autres se contentent de dissimuler derrière un érotisme fictionnel. « Les tableaux, sans être "orientalistes" par leur thème, le sont par l'impulsion qui les a provoqués[340] ». Par ses représentations réalistes, Courbet avoue enfin l'intérêt primaire des hommes pour le corps féminin qui l'attire, le fascine et qu'il craint tout à la fois. *L'Origine du Monde* fût d'ailleurs réalisée pour la commande d'un ambassadeur Ottoman, Khalil Bey, qui dépensa sans compter pour posséder une telle image, avant de la revendre à des Européens (dont le psychanalyste Jacques Lacan) qui la cachèrent longtemps aux yeux de la société occidentale, faussement pudique.

[339] Catalogue de l'exposition, Collectif, Le Corps Découvert, *op. cit*., p. 33.
[340] *Ibid.*



Gustave Courbet
L'Origine du Monde, 1866
Huile sur toile, 46 x 55 cm
Musée d'Orsay, Paris

Klimt entretient une grande histoire d'amour avec les femmes, dont il traduit la matérialité des corps avec virtuosité, un véritable hommage aux formes féminines qui, parfois, se détachent enfin d'une représentation macabre et filiforme, avec laquelle le peintre traduit la figure humaine, notamment lorsqu'il choisit d'en montrer l'érotisme et la sensualité provocante, dans des scènes d'exhibition, d'amour en couple, ou de masturbation.

> « Sa nature érotique, l'ardeur avec laquelle il traite la matière et en même temps sa maîtrise, font de Klimt un chantre de la beauté féminine ; des milliers de dessins racontent à quel point il prenait ce culte au sérieux… Ce sont eux qui, de la manière la plus incontestable, confèrent à l'artiste le droit de prétendre au titre de maître ; leur souplesse traversée de frissons d'émotions ne trouve son égale nulle part ailleurs dans l'art d'aujourd'hui[341] ».



Gustav Klimt
Étude de deux Femmes nues vues de dos, pour *Poissons d'or*, 1901
Crayon noir, 31,7 x 45,2 cm
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Le sujet de la fécondité était cher à Klimt, également. Nombreux sont les tableaux dans lesquels il peint les corps arrondis de femmes enceintes, qu'il thématise « comme état originel et primordial dans le cycle de la vie ». Dans son tableau L'Espoir I, « la lumineuse figure de profil d'une femme enceinte nue est harcelée par de sombres créatures[342] », qui

[341] Citation de Hanz Tietze dans l'ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt op. cit*., p. 362.
[342] *Ibid.,* p. 391.

symbolisent encore une mort promise, une dualité entre espoir et fatalité, entre beau et laid, entre ornement et dépouillement, entre saturation de signes et vide sidéral obscur. Une ambivalence qui paraît être un leitmotiv de la pratique de Klimt, et que je partage.

Cependant, jamais mes figures féminines, aussi rondes soient-elles, ne seront, en aucune manière, liées à la fécondité. Je les préfère gonflées de rage envers les obligations qu'on leur impute, plutôt que mères porteuses du devoir de survie de la nation. Dans mon travail, nous l'avons vu, la vie se traduit plutôt par l'adoration de l'épanouissement de soi et de la maîtrise de son corps, dans un élan volontaire de repossession du corps des femmes par les femmes, exposant librement leurs plus profondes émotions.



Gustav Klimt
*L'espoir I,*1903-04
Huile sur toile, 189,2 x 67 cm
National Gallery of Canada, Ottawa





Eilean Berny
Représentation(s), 2020
Plâtre, acrylique, encres et matériaux divers
Toulouse

Le rond, le cercle, la sphère, ou la naissance d'un nouveau motif

Dans une recherche toujours plus approfondie de stylisation et de désolidarisation des formes féminines, et poursuivant mes expérimentations plastiques autour du rond et de son passage en volume, j'ai entrepris la représentation d'un corps féminin complètement éclaté, comme tombé au sol, explosé par l'effet de l'impact. Ce projet tridimensionnel se présente sous le titre *Représentation(s),* jouant ainsi avec les différents sens de ce terme fondamental à mon travail.

Tout d'abord, il dit l'action de représenter, l'action de l'artiste. Pour représenter le "corps", j'ai choisi, pour la première fois, de travailler le plâtre. Un matériau présentant lui aussi, un aspect particulièrement sensuel puisque, en prenant, la matière chauffe et la sphère en devenir, lisse, ronde, humide et chaude est extrêmement satisfaisante à manipuler. On repense ici aux mots de Renoir à propos "de la gorge des femmes". D'autre part, la première démarche ornementale a été réalisée avec de la peinture, que j'ai appliquée en couche très épaisse par pression du moule sur la forme, geste au rendu de toucher charnel. Se crée alors la notion de plaisir à l'ouvrage, renforcé dans un deuxième temps par une ornementation plus minutieuse avec des perles, des dentelles et des détails peints. L'ensemble de ces éléments traduit la recherche d'un plaisir visuel dans les premiers instants de la découverte de l'œuvre par le spectateur.

Le second sens du terme "représentation", invoqué par ce travail, est celui de la représentation en tant que spectacle. La plupart des matériaux utilisés pour l'ornementation sont, comme à mon habitude, ceux utilisés également pour créer les costumes de danse orientale. Perles, strass et sequins prennent la lumière et subliment le corps en le faisant briller.

Page ci-contre :

Eilean Berny
Représentation(s), 2020
Plâtre, acrylique, encres et matériaux divers
Toulouse

Pour enrichir l'idée de représentation du corps, qui se donne en spectacle et cherche la lumière des projecteurs, je dispose mes sphères sur un plancher de bois. Ce type de sol est le même dans les salles de danse et dans les théâtres, il est le matériau historique de la fabrication des scènes. Le contact entre les sphères en plâtre et le parquet donne un aspect sonore à ma pièce, recherché pour son lien avec la danse, mais aussi parce qu'il me rappelle mon enfance, lorsque je jouais sur le sol de ma chambre dans un appartement parisien entièrement revêtu de parquet. Le moindre mouvement sonnait. Les perles qui tombaient déjà, à l'époque, sur le sol et roulaient, ont participé à mon rapport sensible au monde. C'est sur ce parquet que j'ai joué et grandi, c'est sur ce parquet que j'ai dansé pour la première fois, et c'est aussi sur ce parquet que les premières images de ce qu'est "être une femme" se sont construites dans ma tête de petite fille.

Ici, mes sphères en plâtre sont de grosses perles tombées au sol, symboles des images protéiformes et stéréotypées du corps féminin qui ont construit ma représentation de ce que sont la femme et la féminité. Le corps est objet, il est ornement en soi, sphères ou perles manipulables à souhait. On peut donc regarder l'œuvre de différentes façons, sous différents points de vue. Elle s'appréhende d'abord par le motif sphérique, abstrait. L'œil aiguisé du spectateur devine un téton, puis deux. Il comprend un ventre et une entre-jambe, une vulve.





La sphère la plus proche du spectateur, qui se trouve face à l'œuvre, est, quant à elle, un œil fait en miroir, qui interroge, qui remet le regard en question. L'œil regarde l'œuvre et l'œuvre le regarde. Le regardeur voit cet œil depuis sa hauteur, il surplombe le corps, il est en position de domination.

« Le voile, c'est ton regard qui le met[343] », comme le dit le titre d'un article sur le voile dans l'art arabe contemporain. Par cet œil, je questionne le regard même, celui qui transforme le corps des femmes en image, en motif. Le regard qui crée des œuvres et le regard de celui qui les admire. Où se construit l'image déformée de la réalité ? Le stéréotype est l'image synthèse d'une multitude d'images.

On aura compris l'allusion : la représentation du corps féminin se construit par les images qui nous entourent, dans la rue, dans les musées, au cinéma. Mes formes éclatées au sol parlent fondamentalement de la représentation objectifiée du corps des femmes. La disposition des sphères, de tailles différentes, dans une composition centrée sur "le ventre", apparaît comme un système solaire (dont le ventre serait le soleil) et symbolise l'universalité du regard sur le corps des femmes.



[343] Aude-Marguerite Schmitt, "Le voile, c'est ton regard qui le met", 2015, article en ligne, disponible sur le site de TV5 Monde : https://information.tv5monde.com/terriennes/le-voile-c-est-ton-regard-qui-le-met-quand-des-artistes-s-emparent-du-foulard-75822



Eilean Berny
Représentation(s), 2020
Plâtre, acrylique, encres et matériaux divers
Toulouse

L'universalité du regard est théorisée pour la première fois sous le nom de “Male gaze“ par Laura Mulvey en 1974[344] (l’antithèse du Female gaze d’Iris Brey). Dans son essai, elle explique comment le spectateur s’identifie au regard de la caméra, un point de vue présenté comme neutre, normal et universel depuis les débuts du cinéma. Le spectateur apprend à prendre un plaisir scoptophile[345], qui transforme le corps de la femme en objet de désir et de fantasmes, comme dans la scène du James Bond[346] où Halle Berry sort de l’eau. Avec les gros plans, les balayages de haut en bas ou de bas en haut, la caméra subjective permet de passer le corps de l’actrice au crible, uniquement dans l’idée d’un corps désirable regardé, et à son insu[347].

On apprend ainsi collectivement à prendre du plaisir dans l’objectivation du corps des femmes, et cela, dès les premières images qui nous sont montrées. Souvent, le corps féminin est soumis à une caméra qui le surplombe. Allongée, lascive, sur le lit, la femme voit ainsi son corps immobilisé, enfermé. Les scènes de sexe sont généralement filmées en plan fixe. Le corps féminin est quasi-immobile, passif, dominé. Sous le règne du Male gaze, les femmes existent pour être regardées alors que les hommes existent pour agir.

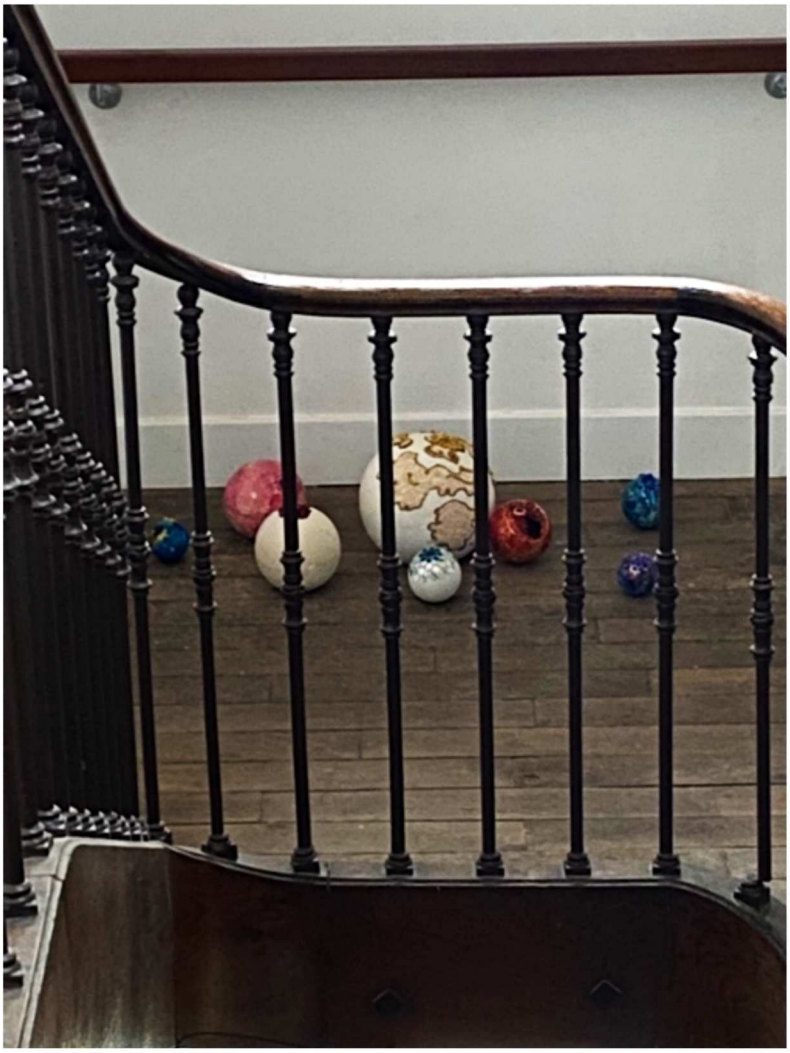
Afin de bien comprendre l’envergure de ces stéréotypes qui gouvernent nos représentations, les critiques de cinéma ont mis en place des tests, comme le test de Bechdel-Wallace qui consiste à se demander si dans une œuvre filmographique, on trouve deux personnages féminins identifiés, si elles parlent entre elles, sans homme, d’un autre sujet que les hommes, le couple, la maternité, les tâches domestiques ou leur physique. Bien que ce test nous soit assez contemporain, ses origines peuvent remonter jusqu’à *Une chambre à soi* de la grande écrivaine (et féministe) Virginia Woolf[348], qui, en 1929, décrivait une protagoniste dans l’impossibilité de trouver des livres dans lesquels les dialogues féminins n’étaient pas réduits à l’accomplissement du devoir de “bonne épouse“. Sur plus de 4000 films testés, 40% ne passent pas le test. Au cinéma, les femmes sont invisibles ou réduites au silence.

---

[344] Laura Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema" in *Screen,* numéro 16, 1975.
[345] Cf. Sigmund Freud, “Le moi et le ça“ (1923) in *Œuvres Complètes, tome XVI*, Paris, PUF, 1991.
[346] Cf. film de Lee Tamahori, *Meurs un autre jour*, 2002
[347] Cf podcast de Binge audio “Male Gaze, ce que voient les hommes“ dans l’émission *Les couilles sur la table,* épisode 56 de Victoire Touaillon disponible en ligne sur le site de Binge audio : https://www.binge.audio/male-gaze-ce-que-voient-les-hommes/
[348] Cf. Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, 10/18, 2001.

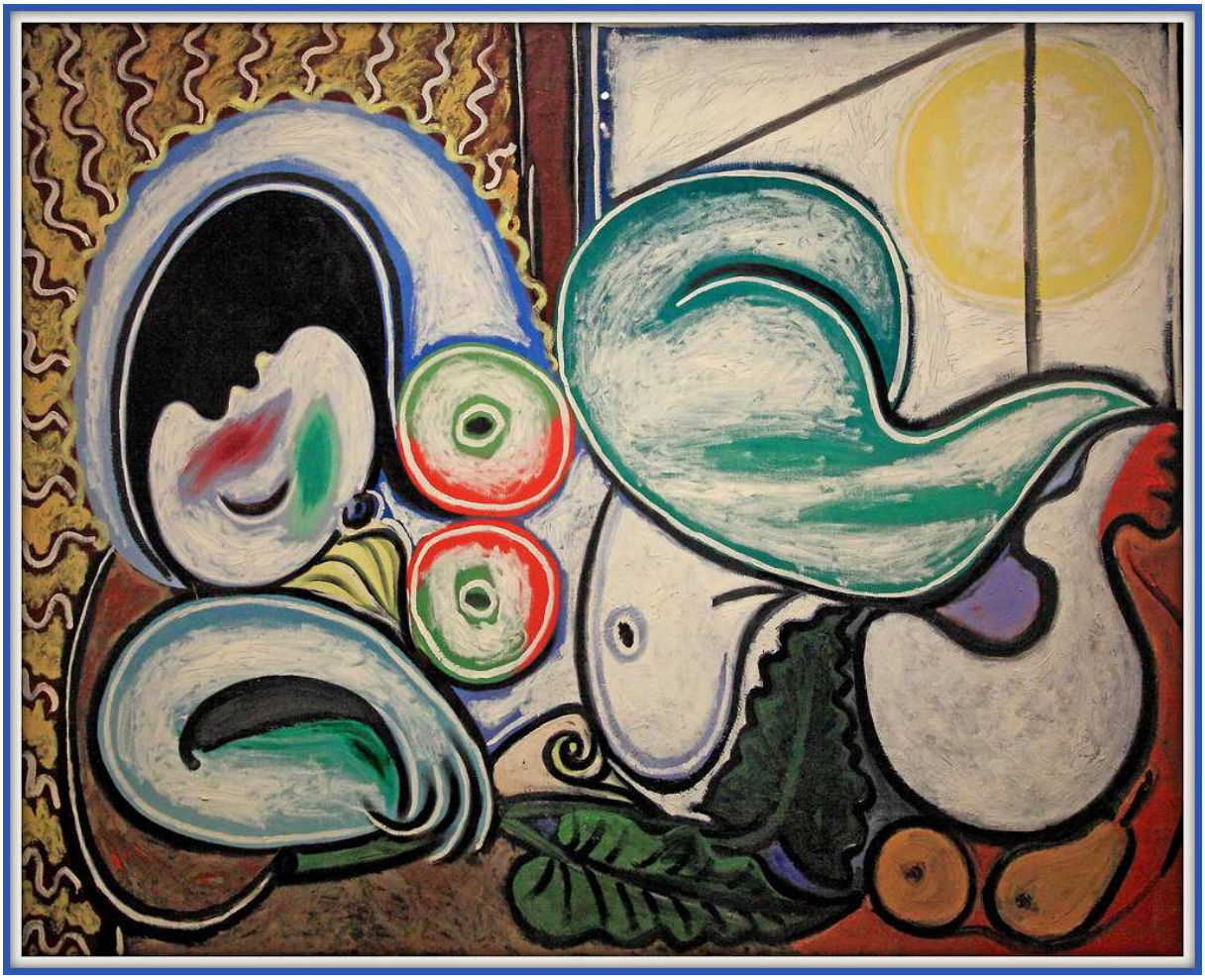
Il existe le même test (The Riz Test), qui permet de mesurer l'ancrage des stéréotypes envers les musulmans au cinéma ou dans la grande majorité des films. Si personnage musulman il y a, il est accompagné de son lot de femmes soumises, d'hommes violents, de fanatiques religieux et terroristes.

Dans *Représentation(s)*, je m'attache à dire l'impact des images dans notre rapport au monde et à notre vision de l'autre. J'y expose une féminité explosée, éparpillée au sol, comme si je souhaitais décrire visuellement le résultat de cet impact sur le sol. Installer ce travail dans une cage d'escalier en appuie la dimension dramatique. On en comprend la chute mortelle.



Eilean Berny
Représentation(s), 2020
Plâtre, acrylique, encres et matériaux divers
Toulouse

En stylisant le corps, en le schématisant à outrance, l'artiste se réapproprie le regard fragmentaire qui se représente la femme en objet. Il marque la fin de la représentation stéréotypée, en la dépassant par l'atteinte de l'extrême, et crée des œuvres surprenantes de sensualité, malgré leur écart avec le référent. Picasso, avec ses représentations de femmes éclatées en différentes formes géométriques, peut être positionné comme le chef de file de ces nouvelles façons de regarder le corps féminin, ce qui est encore plus à propos lorsque l'on regarde ses peintures d'odalisque, dont on connaît l'histoire : un regard masculin objectivant, apposé sur le corps des femmes.

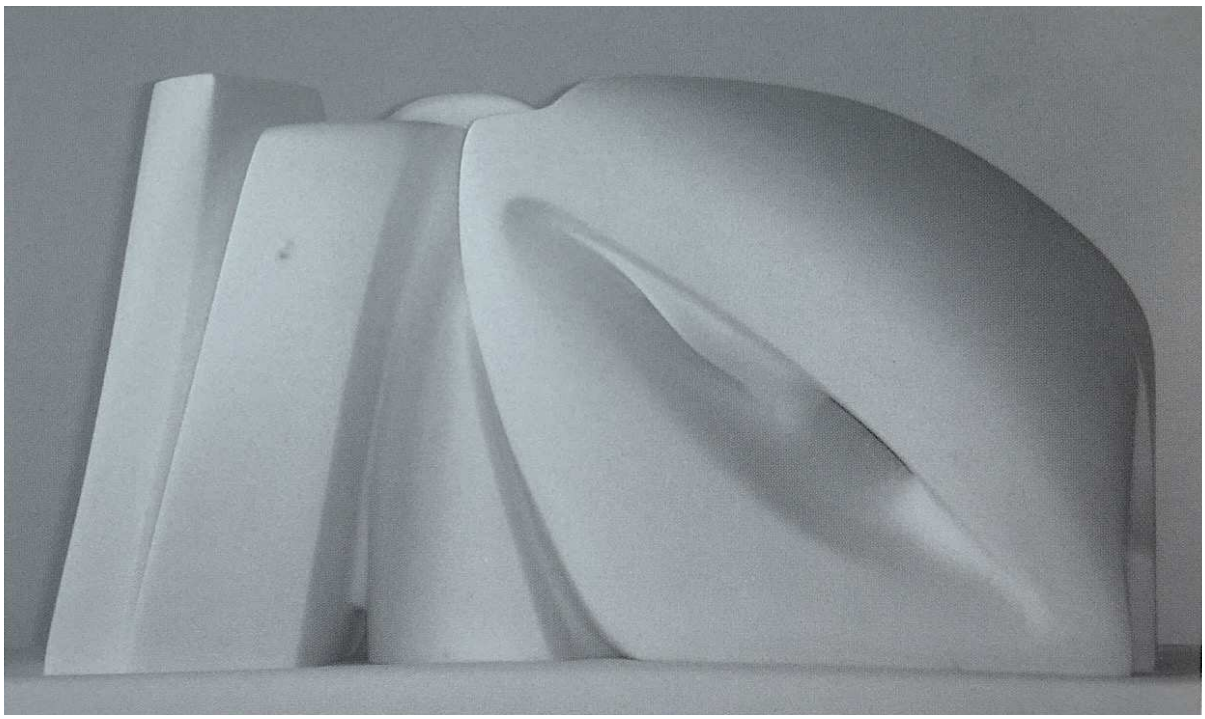


Pablo Picasso
Nu couché, 1932
Huile sur toile
Musée National Picasso, Paris
(Dimensions inconnues)

Poussant la schématisation du corps jusqu'à la perte du référent, l'artiste française d'origine arabe, Maroulla, réalise des sculptures abstraites, dont on sent toute la sensualité par le biais du matériau lisse qui prend doucement la lumière. À l'instar de Louise Bourgeois et de beaucoup d'autres, elle transforme la pierre froide en formes charnelles d'un érotisme surprenant.

> « À travers ses sculptures aux formes épurées, aussi féminines que sensuelles, Maroulla interroge l'architecture et le volume, jouant des ruptures d'échelles et des fausses perspectives. Ses œuvres minimalistes aux contours géométriques précis, qui dégagent une sensualité immédiate, ouvrent le champ à des audaces formelles[349] ».

Dans son œuvre *Elle*, on peut subtilement deviner un sexe féminin, lascivement couché, sans doute l'apogée de la représentation de l'odalisque, dont le corps et la sexualité nous sont offerts.



Maroulla
Elle, 2010
Marbre de Carrare, 50 x 30 x 15 cm
Collection de l'artiste

[349] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert*, *op. cit*. p. 128.

Par la schématisation extrême du corps féminin, que je réduis ici à un ensemble de sphères autonomes de différentes tailles, se crée la naissance d'un nouveau motif. Répondant aux orientalistes qui faisaient du corps féminin un signe ornemental, je pose la question de la possible sensualité d'un corps démembré à outrance. Un corps réellement objet, réellement motif.

L'artiste graphiste américaine BARBARIAN (Barbra Ignatiev) réalise, dans le même cheminement de pensée, des planches de motifs faits à l'aquarelle. Les motifs représentent des morceaux de corps féminins, qu'elle décline ensuite sur des objets décoratifs, voire des goodies. Par son geste, l'artiste fait du corps-objet une véritable marchandise, dépossédée de sa valeur sacrée, réduite à la loi de l'offre et de la demande. Cette démarche pose également la question de la valeur de l'art, de la valeur de la représentation qui, ici, perd de son "aura"[350] en tant que produit reproductible à l'infini.



Barbara Igniatiev (BARBARIAN)
Vulvastic Lady Parts Throw Pillow, 2018

[350] Cf. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Editions Allia, 1935.



Barbara Igniatiev (BARBARIAN)
Vulvastic Lady Parts Ogee, 2018





Eilean Berny
Représentation(s), 2020
Plâtre, acrylique, encres et matériaux divers
Toulouse

Avec un corps fragmenté et stylisé au point de donner naissance à un nouveau motif, un corps ornement qui tire ses origines d'une critique de l'objectification du corps des femmes et de toutes les formes de représentation qui l'enferment et le contraignent dans une idée, un archétype de la féminité et du corps féminin, naît dans ma démarche la volonté évidente de porter les enjeux de mon travail vers un engagement politique.

En cela, je pense mon travail comme une prise de position féministe, qui s'inclut dans les systèmes de protestation d'aujourd'hui. Je veux que mon travail rompe le silence et la discrétion demandés aux femmes. Je veux qu'il s'impose à la vue du monde dans des couleurs criardes, des actions publiques et des matériaux attirants, qui vont chercher le spectateur, l'attirent et le confrontent à ses idées reçues, à nos idées reçues, collectives.

D'autre part je considère que l'utilisation de l'ornementation dans mon travail, en tant qu'élément plus ou moins banni des expérimentations artistiques actuelles, participe de cette démarche d'engagement. L'ornementation porte le statut d'outil de contestation.

« En paraphrasant doublement Roland Barthes[351], on pourrait parler du bruissement du corps, du corps obvie, ouvert à ce qui fait image en lui. La féminité n'est plus une fin en soi, et le féminin ne se reconnaît plus dans un corps qui lui échappe comme sujet et comme vision. C'est justement en cela que nous pouvons reconnaître ce seuil, ce barzakh, cet entre-deux où viennent se loger les corps de l'artiste et son regard, au-delà du féminin comme question, en-deçà du corps comme concept ! Le corps s'érige ainsi en "origine des origines". Il cesse d'être un simple support du sujet pour se transformer en matrice plurielle de la créativité[352] ».

Joseph Tarrab

[351] Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1964.
[352] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert*, *op. cit*., p. 38/139.

Une démarche politique et engagée

la matière est charnelle

l'imaginaire a de la matière

Shéhérazade est un symbole

le corps c'est des courbes

la torsion est un besoin

la danseuse est dominante

la déformation est charnelle

une légende est un décor

Accumulation de perles, de breloques,
de tissus satinés et d'arabesques dorées.

Nouveau défi.

Défendre une pratique ornementale dans le monde d'un art contemporain post-minimaliste.

Adolf Loos[353] m'a tuée.

Considérée comme une artiste criminelle,
Comment trouver ma voie désormais ?
Comment légitimer mon existence ?

Chemin semé d'embûches,
mes décors butent,
en permanence,
contre des obstacles géométriques purs.

Le White Cube[354] a instauré sa loi,
celle de la sobriété.

N'y a-t-il vraiment plus de place pour nous ?

Polarités conflictuelles de l'ornement,
tantôt révolutionnaire,
tantôt contre-révolutionnaire.

Militante, une fois de plus,
je rejoins les rangs de ceux qui ne veulent pas abandonner la couleur face à tous ces camaïeux de noirs et de gris qui peuplent la création contemporaine.

« Ever living Ornament ![355] *»*

Papiers peints décoratifs
placardés aux murs,

armes de guerre.

Trouver une parade pour déjouer les codes,
faire parler les motifs autrement,
les sortir de leur rôle purement esthétique pour en faire une nouvelle forme de langage.

Connotations érotiques,
inspirations venues d'ailleurs.

Reconnaissables et porteuses de sens,
ces formes connues de tous ont le pouvoir de communiquer une idée de manière universelle.

Mais quelle aubaine !

[353] Cf. Adolf Loos, *Ornement et Crime, op. cit.*.
[354] Cf. Brian O'Doherty, *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie,* 2008.
[355] Catalogue d'exposition, Collectif, Ever Living – Ornement, *op. cit.*

« Power of Ornament ![356] *»*

Ces dessins, tellement présents dans mon esprit.
Ces dessins qui me collent à la peau et m'obsèdent.

Expérience vertigineuse du motif.

Lorsqu'ils naissent finalement,
sortant de ma bulle intime,
dépeuplant mon esprit pour s'ouvrir au monde,
ils s'invitent dans mes pièces et me permettent d'être comprise.

N'est-ce pas là l'enjeu, lorsqu'on prétend à être artiste ?

Jouer avec des images,
des images communes.
Trouver les moyens d'exprimer ses idées,
par le biais d'un nouveau langage plastique.
Un langage composé d'éléments connus,
sortis du monde alentour,
construisant ensemble une phrase nouvelle.

Symboles.

Artiste, artisan, initiateur de récit.
Technicien martelant sur sa table de scribe des messages,
lettre après lettre,
forme après forme,
signe après signe.

Utiliser les contraintes d'une technique précise afin de libérer les mots et de construire ses idées, en filigrane.

L'ornement architectural devient un bijou sur le corps,
le bijou devient à son tour ornement architectural,
et l'architecture devient corps elle-même.

Le détail se fait monumental,
omniprésent sur les murs,
enveloppant nos imaginaires.

Transporter le spectateur.

Attiré, comme une abeille vers du miel,
il goûte au plaisir visuel que lui procure cet étalage de formes et de couleurs exquises.

[356] Cf. Exposition *The power of ornament* (*Die Macht des Ornaments*) en 2009 au belvédère/orangerie de Vienne.

« Ever living - Ornement[357] » : Quelle place pour l'ornement dans l'art contemporain ?

> « L'ornement est second, illégitime, mensonger, non nécessaire, non essentiel, supplémentaire, superflu, superficiel, dispendieux, condamnable, bien plus encore qu'il ne fut, selon les périodes ou les territoires, vecteur d'une démarche culturelle et spirituelle, objet de sensibilité, d'émotion, de plaisir, d'harmonie, de beauté et d'ordre[358] ».

Ce double statut de l'ornement fait rage à l'heure actuelle, dans un monde de l'art où le "beau" est un pestiféré tant que son seul but est de l'être. L'ornement ne peut plus exister en tant que tel. Pour trouver sa place dans l'art contemporain, il doit faire son autocritique. Comme s'il était objet de péché, de pulsions irrationnelles, il est condamné à se cacher derrière cette dimension critique pour paraître acceptable. Le titre de l'exposition "Ornement, Crime et Délices" des étudiants du Master Création Artistique, Théorie et Médiation (2016) de l'Université Toulouse Jean-Jaurès, soulève parfaitement ce double statut de l'ornement.

> « Mais l'angle d'approche choisi [dans cette exposition] vise plus particulièrement à mettre en avant la dimension critique, voire provocatrice, que ce "retour à l'ornement" peut avoir. Tournant le dos au bon goût ou à l'élégance, ou cherchant à en pervertir les codes, les œuvres sélectionnées travaillent à faire vaciller l'idée rassurante que nous avons d'ordinaire de l'ornement. Collage de motifs bon marché, papiers peints bourgeois, œuvres baroques et mortifères, corps tatoués, soliflores phalliques, tapis et moquettes de mauvais goût, l'exposition "Ornement, crime et délices" expose avec délectation et plaisir l'excès comme agrément, la décadence comme décoration, le kitsch comme délit[359] ».

---

[357] Catalogue d'exposition, Collectif, *Ever Living – Ornement*, *op. cit*.
[358] Texte d'appel à communication pour le colloque "Habiter l'ornement, espace, corps, cultures" LLA Créatis – Université Toulouse Jean-Jaurès, 10, 11, 12 mars 2016.
[359] Texte de présentation de l'exposition "Ornement, crime et délices", présentée à La Fabrique – Le cube,du 9 mars au 14 avril 2016, sur le site du CIAM de l'université Toulouse Jean-Jaurès : https://ciam.univ-tlse2.fr/ornement-crime-et-delices-409979.kjsp?RH=ACCUEIL-CIAM

Orner pour véhiculer du plaisir : un positionnement polémique

Aujourd'hui et *a priori*, l'art contemporain ne semble plus accorder une place très importante à la dimension et à la valeur "esthétique" des œuvres. Depuis Platon, la logique (*noêta*) et la sensation (*aisthesis*) sont dissociées, le terme "esthétique" fait ici référence à la sensation, à l'émotion, au plaisir visuel que procure une œuvre d'art, ce qui a été qualifié ensuite de "beau" par Kant : « le beau est ce qui plaît universellement sans concept[360] ».

Le consensus établi par les Institutions et les Écoles Supérieures des Beaux-Arts accorde davantage de crédit à la réflexion qu'à l'émotion. Le mot d'ordre est alors ce fameux "concept". Ce constat se construit sur l'observation de la perte de l'apprentissage des techniques et du passage de la maîtrise de l'artiste au second plan, au profit de l'idée. Les ateliers dédiés à l'apprentissage de ces techniques, comme aux Beaux-Arts de Toulouse, tendent peu à peu à disparaître et se trouvent délégués plus spécifiquement aux Écoles d'Arts et Métiers ou d'Arts Appliqués. *« Il reste encore largement d'usage d'opposer les "beaux-arts" – et leur dérivé supposément décloisonné qu'est "l'art contemporain" – au décor, à l'ornement, et aux "objets d'art". Tandis que les premiers, déterminés par un statut "libéral", en ce qu'ils véhiculent un sens, sont chargés d'une vertu signifiante, les seconds occuperaient le champ d'une mise en forme, certes artistique – notamment par leur recours à des techniques sophistiquées – mais dénuée de signification[361] ». Depuis Piet Mondrian, le post-modernisme et l'art contemporain considèrent que « tout art devient "décoration" quand il manque de profondeur d'expression[362]».* L'universalité du beau sans concept, de Kant, n'a donc plus de sens aux Beaux-Arts et les catégories qui distinguent le beau du laid, depuis Duchamp, sont devenues obsolètes. Comme l'explique Catherine Millet, notre ère fait basculer l'esthétique dans l'éthique[363].

Une œuvre d'art contemporain comportant un aspect "esthétique" se trouve *de facto*, suspecte puisque cette beauté détournerait le spectateur de la raison par le plaisir. Considérée comme un piège visuel, une arme discursive, une stratégie, l'œuvre ne manquerait-elle pas

---

[360] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit*.

[361] Jean-Claude Bonne, Martine Denoyelle, Christian Michel, Odile Nouvel-Kammerer et Emmanuel Coquery, "Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? ", *Perspective*, numéro 1, 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 16 mai 2020. URL : http://journals.openedition.org/perspective/1206 ; DOI : https://doi.org/10.4000/perspective.1206

[362] Piet Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art and Other Essays*, New York, Wittenborn-Schultz, 1945, p. 14.

[363] Cf. Catherine Millet, "L'esthétique bascule dans l'éthique", *Art Press* 2 numéro 4, 2007.

de profondeur ? Quelle-est l'intention, le message de l'artiste ? Quelle place accorde-t-il à son discours ?

L'art contemporain a fait du "beau" un cosmétique, un superflu, un artifice inutile. On remarque que cette ambivalence, qui penche souvent du côté de la réduction de l'ornement à un simple élément décoratif superficiel et vide de sens, persiste dans les mentalités, et j'ai pu, malheureusement, l'expérimenter aux Beaux-Arts de Toulouse. On dénigre la beauté au nom de l'expressivité, cependant, l'ornement que j'utilise dans mon travail est l'un des vecteurs majeurs de son pouvoir de communiquer des sentiments. Il est alors intéressant de pointer la façon dont les artistes contemporains, sortis des écoles ou non, utilisent l'ornement, car, contre toute attente, l'ornement persiste.

On peut dire que l'ornement, et notamment islamique, a accompagné l'Histoire de l'art occidental depuis l'Antiquité, qu'il a constitué pour elle une sorte de *leitmotiv* dans le développement des différents mouvements artistiques et de leurs avant-gardes, et qu'il continue encore aujourd'hui à préoccuper les artistes contemporains en tant qu'espace de réflexion et d'expériences. Ils l'envisagent maintenant sous différents angles, notamment sous celui d'un porte-parole, d'un outil permettant de transmettre. Il est parfois utilisé comme élément de citation, ancré dans un système iconographique, renvoyant avec une efficacité et une simplicité extrêmes à une culture, une époque, un lieu, un style. « […] Avec l'ornement et le motif, la pensée est amenée à voyager[364]». « L'ornement apparaît comme un signe porteur de sens et de significations. Il est initiateur de récits[365] », mais il n'est jamais gratuit. Dans le cadre d'un art qui cherche à évoluer, à se détourner des attentes virtuoses associées à l'artiste, le beau est envisagé pour se dénoncer lui-même. Mais est-ce la seule solution ? Faut-il nécessairement se détourner de la beauté en ne l'envisageant que dans un dessein critique ? Le beau dans l'art contemporain est-il seulement sublimation du laid ?

« L'approche anthropologique place l'ornement au cœur de l'histoire humaine. Il est porteur des différentes sensibilités culturelles[366] ». L'ornement est ce qui différencie l'Homme de l'animal, par sa culture, une culture qui lui permet de créer des ersatz pour pallier le

[364] Florent Djeghloud, *Sur l'ornement, op. cit.,* p. 15.
[365] Catalogue d'exposition, Collectif, *Ever Living – Ornement*, *op. cit*., p. 8.
[366] *Ibid.,* p. 54.

manque des attributs que Prométhée ne lui a pas donnés. L'Homme n'a ni griffes ni défenses, mais il a le savoir-faire qui transforme la nature en culture. Le corps dénudé des Hommes s'est ainsi naturellement et universellement paré de peintures, tatouages, bijoux, vêtements et autres ornements, afin de se perfectionner et d'être le support de rituels religieux. C'est après la disparition de ces croyances communes que le fait d'orner son corps a été considéré comme quelque chose de gratuit, livré au simple plaisir de la contemplation, comme une forme d'expression artistique individuelle[367]. L'ornement est un « fait humain universel[368] », et il témoigne de l'impossibilité de tout Homme de « sortir de ce cercle[369] ». Par le biais de l'ornement et de ses pouvoirs de sublimation (selon le concept freudien), le désir animal passe au sentiment amoureux que l'Homme connaît, avec son lot de pudeur, d'érotisme, de jeux de séduction et de fantasme purement culturels[370].

> « La sexualité est consubstantielle de la corporéité et le désir est à la fois ce qui procède de l'instinct sexuel le plus animal et la construction psychique strictement humaine. Si l'élan sexuel est compris comme un phénomène qui rappelle au sujet son originelle inscription dans l'animalité, tout le travail de la pensée, toute l'élaboration effectuée par l'imagination manifeste une construction intellectuelle sophistiquée et exclusivement humaine. Si l'animal ne connait que l'instinct sexuel, l'homme le transcende par le désir[371] » et donc, par l'ornement.

« Au-delà du premier constat d'une présence inéluctable, l'ornement est renvoyé à la possibilité de le décrypter et d'en saisir les modes de production actuels[372] ». C'est ce que propose l'exposition "Ever Living – Ornement" qui a eu lieu en région parisienne en 2012. « Dire l'ornement toujours vivant suppose que le meurtre n'a pas eu lieu[373] », contrairement aux « prédicats modernistes qui ont façonné le XX^{ème} siècle[374] », l'ornement est toujours

[367] Cf. Nicola Squicciarino, *El vestido habla: consideraciones psico-sociologicas sobre la indumentaria*, Catedra, 1990. (Étudié en langue espagnole).
[368] *Ibid.,* p. 26.
[369] *Ibid.,* p. 26.
[370] Cf. Nicola Squicciarino, *El vestido habla: consideraciones psico-sociologicas sobre la indumentaria, op. cit.*
[371] Sandrine Guignard, *Œuvres de philosophie, Recherches*, "La sexualité et le désir chez Gustave Klimt", disponible en ligne sur le site La-Philo : https://la-philosophie.com/la-sexualite-et-le-desir-chez-gustave-klimt
[372] *Ibid.,* p. 32.
[373] *Ibid.*
[374] *Ibid*.

d’actualité et actif dans les arts contemporains, mais sous quelles formes ? Puisqu’une œuvre simplement décorative ne semble plus y trouver sa place.



Timo Nasseri
Epistrophy #6, 2011
Acier, inox poli 256 x 223 x 84 cm
Courtesy Schleicher+Lange, Paris

L’œuvre sculpturale de l’artiste iranien Timo Nasseri explore la relation que l’ornement entretient avec le monde qui l’entoure. En recréant des *Muquarnas* islamiques en inox poli, il dialogue avec l’infini d’une réalité qui se reflète et se démultiplie dans l’ornement lui-même.

Entre représentation et présentation du réel, Timo Nasseri ouvre la réflexion sur le besoin humain d'orner le monde (et d'orner son propre corps).

La notion d'ornement est expérimentée pour sa mise en abyme et sa mise en tension avec la loi des apparences d'une époque où tout est image de soi. Il agit comme un kaléïdoscope à travers lequel on regarde le monde (ou ici, soi-même) sous ses différentes facettes, sous tous ses angles possibles et infiniment subjectifs. Le *murquarnas*, historiquement conçu dans le rôle d'alternative à la représentation, propose une image abstraite de cet infini, une image abstraite de nous-même : un choc entre le spirituel, l'intuitif et la rigueur mathématique avec laquelle, aussi, les peintres anciens dont parle Alberti dans *De Pictura*[375] représentaient le monde. Des représentations savantes, extrêmement calculées pour être les plus fidèles possibles, mais tout de même vouées à l'échec de la ressemblance parfaite qui échappe toujours, comme le montre le reflet de *Narcisse* proposé par Le Caravage, métaphore de l'écart entre référent et représentation. « La surface et l'image s'affrontent, comme deux mondes issus l'un de l'autre mais ayant développé une chimie autonome[376] ».

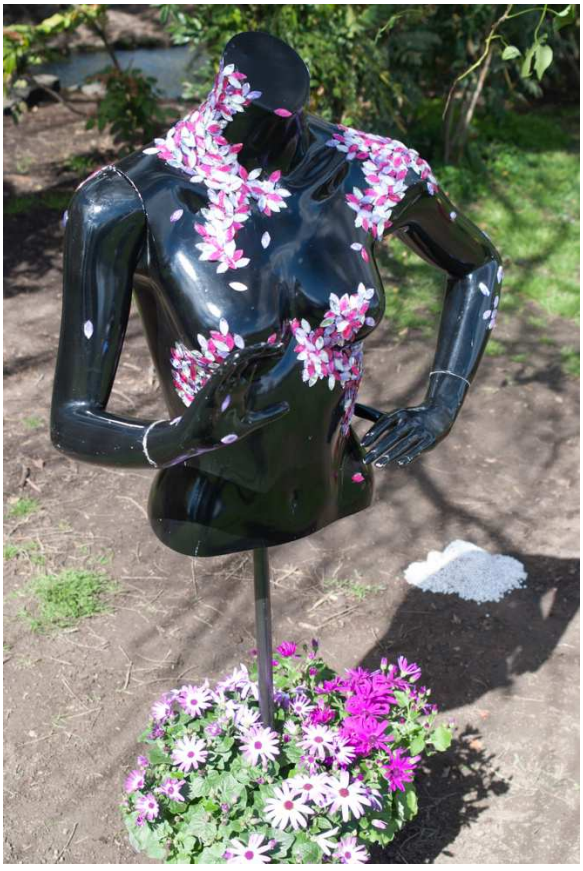
Avec cette auto-référenciation de l'œuvre d'art, apparaît l'idée que toute création humaine est irrémédiablement superflue, puisqu'elle n'est pas née de la nature et qu'elle agit comme une décoration qui orne le monde. Qu'est-ce que l'œuvre d'art sinon un moyen pour l'artiste de montrer sa perception subjective du réel ? Qu'est-ce que l'ornement sinon un moyen de regarder le réel différemment, en exaltant sa beauté ?

À la fois ajout superficiel au mur blanc et indice permettant de faire apparaître l'invisible pour voir le monde sous un œil neuf, l'ornement de Timo Nasseri, ou son œuvre d'art, ne s'arrêtent pas au fait d'orner ou d'exalter l'image du monde. Il n'a jamais autant été "transformateur de regard", dans le sens où l'on voit le monde et les corps devenir eux-mêmes l'ornement. « L'irrévérence de ce geste, simple et beau, questionne sans apporter d'autre réponse que ce vide sculpté où l'image de soi s'étoile dans l'immensité du reflet du monde[377] ».

[375] cf. Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1435.
[376] Communiqué de presse sur l'exposition "Epistrophy" de Timo Nasseri à la galerie Schleicher-Lange disponible sur le site de ParisArt : https://www.paris-art.com/epistrophy/
[377] *Ibid.*



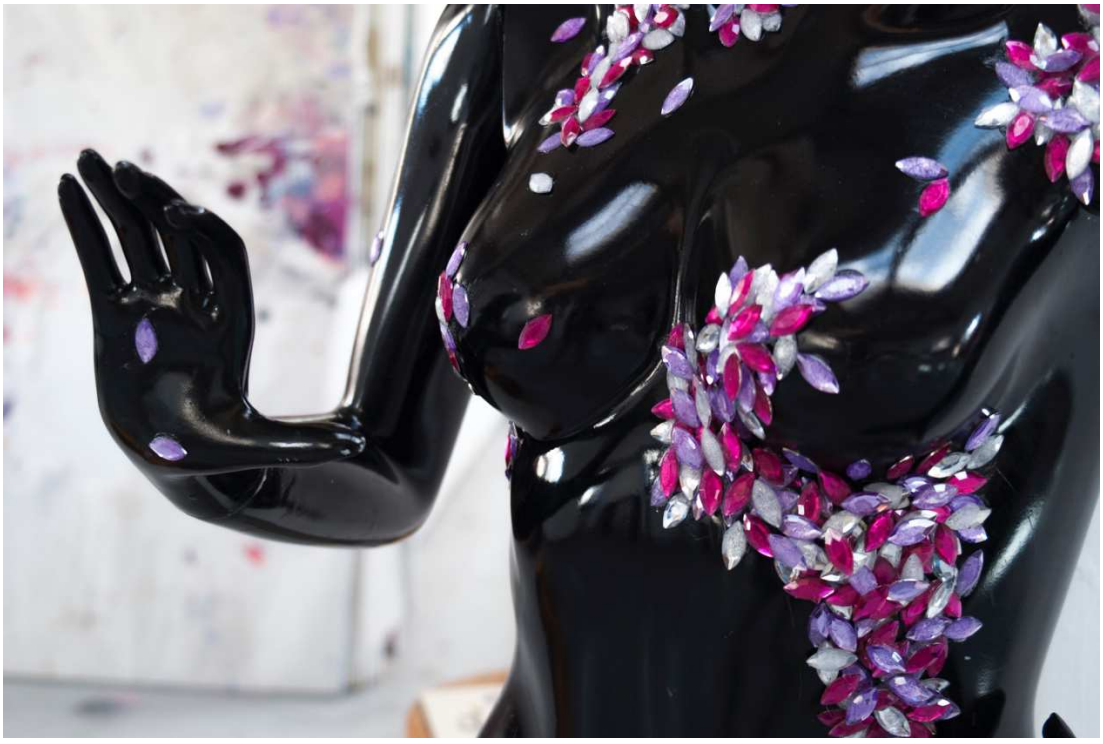




















Pages précédentes et ci-contre :

Eilean Berny
Les Bustes Ornés (Triptyque), 2017
Mannequins de vitrine, Tissus et perles divers
et ornementation végétale
ISDAT Toulouse

C'est de cette même volonté de transformer le regard sur la relation entre réalité, corps et ornement que j'ai réalisé un projet de sculpture, destiné à un jardin public de Toulouse.

Dans ce projet, je mets en tension réalité / naturel et représentation / artificiel sous toutes leurs "facettes", ce qui me permet de questionner le statut de l'ornemental dans la création contemporaine et par la même occasion, de construire une passerelle entre l'ornement dans l'art et la parure du corps féminin.

> *« Au détour de la prairie, formes sculpturales et autres bizarreries viennent accrocher l'œil curieux du promeneur. Morceaux de bustes féminins et autres artifices assaillis de végétaux semblent offrir un étrange spectacle. Intrigué, l'observateur s'approche et se déplace autour de ces curieux volumes. Le temps paraît comme arrêté pour ces corps. Figés, ils sont devenus objets de contemplation. Mais la nature, elle, vit encore en leur sein. Reprenant peu à peu ses droits, elle se faufile au cœur de la scène et laisse courir ses longs brins de verdure tout au long de ces plaisantes courbes conditionnées[378] ».*

En prenant comme base de travail des mannequins de vitrine — des bustes de femmes dont les formes correspondent très exactement aux normes établies par les standards de beauté de la société de consommation actuelle — je me suis inspirée de l'imaginaire lié aux jardins comme lieux de fantasmes et de fantaisie, dans lesquels une idée de la féminité se trouve célébrée à travers les fontaines aux jets d'eau, les parterres de fleurs colorés, et les traditionnelles sculptures ornementales aux traits de déesses érotiques (divinités aux poses chastement suggestives). Ces sculptures ajoutent une touche de noblesse aux paysages contrôlés et permettent souvent, par leur style, d'en évaluer la date de conception. Ces sculptures extérieures figées correspondent, elles aussi, aux normes de beauté de leurs époques et évoluent avec la nature qui les entoure. Elles rouillent parfois, se fissurent, se recouvrent de mousse et autres végétaux, elles servent de nichoir aux oiseaux.

[378] Eilean Berny, texte de présentation pour le dossier de presse de l'exposition "Côté cour / Côté jardin", en partenariat avec le Musée des Augustins et la Mairie de Toulouse, du 30 mars au 17 avril 2017.

« Les filles naissent dans les fleurs » : cette phrase s'illustre avec des corps en plastique qui jaillissent de terre. Les filles qui naissent dans les fleurs sont des petites choses précieuses, délicates… des beautés éphémères. Image figée qu'on accole à la femme, et qui la rend obsolète dès que son printemps s'évanouit. Elle n'a plus qu'à se dissimuler sous le maquillage et les bijoux, qu'à se remodeler à coups de bistouri et d'injections.

Des modelages savants, calculés pour être les plus fidèles possibles, mais tout de même voués à l'échec de la ressemblance parfaite qui échappe toujours, comme le montre le reflet de Narcisse proposé par Le Caravage, métaphore de l'écart entre référent et représentation. « La surface et l'image s'affrontent, comme deux mondes issus l'un de l'autre mais ayant développé une chimie autonome[379] ».

En calquant sur ma proposition sculpturale ces mots que j'ai déjà écrits pour l'analyse de l'œuvre de Timo Nasseri, on met en évidence le fait que dans la course à l'apparence et à la féminité — que je pointe du doigt — la représentation devient le modèle, et le modèle original se meurt. Avec ces bustes démembrés qui sortent de terre, pendus aux arbres ou empalés sur des tiges en métal, j'invite le promeneur à regarder les corps/ornement/modèle, et à tenter de "retrouver la réalité" dans les infinis méandres d'un naturel et d'un artifice qui s'entrelacent, partout autour de nous.

Dans mes propositions, l'ornement est loin de faire son autocritique et au contraire, je suis fière d'utiliser ce que je trouve "beau" et plaisant dans mon travail, en le réalisant avec minutie et précision durant de longues heures de patience. Je défends un réel amour pour l'ornement et ce n'est donc pas le "beau" que je critique. À travers lui, je questionne le regard sociétal sur la féminité, l'oppression du corps féminin par nos représentations communes et ancrées.

Le travail de Niki de Saint Phalle entre en résonnance avec ces préoccupations plastiques et idéologiques. Elle célèbre les formes féminines à grands coups d'ornementations, de dorures, de mosaïques et de couleurs vives. Je me retrouve en Niki de Saint Phalle. Je me passionne pour son travail féministe, qui prend naissance dans un sujet

[379] Communiqué de presse sur l'exposition Epistrophy de Timo Nasseri, op. cit.

grave mais qui s'épanouit dans une grande joie de vivre liée à l'ornement, à l'abondance, à la richesse et à la minutie. Elle utilise également des morceaux de mosaïque en miroir comme des éclats de lumière qui brillent, mais aussi comme des éclats de réalité sur les corps féminins qu'elle représente, elle, loin des mensurations archétypales du corps féminin parfait, défendues par mes mannequins de vitrines.



Niki de Saint Phalle
Les trois grâces, 1999
Fibre de verre et mosaïque
National Museum of Women in Art, Washington DC

Oleg Grabar[380] définit l'ornement décoratif comme un ajout artificiel à un objet qui peut remplir une fonction par lui-même. Un tel ornement ajouté au corps d'une femme la place donc dans un statut objectal. Cependant, toujours selon Grabar, l'ornement artistique, créé indépendamment, renvoie à des émotions, au domaine du plaisir et de la passion. Dans ce cas, l'ornement associé au corps féminin pourrait être perçu comme une métaphore de son pouvoir érotique. Il pourrait sublimer la femme, l'élever au rang de déesse, plutôt que la traiter en vulgaire objet. Le corps féminin et la parure : asservissement ou libération ? Dans mon travail, ce questionnement se traduit par des corps plaisants à première vue, ornés de nombreux artifices, décors, bijoux, mais qui, la plupart du temps, déforment leurs courbes, rongent leur chair et contraignent leur espace.

L'artiste portugaise Joana Vasconcelos utilise aussi des matériaux aux propriétés très décoratives, des matériaux souvent kitch, issus de la consommation ou de l'artisanat, pour créer des sculptures monumentales qui traitent de la place et du rôle de la femme dans la société, des multiples facettes de la féminité comme instrument de soumission. L'utilisation de tissus, broderies, plumes, perles, mais aussi parfois d'objets du quotidien scrupuleusement choisis, tels que des casseroles, des couverts en plastique, tous liés à un univers féminin, marque le désir d'affirmation de la féminité de l'artiste. Dans le même temps, s'impose la critique d'une féminité-diktat qui ne laisse pas de libre-arbitre aux femmes concernées et qui les place dans un statut d'obéissance à des normes imposées. Joana Vasconcelos joue avec ces codes, à l'extrême. Elle démontre que féminisme et féminité ne sont pas contradictoires, tant que la féminité n'est pas une contrainte basée sur le respect d'un modèle dicté, mais un choix délibéré, et tant qu'elle prend des formes aussi plurielles que celles des corps féminins réels, ceux que la nature a créés. « Si Joana Vasconcelos prend des airs de coquette, et surjoue la féminité, c'est pour mieux en dénoncer les lieux communs[381] ». Ses sculptures monumentales, *Les Valkyries*, s'imposent par leurs tailles et leur déferlement de couleurs, de détails et de matières. Créatures fantastiques élevées au rang de soldats spirituels, telles les

[380] Oleg Grabar, *L'Ornement, Formes et Fonctions dans l'art islamique*, *op. cit.*

[381] Philippe Dagen, "Joana Vasconcelos, une femme un peu trop libre pour la cour du Roi-Soleil", article en ligne sur le site du Monde : https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/06/20/joana-vasconcelos-une-femme-un-peu-trop-libre-pour-la-cour-du-roi-soleil_1721774_3246.html

dragons de Danaerys[382], elles combattent l'oppression et brisent les chaînes de la féminité comme contrainte, tout en en célébrant une autre, celle de la liberté et du choix, avec force et conviction.



Joana Vasconcelos
Mary Poppins (série des Valkyries)
(Technique, dimensions et lieu de conservation inconnus)

[382] Cf. George R. Martin, David Benioff, D. B. Weiss, Vanessa Taylor, Bryan Cogman, Jane Espenson, Dave Hill, Game of Thrones, série, 8 saisons, 73 épisodes, HBO, 2011.

Cette médaille en émail, réalisée pendant le temps de mon échange Erasmus à Barcelone, est le symbole du conflit qui s'opère en moi entre défense d'une pratique ornementale contemporaine basée sur le plaisir visuel, et défense d'un rapport féministe à la féminité, remise en question de la beauté normée avilissante et artificielle que l'on impose au corps des femmes. Sur cette petite réalisation, la finesse du détail des ornementations ravit l'œil, alors que la tête de la Vénus sort du cadre pour se terminer en creux. Cette représentation porte en elle toute la polémique liée à l'ornement et à la parure. Beauté et émotions ne peuvent apparemment pas aller de pair avec esprit rationnel et logique. Comme l'œuvre d'art, la femme qui orne son corps ou révèle sa beauté est aussitôt suspectée d'être dénuée de finesse d'esprit.



Eilean Berny
Dessin préparatoire pour
La Vénus aux cheveux d'or, 2018
Technique mixte, 10 x 8cm
La Massana, Barcelone



Eilean Berny
Vénus aux cheveux d'or, 2018
Médaille émaillée, cuivre, feuille d'argent, 10 x 8 cm
La Massana, Barcelone

« Autrement dit, l'ornement constitue depuis un siècle un risque pour les artistes, mais c'est avant tout l'objet d'un désir caché qui, par moments, fait retour[383] *» .*

Thomas Golsenne

[383] Thomas Golsenne dans le catalogue d'exposition, Collectif, *Ever Living – Ornement*, *op. cit*., p. 74.

Il m’arrive souvent de rêver.

Corps évanescent aux courbes indistinctes.
Allongée, posée sur le sol dans la position d’une odalisque.
Tantôt entourée d’une multitude de coussins colorés, tantôt portée par un matelas de fleurs printanières.

Submergée,
toutes sortes de décors imaginaires ornent mes formes, tour à tour.
Entre ombre et lumière,
des motifs géométriques se posent délicatement sur ma peau,
passant à travers un filtre ajouré.

Ils m’habillent, à leur façon.
Ils masquent partiellement mon corps, entièrement nu,
le rendant sans doute plus érotique.

Changement de diapositive.

Les motifs sont encrés au sein même de mon épiderme,
devenus tatouage ornemental.
Ils accompagnent mon corps,
commençant à se mouvoir lentement,
dans des gestes ondulatoires.

Changement de diapositive.

Un voile de chaînettes dorées me recouvre.
Mes mouvements serpentent en leur sein, tentant de se frayer un chemin en accord avec elles.

Véritable dialogue entre mon corps et cet immense bijou.

L’un et l’autre s’appréhendent et finalement s’apprivoisent.

Danse singulière, presque spirituelle ou incantatoire.

Je ne sais d’où me vient ce désir incontrôlable d’orner mon corps de ces parures envahissantes.

Il m’arrive souvent de rêver.

Et cette fantasmagorie, lorsqu’elle devient réalité, me remplit d’un sentiment intense de satisfaction.

Un désir de satisfaction qui,
tout comme ces parures,
me colle à la peau,
inlassablement.

« Je suis une "fanatique" de la féminité[384] *».*

Joumana Haddad

[384] Joumana Haddad, *J'ai tué Schéhérazade. Confessions d'une femme arabe en colère, op. cit*., p. 90.

L'Ornement comme symbole de lutte

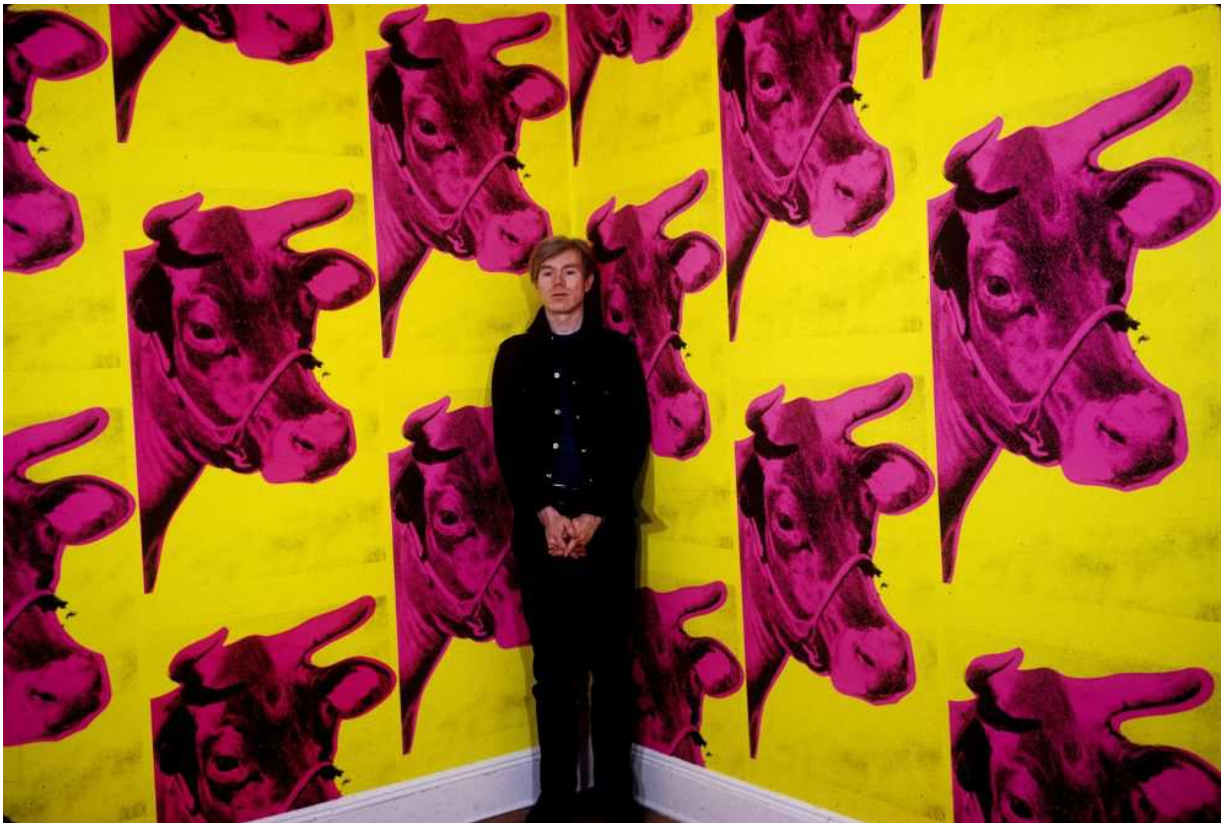
L'histoire de l'art rejette l'ornement, ou bien, elle le célèbre. Tantôt révolutionnaire, tantôt contre-révolutionnaire, l'ornemental dans l'art contemporain s'octroie un caractère politique. Tout comme faire "oriental", faire "ornemental" n'est plus un acte bénin, c'est un acte politique, une prise de position, une prise de risque à l'égard des goûts institués. Comme le souligne Jacques Soulillou, l'ornement dans l'art est encore et toujours soumis à ses « polarités conflictuelles[385] », il est un symbole de lutte, une clé de libération et d'émancipation.

L'exemple le plus parlant d'élément ornemental, décoratif, dont les artistes s'emparent pour le questionner et en faire ressortir le fort pouvoir de revendication, est le détournement d'un produit de décoration industriel et considéré comme ingrat de par sa facile reproductibilité : le papier peint. Cet élément de décoration prend tout son sens dans le travail d'artistes modernes, comme Andy Warhol ou d'artistes contemporains comme Brigitte Zieger. Ils voient d'abord en lui un formidable moyen d'en finir avec la profondeur en peinture et de célébrer la planéité de la forme avec ses qualités et effets purement plastiques. Ils y voient aussi une force de « provocation à l'égard des bonnes mœurs éthiques et esthétiques[386] ». Ils y trouvent enfin un terrain de confrontations entre masculinité et féminité, entre douceur et violence. « Le procédé situationniste du détournement montre ici son actualité et sa fertilité ; le spectateur est à chaque fois piégé et prend conscience de son aveuglement face à la violence de l'histoire, quand il découvre quelles véritables figures se logent dans les "îlots" rose bonbon de la toile de Jouy ».

« Accorder de l'importance au papier peint, c'est en accorder aux implications sociales des pratiques artistiques[387] ». Le papier peint représente pour les artistes « une arme raffinée mais non moins subversive contre les normes morales et leurs effets discriminatoires[388] ». Il est « conçu par certains d'entre eux comme une arme de guerre contre la norme

[385] Cf. "Les polarités conflictuelles de l'ornement", Entretien avec Jacques Soulillou, Propos recueillis par Jeanne Quéheillard en janvier 2012 et retranscrits dans le catalogue de l'exposition, Collectif, *Ever Living – Ornement*, *op. cit*.
[386] Thomas Golsenne, "Les dangers du papier peint", *Ever Living - Ornement*, *op. cit*., p.79.
[387] *Ibid.*
[388] *Ibid.*

artistique[389] ». Finalement, le papier peint affirme la recherche d'une nouvelle esthétique, au nez et à la barbe des modernistes, qui la qualifient de "mauvais goût". Pour paraphraser Christine Buci-Glucksmann[390], le modernisme a revendiqué l'esthétique et le sublime dans la pureté de la forme, tandis que le postmodernisme développe l'esthétique et le sublime de l'impur, du mélangé qui peut déboucher sur l'assomption du laid, du kitsch. « En ce sens, le décoratif peut jouer un rôle de contre-pouvoir[391] ». Et « cela dans un but profane, pour le plaisir[392] ».



Andy Wharol
Cows, 1996
Papier peint
(Dimensions et lieu de conservation inconnus)

[389] Florent Djegloud, *Sur l'Ornement, op. cit.,* p. 75.
[390] Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement d'Orient en Occident*, *op. cit.*
[391] Catalogue d'exposition, Collectif, *Ever Living – Ornement, op. cit*., p. 54.
[392] *Ibid.*



Brigitte Zieger
Shooting Wallpaper
Animation sonore, 10 min
(Lieu de conservation inconnu)

En 2005, l'exposition *Dionysiac,* au Centre Pompidou, à Paris, présentait « un mélange d'intensité et d'énergie, de joie et de cruauté, de rire et de transgression, de plaisir et de douleur mêlés : un bouleversement des limites[393]». La commissaire Christine Macel, partant du principe nietzschéen de l'esthétique comme un flux en excès[394], entendait un « retour à une expérience purement cognitive, insistant sur la forme et l'aspect décoratif d'un art devenu "pure présence"[395] ». « Sa proposition curatoriale présentait des affinités évidentes avec la théorie bataillienne de la dépense[396] (citée dans l'abécédaire du catalogue), et plusieurs artistes présentés revendiquaient l'excès comme attitude[397]. L'ornement y apparaissait sous les formes du bariolage multicolore, de "l'inversion carnavalesque[398]"[399] ».

[393] Christine Macel, "L'art en excès de flux ou le tragique contemporain", catalogue de l'exposition *Dionysiac*, Paris, Centre Georges Pompidou, du 16 février au 9 mai 2005, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2005.
[394] Cf. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Denoël, Paris, 1964.
[395] Thomas Golsenne, "L'ornement aujourd'hui", *op. cit*.
[396] Cf. Georges Bataille, *La Part maudite*, précédé de *La notion de dépense* (1933), avec une introduction de Jean Piel, Paris, Éditions de Minuit, 1949.
[397] Cf. Richard Jackson qui « aime être excessif et extrême » (cité par H. Drohojowska, "He's the Master of the Painting-Event", *Los Angeles Herald Examiner*, 17 août 1984, p. 34) ou le collectif Gelatin : « L'exagération est la dimension la plus importante de notre travail » (*Propos inédits*, 2004). (Note empruntée à Thomas Golsenne dans "L'ornement aujourd'hui", *op. cit.)*
[398] D. Ottinger à propos de Paul McCarthy.
[399] Thomas Golsenne, "L'ornement aujourd'hui", *op. cit.*

Pour ce qui me concerne, j'apprécie tout autant que l'on jouisse d'un certain plaisir en regardant mes productions, ou que l'on s'en détourne pour atteinte au "bon goût". Je cherche à développer, dans cette opposition, ma propre singularité, mon propre rapport à l'art et au spectateur, à en faire émerger une forme d'engagement, une prise de position.

« L'ornement est le lieu de la capture et de la mobilisation des sens[400] », une fois l'attention du public acquise, le message peut être entendu. « Dans tous les cas, les relations d'adéquation ou de subordination entre un support (surface) et son marquage (motif), les relations de contingences réciproques entre un recouvrement de surface et une surface de projection servent la dialectique du regard et de la lecture[401] ». « L'ornement assume des fonctions de révélateur d'une réalité impalpable et invisible, en tant que capteur, interprète et transmetteur[402] ». « Il fait de toute surface une surface augmentée d'une expérience sensible et esthétique[403] ».

[400] Catalogue d'exposition, Collectif, Ever Living – Ornement, *op. cit*., p. 26.
[401] *Ibid.*
[402] *Ibid.,* p. 32.
[403] *Ibid.*

Confronter le spectateur au malaise est l'un des principes de ma démarche. Malaise ornemental, malaise de l'excès, malaise dans la représentation ou la présentation d'un corps féminin accompagné de toutes sortes d'ornements.

Lorsque j'ai exposé dans une galerie des Beaux-Arts le corps dénudé et orné d'une amie, modèle que j'ai transformée en sculpture vivante, j'ai cherché la provocation et le soulèvement du spectateur. Les professeurs, jury de cette "performance", en sont venus à arrêter ma passation d'examen et ont sommé mon amie de se rhabiller. Cette réaction excessive était tout à fait prévisible dans cette recherche du malaise. J'ai pu mesurer, en direct, combien l'exposition réelle d'un corps nu est jugée intolérable, fort paradoxalement aujourd'hui. Force est de constater que l'image et la représentation de la nudité féminine et de la féminité, qui nous inondent et sont notre lot quotidien, sont hypocritement désapprouvées lorsque le corps "vulnérable" nous est réellement présenté.

Le choc du spectateur, dans cette confrontation à la réalité, est lourd de significations. Mon amie, tout à fait libre de son choix, consciente de la provocation, fière de "prêter son corps" à une démarche artistique féministe, se trouvait en position de force, sublimée par les perles, placée sur un piédestal pour regarder le spectateur de haut. Elle fut cependant considérée par le public comme vulnérable, et mon geste fut interprété comme une atteinte à son intégrité.

« Est-ce que les femmes doivent être nues pour entrer au Metropolitan Museum ? ». Visiblement, la réponse au slogan de l'affiche des Guerilla Girls (1989) est non. Tant qu'elles ne sont pas de belles images inanimées, elles doivent garder leurs vêtements et cacher leurs corps indécents.

Orner le corps nu d'Adélie[404] a bien été, plus qu'un simple geste artistique, une expérience sociologique sur l'art contemporain, qui a révélé l'incohérence de notre société. Le corps dénudé des femmes se trouve à tous les coins de rue, sur-exposé, sur-érotisé, alors même qu'un téton dénudé se trouve immédiatement censuré par les plateformes sociales virtuelles. L'expérience a révélé que l'ornement dans l'art contemporain, victime d'une vision péjorée, a été le déclencheur de la réaction outrée de certains de mes professeurs. Associé au corps féminin, l'ornement le rend plus aguicheur, plus érotique, plus sexualisé. L'ornement

[404] Le prénom a été changé dans le cadre de la possible diffusion publique de ce mémoire.

suit la paroi de la peau sans jamais s'en affranchir. Il se pare d'une dimension tactile et confronte le spectateur à des pulsions inavouables face à un corps "offert".

Les "pulsions inavouables", voilà qui constitue une problématique de l'ornement dans l'art contemporain. Jugé de mauvais goût, l'ornement nous emporte dans un plaisir que l'on n'osera jamais admettre.

> « Ainsi la caresse n'est arrachement distinct du désir : caresser des yeux ou désirer ne font qu'un : *le désir s'exprime par la caresse comme la pensée par le langage.* Et précisément la caresse révèle la chair d'autrui comme chair à moi-même et à *autrui*[405] ».

L'ornement joue un double rôle dans ce projet, comme il le fait d'ailleurs dans la totalité de mes productions. Il est à la fois utilisé comme parure qui sublime le corps nu, l'habille de couleur et de lumière, et comme symbole de lutte contre les restrictions ornementales que tout artiste contemporain semble subir. Dans ce travail, l'ornement ne véhicule rien d'autre que du plaisir visuel. En s'entrechoquant avec le plaisir voyeuriste du spectateur sur la nudité du corps, il le force à refuser la mise en scène.

L'ornement et le corps sont une fois de plus réduits au silence. Mais pour quelles raisons, exactement ? Si l'on coupe court à ma démarche, ce jour-là, c'est parce nous sommes accusées d'indécence ! Le corps nu d'une femme parée de ses ornements est une image sexuelle, une exaltation érotique qu'il convient de tout de suite brimer. Puisque la sexualité d'une femme est perçue comme un péché, l'exposition d'Adélie est vécue comme un outrage.

Cependant, loin d'être un sujet honteux, la sexualité des femmes se revendique désormais. La charge érotique et séductrice que nos corps enrôlent est acceptée comme un gage de force. Notre sexualité et notre puissance érotique font notre force et dans cette production, elles s'incarnent en un ornement engagé comme vecteur de transmission du plaisir et de la puissance retrouvée. Le corps désiré se montre enfin comme un corps désirant.

[405] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, p. 440.

Sexualité, désir et plaisir ne sont plus avilissants, mais marques de libération. On repense à la pluie d'or de la Danaé de Klimt, qui lui caresse le corps et symbolise sa jouissance.

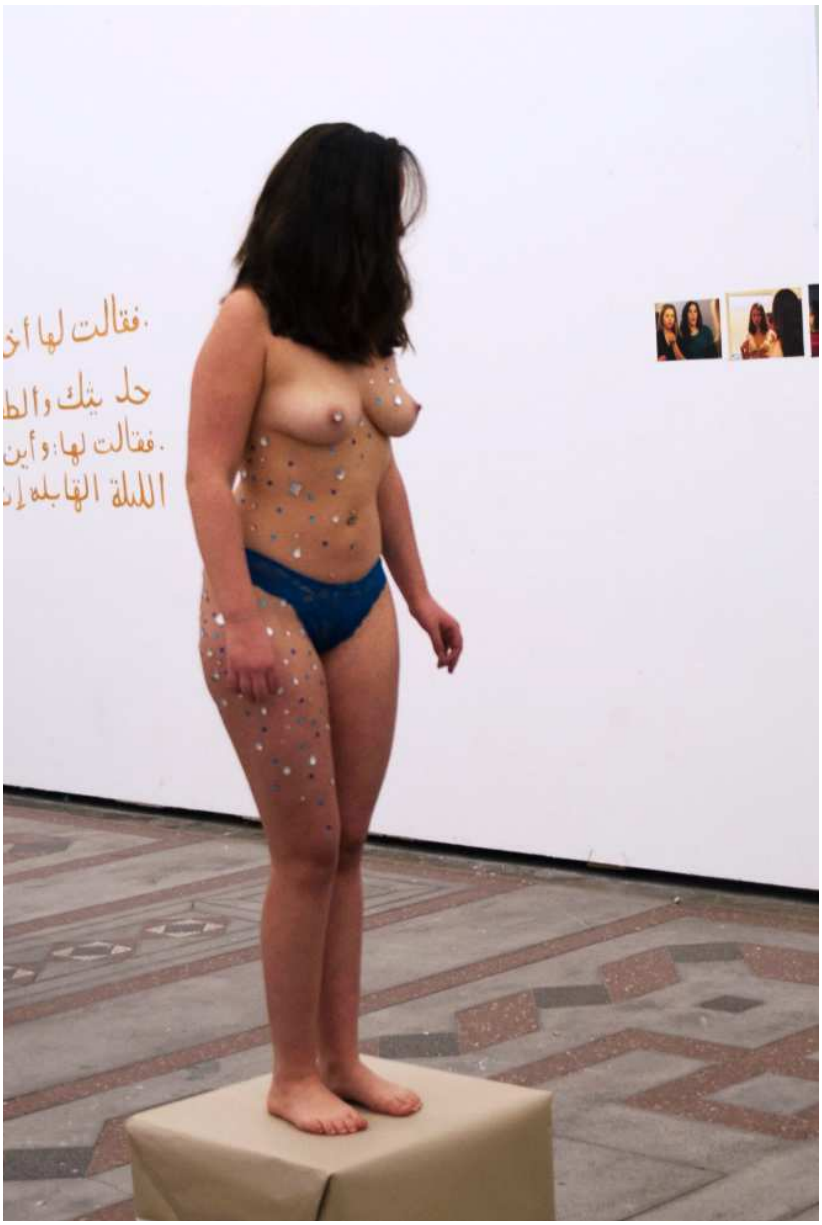
« La nudité [et l'ornement restent] la transgression par excellence, une sorte de lave en fusion qui ne connaît comme frontières acceptables que l'étayage intellectuel qu'on pose sur [eux]. En cela, la vulnérabilité du corps n'est rien d'autre que la mise en abyme par la nudité — parfois sa propre nudité — en tant qu'elle est déplacement de la nudité d'autrui, son apposition. Corps en miroir, quand il est n'est pas tout simplement LE miroir [comme les *murquarnas* de Timo Nasseri]. Dans tous les cas de figure, le corps nu d'autrui pose des limites à l'entendement de tout un chacun [...]. Ce corps nu d'autrui m'extirpe de la béatitude du semblant, quand il ne m'impose pas de manière intrusive une quantité phénoménale de révisions plus déchirantes les unes que les autres. Il me renvoie une vision horrifiée de moi-même, ou alors une douce compensation de mes hantises, de mes nuits blanches, de ma fascination[406] ».

La distance habituelle qui agit dans le fantasme des peintures orientalistes entre sujet et objet, entre spectateur et œuvre, est remise en cause par la réalité de l'ornement et la nudité d'Adélie. Apparaît une continuité entre les deux, une résonnance entre le spectateur et son *alter-ego*. Il est question d'affect plus que d'émotion lorsque le fantasme prend vie, ce qui rend cette vision insoutenable. (On pourrait développer sur la nature du fantasme, qui par essence est une chose intime et personnelle, dont la concrétisation échoue *de facto*, puisque le plaisir et le désir liés à ce fantasme n'existent que par l'excitation de sa possible/son impossible réalisation à l'égard des bonnes mœurs, en général). « L'érotisme a ceci de commun avec l'art contemporain d'être le lieu de l'expérience de la transgression, de ce qui trouble, inquiète et fascine, et non de ce qui endort et apaise, comme le faisait finalement le corps avachi des odalisques[407] ».

En tant que femme, en regardant les publicités qui font du corps féminin une poupée, un objet creux, je suis affectée par la résonnance de mon corps avec l'image. Il s'agissait de provoquer cette même indignation chez le spectateur.

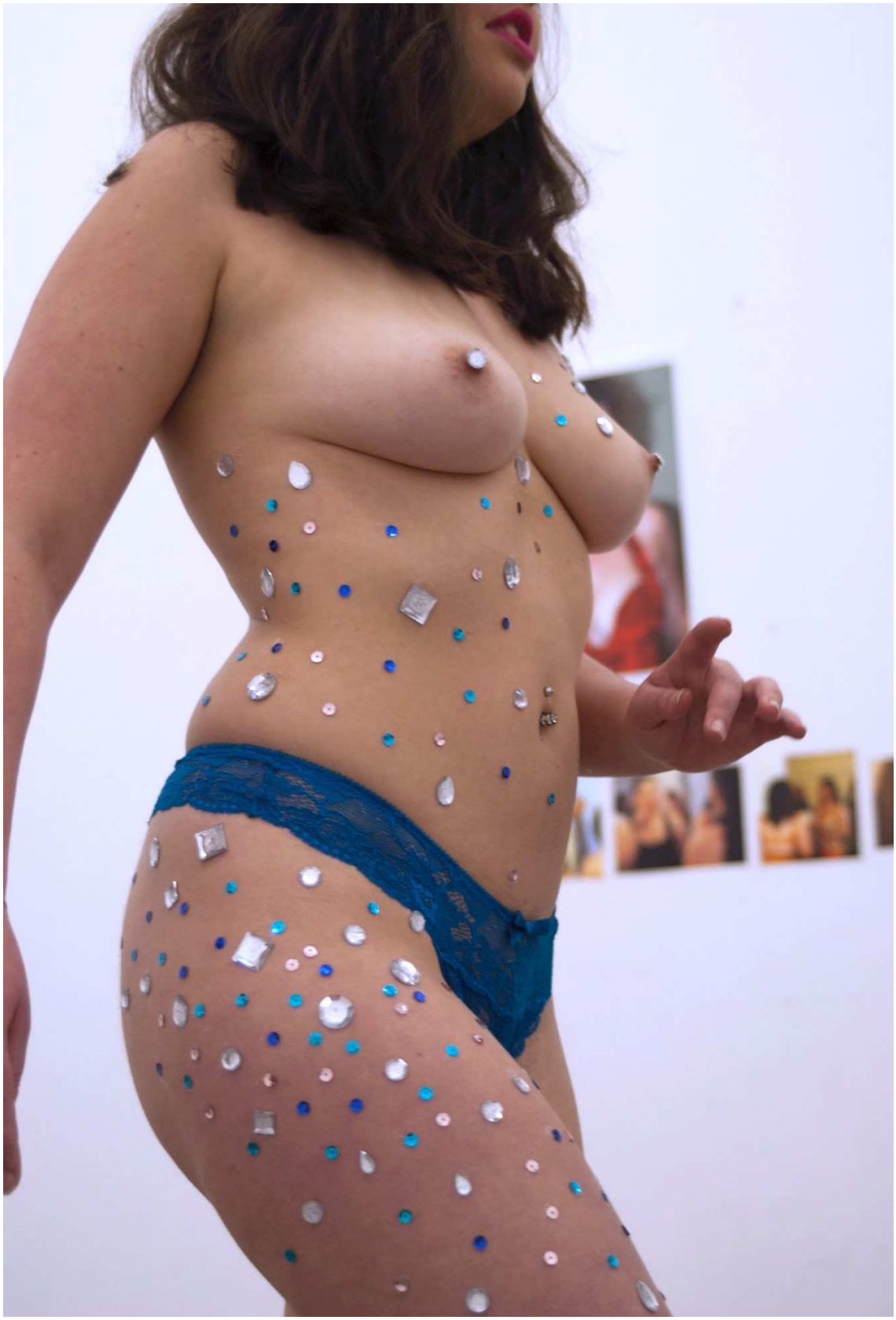
[406] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert*, op. cit., p. 51.
[407] *Ibid.,* p. 133.

« Il s'agissait de renouer avec la fonction de communication de valeurs politiques et sociales […] une communication qui partirait des sensations et du vécu individuels, dimension dont la montée en puissance semble inexorable, pour rejoindre le terrain de l'expérience collective[408] ».



Eilean Berny
Not Naked, 2017
Performance
ISDAT Toulouse

[408] *Ibid.*



Eilean Berny
Not Naked, 2017
Performance
ISDAT Toulouse

L'expérience collective d'un malaise existentiel, d'abord individuel, est le point de recherche essentiel du travail de l'artiste Vanessa Beecroft, dans la provocation par la présentation de corps nus, ou simplement vêtus des artefacts de la féminité (talons aiguilles, semi-nudité étudiée, attitudes posturales équivoques, etc.) Ce n'est pas une seule, mais une dizaine de femmes qui se présentent au spectateur, sans gestes, sans mots, jusqu'à épuisement du corps, jusqu'au point de fatigue extrême que coûte cette mise en spectacle. À la fois critique de l'uniformisation que tend à créer l'image stéréotypée de la femme dans notre société et défense de la multiplicité des morphologies existantes, les performances-installations de Vanessa Beecroft s'inscrivent dans le mouvement de lutte contemporain post-féministe apparu après les révolutions des années 1960-1970. Les femmes artistes utilisent leurs propres corps, désormais libérés, comme support, outil et matériau.

> « Jusqu'au milieu des années 90, l'art de la performance a voulu déconstruire, voire contester violemment cette idée du corps-objet, les artistes associées à la mouvance postféministe se réapproprient, souvent de façon ludique, subversive ou encore sibylline, les imaginaires du corps féminin. Vanessa Beecroft, tout comme Annette Messager, le collectif interdisciplinaire The Chicks on Speed ou, au Québec, les Fermières Obsédées, participe de cette mouvance[409] ».

> « Elle amorce une réflexion sur le paradoxe de la représentation du corps à travers la mise en scène de son effacement, de sa désubstantiation[410] ». Elle sort du cadre avec le corps opprimé lui-même, et fait surgir le tabou à la surface du monde.

> « Certains ne voient dans son œuvre — ostensiblement opaque et polysémique — que des "tableaux vivants" inoffensifs et apolitiques. D'autres y lisent un retour à la femme-objet, instrument muet (soumis) du fantasme masculin. D'autres, enfin, perçoivent dans les œuvres de l'artiste un énigmatique jeu de détournement et de subversion des archétypes de la féminité et des conceptualisations de l'identité, une démarche de "réarticulation" des imaginaires sociaux et culturels supportés par les corps[411] ».

[409] Catherine Cyr, "L'autoreprésentation chez Vanessa Beecroft : détournement et dissémination", Cahier de théâtre Jeu, 2004, p. 134.
[410] *Ibid., p. 132.*
[411] *Ibid., p. 134.*

Vanessa Beecroft fait de sa démarche une autoreprésentation. Bien que passant par l'exposition d'autres corps que le sien, elle montre aux yeux du monde la torture permanente qu'est la problématique du corps et de la féminité pour une femme. Elle-même a été victime d'anorexie, une maladie de plus en plus répandue en réponse aux images qui stimulent notre rapport à nos propres corps lorsque qu'on se construit, adolescente. (L'impact dramatique des "instagrameuses #healthy" sur les adolescentes de notre époque est à considérer très sérieusement. Dans mon seul entourage proche, trois jeunes filles en ont été victimes, et ont développé de graves troubles alimentaires).

Je pense sincèrement que ma pratique de la danse m'a sauvegardée de faire de mon corps un martyr de la société de consommation occidentale et particulièrement, la danse orientale, commencée à 16 ans, à la période où mon rapport à mon corps en transformation était le plus critique.

> « Bien que les pratiques des années 80 aient plaidé pour une désubjectivisation du matériau corporel, l'artiste, comme tout être-au-monde, demeure "indiscernable de sa chair[412]". De plus il faut rappeler que cette condition est encore plus marquée chez la femme qui, traditionnellement, vit sa corporéité dans l'oscillation du corps-sujet[413] et du corps objet[414] ».

Qu'est-ce que cette performance où je place une autre femme que moi dans le rôle de statue/divinité, sinon une métaphore de ce que je ressens moi-même lorsque que je suis sur scène ? Plus offerte que jamais aux regards du public, mais aussi plus belle que jamais dans un corps que moi seule habite, lumineux et coloré, orné de paillettes. Vanessa Beecroft "désensualise" le corps au maximum. « Les femmes qui habitent l'œuvre apparaissent comme

---

[412] David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1990 ; Jean Maisonneuve, "Modèles sociaux, modèles esthétiques. Avènements et avatars du corporeéisme", dans *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 161-168 ; Michel Maffesoli, *l'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Paris, la Table Ronde, 2003. (Note empruntée à Catherine Cyr dans "L'autoreprésentation chez Vanessa Beecroft : détournement et dissémination", *op. cit.*)

[413] Cette expression renvoie au terme, difficilement traduisible, de "*body/self*" (Amelia Jones, *Body Art : Performing the Subject,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998), une conceptualisation que l'on peut rapprocher du "Moi-Peau", mais qui déborde des limites du corps comme contenant de l'individualité et de la peau entendue comme surface d'inscription de la subjectivité. (Note empruntée à Catherine Cyr dans "L'autoreprésentation chez Vanessa Beecroft : détournement et dissémination", *op. cit.*)

[414] Catherine Cyr, "L'autoreprésentation chez Vanessa Beecroft : détournement et dissémination", *op. cit.*, p. 134.

des corps désinvestis : enveloppes charnelles opaques, chrysalides conservant à l'intérieur leur individualité figée. Aussi, toute conduite séductrice, malgré le déploiement considérable de référents liés à la beauté ou à la sexualité, devient-elle inopérante[415] ». *A contrario*, avec les ornements que je lui accole, et parce que je choisis de le placer seul et très proche du spectateur, j'exalte le caractère érotique du corps et en rappelle la sexualisation systématique.



Vanessa Beecroft
VB68, 2011
Performance



Vanessa Beecroft
VB74, 2014
Performance

[415] Catherine Cyr, "L'autoreprésentation chez Vanessa Beecroft : détournement et dissémination", op. cit., p. 135.



Gustav Klimt
La Danseuse, 1916-17
Huile sur toile, 180 x 90 cm
Collection particulière (Neue Gallery, New York)

Selon les mots d'Adolf Loos, « Tout art est érotique[416] ». Dans l'œuvre de Klimt, absolument tout est imprégné d'Eros. Le mélange entre femmes divinisées et ornements exacerbés témoigne

> « d'une surabondance de vie, comme un appel à la préciosité et à l'élégance […] Ce qui frappe dans l'œuvre de Klimt, c'est l'incarnation du désir et du sexe au travers d'une place prépondérante accordée aux femmes et principalement à la femme affirmative, certaine de son pouvoir de séduction, la femme fatale[417] ».

[416] Ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt*, *op. cit.*, p. 7.
[417] Sandrine Guignard, "La sexualité et le désir chez Gustave Klimt", article en ligne disponible sur le site La-Philo : https://la-philosophie.com/la-sexualite-et-le-desir-chez-gustave-klimt#_ftn1

Les ornements et les bijoux sont toujours portés avec fierté par les modèles, même lorsque ceux-ci sont complètement nus. C'est l'ornement, érotique par essence, qui fait leur force. L'ornement et la nudité subliment la femme à travers le désir qu'ensemble, ils dégagent.

> « La femme n'est pas un petit être fragile, soumis et pudique ; elle est affirmation de soi, sujet face aux regards du peintre et du spectateur. Elle s'impose d'elle-même. Elle est une sorte de déesse dont le décor hiéroglyphique vient appuyer le statut. Elle fait front de toute sa féminité et manifeste le désir et le plaisir comme choses revendiquées. Cette femme fatale transpire la sensualité, témoignant d'une sorte d'extase proche de la petite mort. Désirable, désirante, elle affirme l'Eros dans toute sa plénitude. Elle prend le risque insolent de le revendiquer. Ainsi provoque-t-elle la fascination et un effet hypnotique. Elle se sait séductrice et provocatrice du désir, d'un corps qui s'incarne comme objet de désir : "Par la séduction, je vise à me constituer comme un plein d'être et à me faire *reconnaître comme tel*. Pour cela, je me constitue en objet signifiant[418]"[419] ».

L'Eros et le décoratif ne font qu'un, ils sont symboles de désir, inavouable pour le spectateur peut-être, mais revendiqué par les femmes.

> Un désir et une sexualité « revendiqué[s] et étranger[s] à toute idée de péché. Ici, le désir et le sexe sont choses naturelles, évidentes, parce qu'inscrits dans la corporéité même, donc essentiels et fondamentaux[420] ».

Le corps dénudé et l'ornement se racontent l'un et l'autre comme objets de désir. Ils se revendiquent l'un et l'autre et luttent pour leur liberté.

[418] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, *op. cit.*, p. 421.
[419] Sandrine Guignard, "La sexualité et le désir chez Gustave Klimt", *op. cit*.
[420] *Ibid*.

Image figée, à l'écran.
Image identique, ancrée dans mon esprit.
Une seconde, un instant, cet instant.

Il témoigne de la puissance de ta
présence sur la scène, ce jour-là.
Ce jour où, depuis les coulisses,
je t'observais, ébahie.

Magnifiques,
les traits de ton visage parfaitement
dessinés,
surlignés soigneusement de khôl noir et
de rouge à lèvres carmin.

Regard perçant et déterminé
d'une femme forte et sûre d'elle.
Tu savoures ce moment privilégié,
comme à chaque fois.

Personne ne semble pouvoir te troubler
dans ton merveilleux costume paré de
mille bijoux.

Cette lumière rouge se diffuse.

Elle forme autour de ton visage une
auréole divine, éclatante, magique.

Tes cheveux dorés ondulent au vent.
Tête haute et allure fière, tu sembles
mettre le regardeur au défi.

Pauvre de lui …
Il ne peut que tomber dans le piège de
tes charmes.

Effrontée,
tu domines et le mènes où bon te semble.

Tout est dans l'attitude,
ensorcelante.

Les perles autour de ton cou attestent du
mouvement de ton corps,
qui danse.
Comme une traînée d'étoiles,
elles scintillent,
en gravitation autour de tes épaules
et de ta poitrine.

Mais ce qui importe,
et dont je me souviens,
c'est cette image,
immobile,
précisément.

Reine d'un jour,
tu apparais comme sortie tout droit d'un
film.
Je me revois enfant,
rêvant déjà devant Elizabeth Taylor,
incarnant Cléopâtre.

Sulfureuse, authentique, dévastatrice,

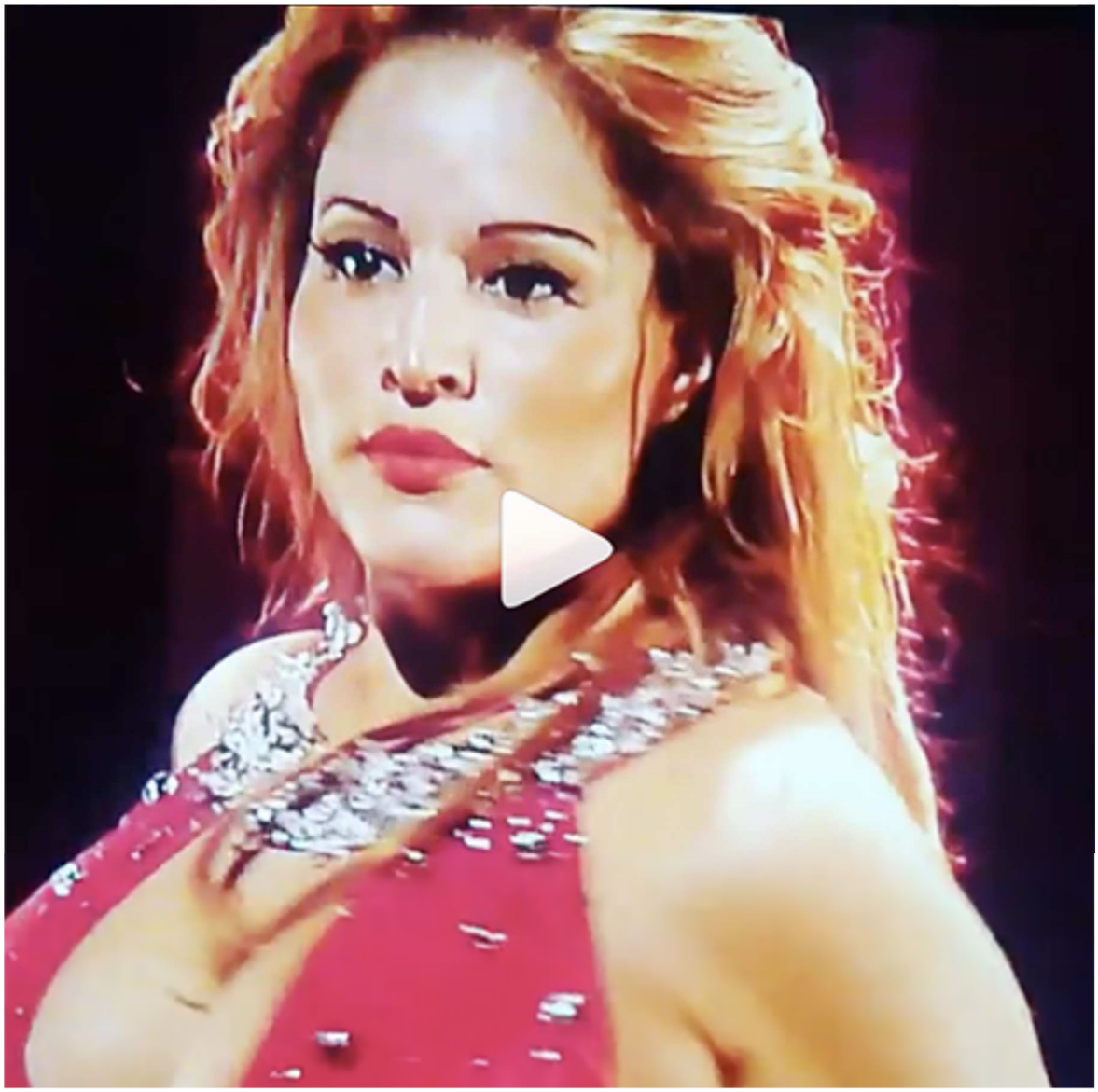
tu illustres alors la parfaite figure du
féminisme que j'imagine et que je
tente de construire,
forte de ses propres paradoxes.

Fantasme personnel
ou féministe bien réelle ?

Tout porte à croire que la liberté
s'envisage sous de nombreuses
facettes,
néanmoins bien singulières.

Cette image en restera pour moi
l'une d'elles.

La liberté figée d'une déesse,
d'une déesse en Technicolor.



Capture d'écran issue d'une vidéo personnelle de Maya Sarsa,
professeure de danse orientale à Toulouse.



Ellean Berny
Maya, 2018
Plaque de cuivre émaillée, papier transfert, 14 x 13 cm
La Massana, Barcelone

Un pas vers l'artisanat d'art

Pouvoir, dans mon travail, manier et utiliser les techniques artisanales de la joaillerie, de la broderie, de la couture ou de la calligraphie, me permet de réfléchir à ces savoir-faire comme « savoir-faire de femmes[421] », associés à elles dans l'imaginaire collectif. Ils peuvent, de ce fait, devenir réellement signifiants, comme ils le sont dans les démarches de Joana Vasconcelos, laquelle, finalement, emploie bien les codes de la féminité pour parler de la féminité.

Utiliser ces techniques dans un travail engagé, qui parle des femmes, de leur sexualité, de leur rôle dans la société, c'est porter un discours à travers des médiums techniques, considérés comme arts mineurs et dénués de signification. C'est aussi mener une double lutte, celle de la "dé-hiérarchisation" des arts et celle de la "dé-hiérarchisation" des sexes.

Dans le catalogue de l'exposition *Ever Living – Ornement*, Jacques Soulillou explique que « même si on est le faible ou le dominé, on peut affirmer une position de résistance. [Il a] essayé de le montrer notamment par rapport aux travaux féminins de décoration. C'est souvent une manière de re-marquer un territoire. On n'est pas "rien". Par ce travail, même humble, on affirme une identité, on existe aussi[422] ». Et quel meilleur moyen d'affirmer son existence et de re-marquer un territoire dédié aux hommes (le désir, la sexualité) par un "truc de gonzesse" comme le bijou ou la broderie ?

Ghada Amer, artiste égyptienne vivant à New-York, utilise des images qu'elle chine dans des revues pornographiques masculines et les redessine au fil, technique qui permet de dissimuler toutes les figures féminines qui se superposent et s'entremêlent dans la broderie, débarrassées des hommes. Elle joue sur la dissimulation et la révélation des formes. Idée du patron, du modèle qui se tisse autour de la femme. Selon elle, la surenchère de l'apparence ne trouve pas écho uniquement dans la pornographie. Des modèles desquels elle part, il ne reste plus qu'une apparence improbable, fragmentée (cheveux, lèvres, cuisses, hanches). Ghada Amer commet une aberration qui illustre la double soumission des femmes, celle qui

[421] Cf. Encyclopédie des ouvrages de dames, par Thérèse de Dillmont.
[422] Jacques Soulilllou dans le Catalogue d'exposition, Collectif, Ever Living - Ornement, *op. cit.*, p. 51.

coud, la ménagère, et celle qui représente son propre corps déformé par les hommes dans la pornographie.

Dans ses œuvres, les femmes se réapproprient une sexualité qui leur échappe, avec la diffusion d'un porno commercial destiné aux hommes. Les hommes d'ailleurs, qui grandissent avec ces images, les prennent de plus en plus comme argent comptant et comme modèle pour tenter de satisfaire une partenaire. Alors même que ces images phallo-centrées sont loin de représenter le champ des possibles de la jouissance féminine.

Dissimulée par des entrelacs de fils, la sexualité féminine que tente de rehausser Ghada Amer est encore loin de s'affirmer, derrière les masques et les voiles des tabous. Selon elle, la pornographie est de l'ordre d'une représentation de l'acte sexuel dénué de tout rapport amoureux. Les sentiments jouent plutôt un rôle dans ce que l'on appelle l'érotisme, la sensualité. Ghada Amer déplace des images pornographiques, détachées de leur contexte, en les rendant intimes et donc, érotiques.

La femme se décline selon plusieurs stéréotypes : l'épouse, la femme au foyer, la mère, la putain. Son existence prend forme avec son image.



Ghada Amer
Peter's Ladies, 2006
Acrylique, broderie et gel sur toile, 48 x 60 cm
(Lieu de conservation inconnus)





Eilean Berny
Las joyas mas preciosas de las mujeres, 2018
Boucles d'oreilles en Argent 925 et grenats
La Massana, Barcelone

Avec mes bijoux, je révèle les potentiels érotiques de l'ornement. L'un de mes projets les plus aboutis en joaillerie artistique est cette paire de boucles d'oreilles en argent massif serties de pierres semi-précieuses.

Forte de mon apprentissage, j'ai pu concevoir une réalisation à mi-chemin entre artisanat et arts plastiques ; une démarche que je considère, à part entière, comme une composante de mon travail de plasticienne. Avec l'acquisition de la technique, la sémantique m'est apparue et j'ai décidé de concevoir des bijoux présentant une analogie formelle avec le sexe féminin, la vulve, le clitoris. La vulve est le bijou le plus précieux des femmes. Il leur apporte les plus grands plaisirs. Il est aussi, tragiquement, l'organe martyr des femmes, encore mutilé dans de trop nombreux pays, ou (dé)possédé de force.

L'oreille, cette partie banale du corps, qui reste néanmoins un orifice souvent érotisé, me paraissait adaptée pour recevoir un tel bijou. Le sens de l'œuvre est aussi porté par le poids des pièces, inadapté à un port prolongé sur le lobe, puisqu'elles pèsent 17 grammes (une boucle d'oreille ordinaire doit en peser 7, au maximum). Ainsi, ces belles vulves ne se montrent au public que de manière fugace. Elles retournent à l'intimité de leur écrin l'instant suivant.

Faire du sexe féminin un bijou réalisé dans un métal précieux, c'est l'exposer au regard et à la convoitise, c'est en révéler la beauté, c'est le sublimer et lui donner des aspects de relique sacralisée, qu'il mérite, puisqu'il est le pont universel du passage entre la terre et le ciel, entre le charnel palpable et l'insaisissable immatériel, entre le sensible et le spirituel. On jouit du plaisir de la beauté d'un ornement et d'un bijou comme on jouit de sa sexualité. Tous deux nous plongent dans « une expérience vertigineuse[423] ». Mais puisque ces expériences paroxystiques sont éphémères, s'évanouissent dans la loi de l'instant, mes boucles d'oreilles ne se montrent que furtivement.

[423] Catalogue d'exposition, Collectif, *Ever Living - Ornement*, *op.cit.*, p. 28.



Lamia Ziadé
Pigalle, 2008
Techniques mixte, 64 x 128 cm
Collection de l'artiste



Lamia Ziadé
Zarif ; Hamra ; Tabaris, 2008
Cocarde, fils divers sur tissus, 21 x 16 cm (chacune)
Collection de l'artiste

L'artiste et écrivaine franco-libanaise Lamia Ziadé, fait du sexe féminin un motif qui se démultiplie. Avec des formes et des couleurs semblables, mais diverses, elle montre l'étendue des différentes anatomies d'un sexe trop mal connu. Ses triangles sont d'abord d'innocentes broderies colorées, ludiques et amusantes par leur matérialité "touffue" et leurs couleurs parfois chauvines (comme on peut le remarquer par exemple, avec l'utilisation d'un ruban tricolore). Mais l'on ne comprend précisément l'analogie au sexe féminin, que lorsque l'un de ces sexes-triangles-vulves est apposé à une représentation "pop art" de femme, cuisses ouvertes au regard du spectateur. Comme ses contemporaines originaires du monde arabe, Lamia Ziadé détourne les codes de l'orientalisme. Ici, l'on peut voir une réutilisation de la planéité du motif et l'aplatissement du désir féminin qu'il suggère, dans des toiles orientalistes destinées à un public masculin. Avec cette broderie en matière, Lamia Ziadé redonne du volume à ces motifs et au sexe des femmes. « L'ornement parodié, détourné, maquillé comme les pratiques de couture et de broderie se transforme en un « kitsch pop » libérateur qui esthétise le banal, le vulgaire et tous les clichés, jusqu'à en faire un manifeste de réappropriation de soi[424] ». « Les pratiques féminines ou ornementales se retournent donc en leur contraire avec beaucoup d'humour[425] ». Par l'ornement, devenu élément engagé, l'art mineur non libre que sont les savoir-faire féminins redeviennent un art libre et émancipé qui revendique son existence et ses droits.

Il est intéressant de remarquer que ces dernières années, l'ornement, le bijou et la parure refont surface en tant que questionnement dans les grandes expositions parisiennes. Ils tentent peu à peu de sortir de la définition d'art mineur, démontrant qu'ils ont toujours été une préoccupation chez les artistes, même les plus célèbres ou inattendus, et qu'ils semblent finalement être un passage obligé dans le développement de tout plasticien, accompagnant son langage plastique.

[424] Christine Buci-Glucksmann, " Les femmes artistes dans le monde arabe. Une révolution dans la révolution", dans *Revue des femmes philosophes,* numéro 2-3, *Printemps arabes, printemps durables?,* UNESCO, 2013, p. 198.
[425] *Ibid.*

« Contraire en tous points à ce qu'une œuvre d'art est censée être : considéré comme trop féminin (ou efféminé), trop précieux (matérialiste, conservateur), trop ornemental, lié de trop près au corps (pas suffisamment conceptuel ou autonome), ou trop primitif (ritualisé, magique, obscur), le bijou représente un des tabous du monde de l'art. Ce sont ces *a priori* négatifs que l'ouvrage entend analyser pour les déconstruire et révéler la force subversive des bijoux[426] ».

Hormis l'exposition *Ever living – Ornement*, les expositions *Bijoux d'artistes, de Calder à Koons* ou encore *MEDUSA. Bijoux et tabous*, au Musée d'Art Moderne de Paris, montrent cet intérêt controversé mais universel, qui rend ridicules et dépassés les présupposés qui hiérarchisent différentes formes d'art. La grande collection de Diane Venet, exposée en 2018 au Musée des Arts Décoratifs de Paris, donne à voir des œuvres miniatures mais non moins précieuses.

« Les histoires de l'orfèvrerie et de la création artistique ont longtemps été intimement mêlées. C'est à partir du XVI^{ème} siècle qu'elles prennent des directions différentes. Peintres et sculpteurs commencent à être considérés comme des artistes, alors que les orfèvres, malgré leur virtuosité, sont toujours perçus comme des artisans.

Dès lors, ces disciplines évoluent indépendamment, au gré d'inventions techniques et de révolutions du regard propres à leur histoire. Au XX^{ème} siècle, le fossé entre ces deux types de production semble infranchissable. Les arts plastiques se sont ouverts à l'immatériel, à l'éphémère ou au concept, autant de caractéristiques qui semblent étrangères au bijou. L'orfèvre est resté au service de ses matériaux, la valeur de son travail se mesurant bien souvent en carats[427] ».

Comme semble l'exprimer Man Ray avec son masque en Or *Optic Topic*, il serait temps de changer de regard sur l'ornement, le décoratif ou tout autre art désigné comme mineur, d'effacer ce cloisonnement, et d'enfin se "dévoiler la face" en assumant nos désirs de plaisir. Même les artistes les plus minimalistes et les plus conceptuels s'y sont résolus.

[426] Cf. Anne Dressen, Michèle Heuzé, Benjamin Lignel, Catalogue d'exposition, MEDUSA. Bijoux et Tabous, Paris, MAM, 2017.
[427] Diane Venet, Catalogue d'exposition, *Bijoux d'artistes de Calder à Koons. La collection idéale de Diane Venet*, préface de Olivier Gabet, Flammarion, 2018.



Man Ray
Masque Optic Topic, 1974
Or. Édition 79/100 par Gem Montebello
Collection Diane Venet



Frank Stella
Bague, 2010
Or, édition 1/10 par The Gallery Mourmans
Collection Diane Venet



Niki de Saint Phalle
Pendentif *Nana*, 1973
Or et émail
Collection particulière
(Dimensions inconnues)



Niki de Saint Phalle
Broche *Nana ange*, 1973
Or, émail et brillants
Collection particulière
(Dimensions inconnues)



Niki de Saint Phalle
Collier *Assemblage*, 1971-80
Or et émail
Collection particulière
(Dimensions inconnues)



Niki de Saint Phalle
Pendentif/broche *Tête*, 1989
Or 18 carats et émail
Collection particulière
(Dimensions inconnue)



Gustav Klimt
La “Danseuse“ (*L’Attente*), 1909-1911
Techniques mixtes, matériaux divers
Palais Stoclet, Bruxelles

Page ci-contre :

Joseph Hoffman
Broche, 1905
Argent, or et pierres, 5,1 x 5,1 x 1,4 cm
Asenbaum collection, Londres

Gustav Klimt, dans son désir de réunir les arts à l'heure du *Judenstijl* et de la *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale défendue par La Sécession viennoise), orne la représentation féminine appelée "La Danseuse" de l'œuvre *L'Attente*, réalisée pour le Palais Stoclet, de bijoux réels. Émaux, pierres et fins métaux subliment par leur relief les courbes de la jeune femme. Motifs ornementaux plats et orfèvreries en volume entrent ainsi de concert dans un effet visuel hypnotisant. Le motif danse avec "La Danseuse", il distrait le spectateur par ses charmes, et l'attente suggérée par le titre de l'œuvre est ainsi moins longue.

Dans ce tableau, deux styles d'ornements différents se distinguent. D'abord ceux de style égyptien, qui donnent des airs de hiéroglyphes aux gestes de "La Danseuse", puis ceux qui ont été inspirés des bijoux Art Nouveau, qui commençaient à se diffuser partout dans la Vienne bourgeoise de l'époque, comme cette broche, qui a appartenu à Emilie Flöge :



« Pour comprendre enfin pleinement le tout nouveau Klimt, il est nécessaire de connaître le lien étroit qui l'unit à la "Wiener Werkstätte" de Moser et Hoffmann […][428] ». En effet, la Wiener Werkstätte est un atelier de métallurgie et d'orfèvrerie viennois que fréquenta Klimt.

> « Les bijoux de la "Danseuse" ont été fabriqués, comme ceux créés par la Wiener Werkstätte, pour un usage réel, en or repoussé et autres métaux précieux, puis garnis de perles et de pierres semi-précieuses[429] ».

[428] Ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt, op. cit.,* p. 103 (citation d'après Sekler, 1982, p. 507, note 23).
[429] *Ibid.,* p. 104.

Finalement, et pour tenter de synthétiser des pensées parfois confuses — puisque baignées de passion — ce qui nourrit ma réflexion, c'est le fait que l'on retire sa légitimité à l'art, à partir du moment où il est ornemental ou décoratif, alors même que l'on demande aux femmes d'être, elles, des objets de contemplation, des ornements ambulants.

En tant que femme et plasticienne, tenant à la reconnaissance de sa matière grise, je suis, face à ce constat, dans une double obligation de soulèvement. Mes productions plastiques sont ornementales mais ne sont pas dénuées de sens profond pour autant. Je suis une femme féminine qui danse et porte des bijoux, mais je ne suis pas la simple apparence qu'un homme pourrait exhiber en trophée et je refuse que l'on puisse se permettre de me « confondre avec un paillasson ou une prostituée[430] ».

Puisque tout passe par le regard, je cherche à éblouir pour mieux faire ouvrir les yeux.

[430] Rebecca West, "Mr. Chesterton in Hysterics : A study in Prejudice" dans *The Clarion* (14 novembre 1913), republié dans *The Young Rebecca : Écrits de Rebecca West*, 1982, p. 219.

« Les trois rôles positifs de l'ornement aujourd'hui – la critique par la dérision, la justification de la dépense et la relecture inactuelle de l'histoire – sont reliés les uns aux autres. La dépense vire facilement au grotesque, comme chez McCarthy ou Labelle-Rojoux, et par là rejoint la dérision. Par sa recherche de l'inactuel en histoire, l'artiste postmoderne retrouve une attitude nietzschéenne qui l'apparente parfois à l'artiste dionysiaque. Enfin, renouant avec certains courants minoritaires de l'art et de la culture, l'artiste de la dérision trouve des affinités avec l'artiste inactuel. Cette attitude ornementale face au monde contemporain ne signifie en tout cas ni une acceptation cynique de la médiocrité, ni une nostalgie romantique pour le chaos, mais l'accroissement du sentiment vital, de la "volonté de puissance" de celui qui l'adopte. L'homme ornemental a les sens plus aiguisés, le jugement plus nuancé. Le refus moderniste de l'ornement signifiait l'affirmation utopiste et idéaliste d'un monde contre l'autre, le partage de l'univers en blanc et noir. L'acceptation postmoderniste de l'ornement livre au contraire une leçon de complexité, une méfiance à l'égard des idées unilatérales et définitives[431] ».

Thomas Golsenne

[431] Thomas Golsenne, L'ornement aujourd'hui, op. cit. Voir aussi J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

Un positionnement féministe affirmé : images et stéréotypes de la féminité comme matériaux

« Être complexé, voilà qui est féminin ![432] » s'exclament les comédiennes de Vanessa Larré, dans la mise en scène de King Kong Théorie[433] au théâtre de l'Atelier.

Dans son livre *Le Harem et l'Occident*, Fatema Mernissi, après avoir fait l'état des lieux de l'oppression féminine des deux côtés de la méditerranée, en vient aussi, inévitablement, à cette conclusion. Si, en Orient, le contrôle sur les femmes se fait avec les murs (et le voile), en Occident, ce contrôle opère dans les images. « En Occident, les armes utilisées par les hommes pour circonvenir les femmes sont pratiquement invisibles : ils manipulent le temps. Les images, c'est du temps condensé[434] ». Des images stéréotypées qui font office de modèles, des modèles inatteignables qui aboutissent à une éternelle dépréciation de soi, avec un lourd impact sur l'assurance propre des femmes au quotidien. Ces images jouent sur leur confiance en elles.

> « Ces méthodes élémentaires de domination sont certainement très efficaces : me priver de nourriture est la meilleure façon de m'empêcher de penser et de détruire ma confiance en moi-même[435] ».
>
> « Une femme sûre d'elle-même ne se pèse pas tous les quarts d'heure… Et donc, elle laisse ses hanches s'élargir. Et vlan ! Elle est précipitée dans les abîmes de la laideur. Les murs du harem occidental dressent une barrière dangereuse entre une jeunesse séduisante et une maturité repoussante[436] ».

Les femmes, depuis toujours, semblent souffrir de ces normes instituées pour leurs corps. Je me souviens, toute jeune fille, m'être fait remarquer que j'aurais bien préféré vivre au Moyen-Âge, puisque les femmes que l'on considérait comme étant les plus belles étaient

[432] Notes d'après la mise en scène de Vanessa Larré, *King Kong théorie, op. cit.*
[433] Virginie Despentes, King Kong Théorie, op. cit.
[434] Fatema Mernissi, Le Harem et l'Occident, *op. cit.*, p. 206.
[435] *Ibid.*, p. 210.
[436] *Ibid.*, p. 206.

les femmes rondes et que dans toutes les représentations, elles avaient de larges hanches, des cuisses charnues et de jolis bourrelets. Cette image du corps féminin était évidemment une ode à leur qualité de reproductrices, mais aussi à leur statut social, puisqu'être ronde à l'époque, signifiait avoir assez d'argent pour se nourrir sans avoir faim. Être maigre, c'était être laid et miséreux.

> La politologue Naomi Wolf et le sociologue Pierre Bourdieu « en arrivent tous les deux à la conclusion que ces "codes corporels" paralysent insidieusement l'aptitude des femmes à entrer dans la course au pouvoir, même si le monde professionnel leur semble largement ouvert. Les règles du jeu sont différentes selon les sexes. Les ressources des femmes qui entrent dans la compétition sont à ce point dépendantes de leur aspect physique qu'on ne peut parler d'une égalité des chances[437] ».
>
> « Une fixation culturelle sur la minceur féminine n'est pas l'expression d'une obsession de la beauté féminine, mais d'une obsession de l'obéissance féminine. Le régime est le plus puissant des sédatifs politiques qui ait jamais existé dans l'histoire de la femme ; une population qui reste calme dans sa folie est forcément docile[438] ».

Aujourd'hui, à l'ère digitale, celle des réseaux sociaux, il est d'autant plus nécessaire de s'emparer de la masse des images qui nous inondent (voir l'exposition *Le supermarché des images,* installée au Jeu de Paume de Paris jusqu'au 7 juin 2020), et de faire parler leur distance à la réalité. Les artistes doivent ré-élargir le cercle des représentations-archétypes et mettre le doigt sur le malaise et sur le manquant.

Encore une fois, en raison de leur passé, avec les représentations colonialistes dont ils ont été les objets, les artistes arabes constituent les principaux représentants de ce combat du corps et de son image, mais surtout de son entrée en résonnance avec les corps et les psychismes des spectateurs.

> « Le photographe Farid Haddad [par exemple] court les maisons closes à la recherche de prostituées obèses, monumentales, aux adiposités débordantes,

[437] *Ibid.*
[438] Naomi Wolf, *The Beauty Myth : How Images of beauty Are Used Against Women*, New York, Anchor Books, 1991, p. 187.

réincarnations de l'archétype des déesses-mères primitives et de la parturiente du XII^{ème} siècle[439] ».

« [Lorsqu'il] photographie [ces] prostituées obèses, il ne cherche pas seulement à traduire la diversité des corps, il cherche surtout à sublimer les effets seconds que l'obésité développe chez le spectateur, ce qui ne manque pas de dérouter l'un et d'initier l'autre. L'obésité étant un fait universel, pourquoi n'aurait-elle pas son iconographie, son droit à la normalité, au disloqué, au difforme, pourquoi ne serait-elle pas expansive ou rétrécie, pourquoi ne serait-elle pas commune ou exceptionnelle ?[440] ».

Si, dans mon travail, l'ambivalence de l'attirant qui repousse, ou du repoussant qui attire, est un paramètre qui revient fréquemment, c'est avant tout dans l'utilisation du kitsch, de l'excès et de l'obscénité, qu'elle devient effective. Dans les problématiques de l'ornement et du motif (répétition, abondance, saturation, envahissement, etc.), je retrouve les problématiques de l'image contemporaine qui se diffuse de manière incontrôlable.

De ces notions, naît l'idée de consommation et de surconsommation, qui a été le moteur des expériences artistiques des années 60-70 (surtout dans des rapports à l'objet industriel chez Martial Raysse et Andy Warhol, pour ne citer qu'eux). Je les reprends dans mon travail pour parler du corps des femmes ; celui de la femme-objet de consommation et celui de la femme-objet d'exposition.

« La domination masculine qui constitue les femmes en objets symboliques dont l'être (*esse*) est un être perçu (*percipi*) a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle, ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'objets accueillants, attrayants, disponibles[441] ».

[439] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert*, *op. cit*., p. 38.
[440] *Ibid*., p. 51.
[441] Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, *op. cit.*, p. 73.

Martial Raysse, par ailleurs, s'intéressait aux tableaux orientalistes d'Ingres et, dans ses œuvres *Made in Japan*, il pastiche les toiles du grand maître à coups de couleurs fluorescentes et de motifs pop.

> « Cette série s'inscrit dans une réflexion sur la démultiplication des images et leur diffusion, créant la rencontre entre la production de masse et des œuvres d'art considérées jusqu'alors comme uniques, ce dont témoigne d'ailleurs le titre *Made in Japan*, allusion à l'arrivée massive sur le marché mondial de produits manufacturés japonais[442] ».

Avec une technique toute particulière d'impression en noir et blanc d'images tirées des peintures qu'il détourne, de colorisation et de superposition sur plusieurs niveaux, et avec l'ajout d'objets industriels, Martial Raysse joue avec les codes du kitsch et, ironiquement — par l'autonomie de la couleur et le détachement des formes — rend aussi leur autonomie à ces figures féminines figées dans l'histoire de l'art. Elle se parent de couleurs et de joie de vivre et s'émancipent de tout « sous-érotisme[443] », pour défendre les joyeuses parures bariolées, kitsch et décoratives, qui les rendent expressives, voire vivantes.

> « En ajoutant des motifs répétés de poules et de poires dans le bas de *Made in Japan,* d'après *L'odalisque à l'esclave* d'Ingres, Raysse semble vouloir effectuer une juxtaposition, improbable et ironique, de l'orientalisme du maître, avec ce qui rappelle plutôt les nappes des ménagères occidentales, jouant ainsi d'un mauvais goût assumé. Une discordance se crée entre la recherche d'un orientalisme accessoirisé et empreint d'érotisme, et la recherche d'un mauvais goût. Dans les *Made in Japan*, Raysse juxtapose volontairement des couleurs criardes qui s'opposent aux harmonies traditionnellement recherchées en peinture. Il introduit une forte dimension kitsch, en collant, sur les formes peintes, de fausses fleurs, ou encore des perles en plastique imitant de riches matières[444] ».

---

[442] Juliette Bertron. Martial Raysse, *Made in Japan : pastiche, parodie, maquillage*. Journée d'étude "La parodie, Art et réflexivité XIXe-XXe siècles", CIRHAC, 2008, Paris, France.
[443] Cf. Malek Alloula, Le Harem colonial : images d'un sous-érotisme, 1981.
[444] Juliette Bertron. Martial Raysse, *Made in Japan : pastiche, parodie, maquillage*. Journée d'étude "La parodie, Art et réflexivité XIXe-XXe siècles", op. cit.

C’est avec les qualités sémantiques de tels matériaux (fleurs artificielles, perles en plastique, strass et breloques de supermarchés), que, dans mon travail, la même discordance s’appréhende. Plus mes productions s’éloignent de “l’esthétique orientale“ et de la danse pour s’approcher de mes préoccupations liées aux images actuelles de la femme dans la publicité (entre autres), plus elles se parent d’artifices de bas-étage. C’est peut-être dans le terme d’“imitation“ que repose toute la profondeur de mon travail. Puisqu'à ce seul mot sont reliés tous ceux, aux multiples significations, qui sont au fondement de mes recherches plastiques et théoriques : image(s), représentation(s), modèle(s), et surtout, distance.



Eilean Berny
La Trahison, 2017
Écriture sur page de magazine
ISDAT Toulouse



Martial Raysse
*Made in Japan (*Le bain Turc), 1965
Collage, photographie, huile et bois sur toile (3 dimensions)
(Lieu de conservation inconnu)



Martial Raysse
Made in Japan, 1963
Collage, photographie, huile et bois sur toile (3 dimensions)
(Lieu de conservation inconnu)

Iconographie d'un conditionnement

C'est par mimétisme que tout être humain se construit. C'est en imitant les femmes qui les entourent que les petites filles amorcent leur construction identitaire. C'est en fonction de l'histoire des femmes dans la civilisation et de l'histoire de son enfance que le bébé/petite fille crée sa féminité, son « éternel féminin[445] », qui se transmet verticalement au gré des générations, en tant qu'héritage, et horizontalement, dans l'interaction avec le monde environnant, ses pairs, l'industrie des loisirs et les médias de masse[446]. Tous les lieux de socialisation incorporent ce que doit être une femme et ce que doit devenir une fille[447]. « La féminité c'est tous les accessoires qu'on va mettre sur un corps, sur une vie, sur une façon de voir le monde[448] ».

Dans son livre *Petites filles. L'apprentissage de la féminité*[449], Catherine Monnot traite, elle aussi, de ce tiraillement contradictoire auquel les femmes sont confrontées dès leur enfance. D'abord, la petite fille modèle est pleine de douceur, elle cherche le calme et l'harmonie, elle prend soin des autres, elle est minutieuse et appliquée, elle est sage et bonne élève. Puis, dans la continuité de ce schéma, apparaît la parfaite mère de famille, gentille et organisée, et la bonne épouse, à l'écoute et pleine d'empathie. Mais de plus en plus, dans les la littérature de jeunesse et les dessins animés, apparaissent des héroïnes transgressives empreintes de "gril power".

Catherine Monnot analyse ce tiraillement permanent entre des modèles contradictoires, comme étant « le complexe de Marie » : une petite fille doit devenir plusieurs femmes. Une Marie religieuse, femme idéale, une Mary Poppins reine du foyer, une Marie Curry intelligente, et une Marie-Madeleine séductrice[450].

---

[445] Cf. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, 1975.
[446] Cf Podcast de France culture " Comment la société éduque-t-elle les petites filles ? " dans l'émission *Du côté de chez soi,* par Ali Rebeihi, disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/du-cote-de-chez-soi/comment-la-societe-eduque-t-elle-les-petites-filles
[447] *Ibid.*
[448] Catherine Monnot dans le podcast de France culture " Comment la société éduque-t-elle les petites filles ?", *op. cit.*
[449] Cf. Catherine Monnot, *Petites filles. L'apprentissage de la féminité,* 2009.
[450] Catherine Monnot dans le podcast de France culture " Comment la société éduque-t-elle les petites filles ?", *op. cit.*

Les diktats de l'esthétique chapeautent le tout, dans ce « cahier des charges tyrannique[451] » qui pèse sur les épaules des petites filles, puisque « avoir le bon physique subordonne tout le reste[452] ».

Il n'est pas étonnant que — comme le souligne le spécialiste en littérature enfantine Laurent Bazin — le genre littéraire qui intéresse le plus les enfants soit celui de la fantasy, un espace de rêverie qui leur permet une échappatoire à la vie réelle, par l'imaginaire. Les enfants comme les adultes éprouvent ce besoin de faire l'expérience d'un monde fantasmé au sein du monde social. La fantasy des enfants, qui les transporte dans des mondes imaginaires ou virtuels, équivaut au fantasme des adultes pour l'exotisme, le lointain, l'étranger.

En écrivant ces lignes, je me questionne sur le fait que je n'apprécie personnellement ni la littérature, ni le cinéma fantastiques. J'ai besoin que l'on me fasse rêver avec le réel, le possible, ce sur quoi je peux me projeter. Je pense comprendre le rôle que prennent les images dans ma vie et la raison pour laquelle il m'est si évident d'en parler dans mon travail plastique. Si les images "réalistes" que j'apprécie de regarder dans la culture qui m'environne sont des espaces de projection si influents pour moi, cela renforce inévitablement mon besoin de questionner le paradoxe qui leur est intrinsèque, entre vraisemblance et modèles inatteignables.

Au cours de ma seconde année aux Beaux-Arts de Toulouse, j'ai fait partie d'un groupe d'étudiantes mobilisées pour réaliser un court-métrage sur les hauteurs de la cité universitaire de Marseille, Luminy. Ce court-métrage devait prendre la forme d'une recherche sur le portrait d'inconnus, capturés en vidéo.

Seulement, les lieux — entre roches sèches et méditerranée déchaînée, entre aube flamboyante et crépuscule céleste, entre marcassins apprivoisés et flore sauvage — et les rencontres que nous avons faites sur place — troupe de théâtre, étudiants étrangers, bénévole jardinier mexicain, artistes graffeurs en planque, autochtones passionnés des légendes de la Cité — étaient tellement débordants de nouveauté, d'originalité, et même de spiritualisme et de magie, parfois, que nous avons décidé de jouer la carte de l'imaginaire, de

[451] Catherine Monnot dans le podcast de France culture " Comment la société éduque-t-elle les petites filles ?", *op. cit.*
[452] *Ibid.*

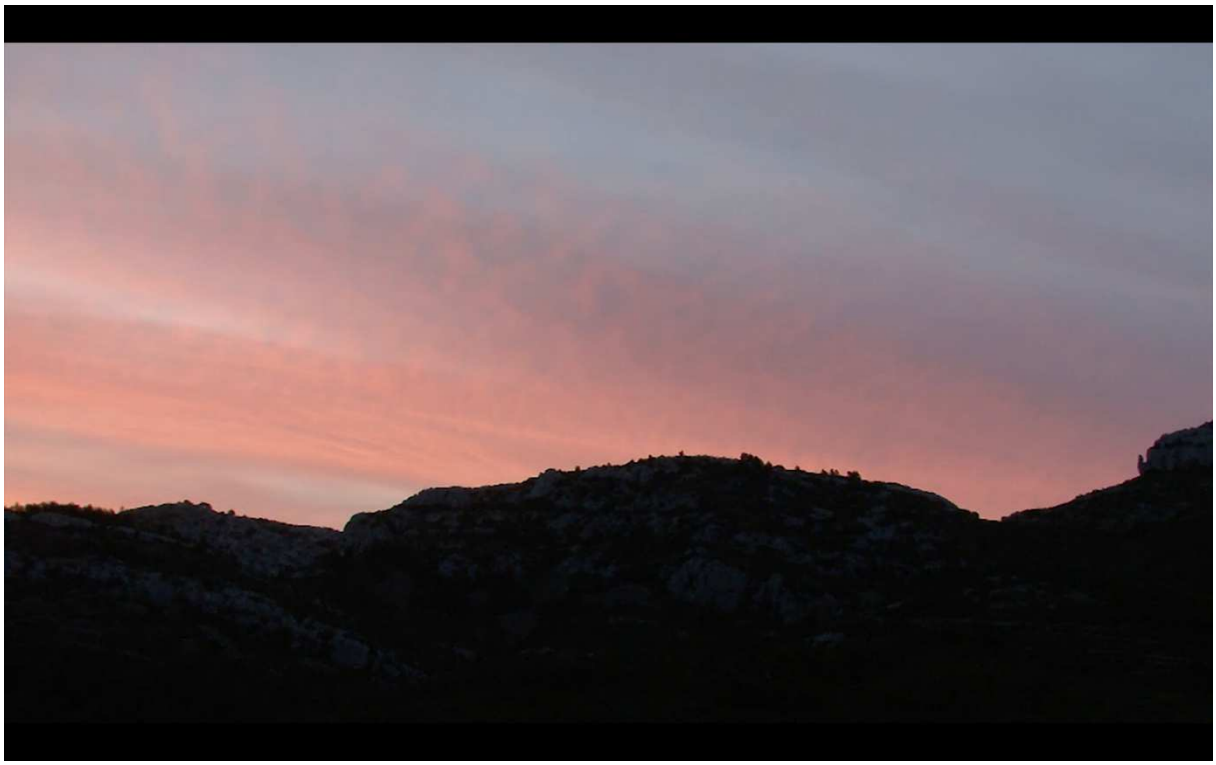
l'incongru, du surréaliste, pour finalement retranscrire à l'image la vérité la plus fidèle à l'univers si particulier de chacun des personnages, dont nous avons dépeint les portraits, à un âge où la transition entre adolescence et vie adulte est très marquée et transperce l'écran.

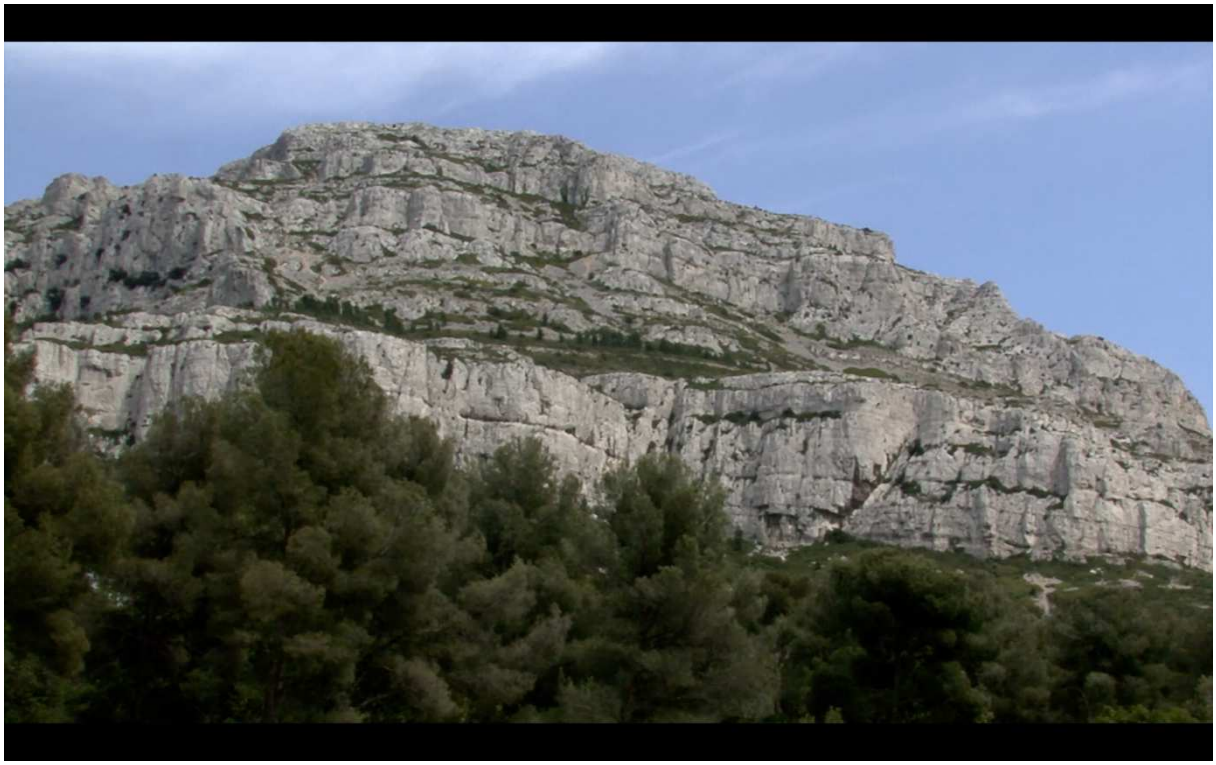
Monté comme une succession de saynètes n'ayant pour lien entre elles que des plans fixes sur les paysages aux lumières mystiques de Luminy, ces portraits agissent comme une succession de contes, comme une vision des *Mille et Une Nuits*.

Doubles pages suivantes :

Images tirées d'un court-métrage **collectif** *Sans titre,* 2016
Luminy, Marseille

























À partir de cette production vidéographique réalisée en collectif, j'ai décidé de me questionner sur le poids de notre conditionnement quotidien, un poids qui nous pousse à nous plonger dans des univers personnels, qui développe en nous des idéologies singulières, qui construit notre être et notre paraître.

En ré-exploitant une scène que nous avions tournée pendant notre séjour à Luminy — j'étais moi-même une protagoniste dont on attachait les cheveux indisciplinés d'un ruban noir, après que j'eus rempli une pierre creuse de cristal et de pétales de fleurs — je me suis inspirée de l'idée du rituel, de la cérémonie, de la tradition ancrée dans les mœurs que cette courte scène m'évoquait.



Images tirées d'un court-métrage **collectif** *Sans titre,* 2016
Luminy, Marseille



En prenant le parti de l'exagération pour illustrer ce passage entre obligations sociales et univers personnel/échappatoire, j'ai remplacé la vision d'une jeune femme d'apparence libre, cheveux au vent, par celle de femmes que l'on semble préparer à un événement/passage de vie. On pense alors à l'apprêt d'une jeune épouse, à un rituel archaïque sacrificiel, ou plus simplement à la préparation quotidienne nécessaire à tout-un-chacun (et particulièrement aux femmes) pour se montrer aux yeux des autres : la routine du masque des apparences qu'il convient de porter en société. Une routine que la photographe Annet Van der Voort immortalise en séquences, dans ses séries de photographies qui retranscrivent les étapes de cette transformation et en figent les instants-clés, révélant ainsi le caractère surréaliste d'une métamorphose longue, mais parfaitement maîtrisée.



Annet Van der Voort
Métamorphoses, 2010
(Technique, dimensions et lieu de conservation inconnus)

Dans ma vidéo *Conditionnez-moi*, trois jeunes filles sont tour à tour protagonistes. Deux silhouettes noires, derrière elles, parent leurs cheveux d'une multitude d'éléments décoratifs, ornementaux. Sous le poids de ces fleurs synthétiques, pompons, boucles d'oreilles et colliers détournés, plumes, perles multicolores, les jeunes femmes ne sont plus que les présentoirs d'une coiffure sculpturale encombrante, qui déborde, et dont les artifices placés au niveau de la tête évoquent les pensées fantasmagoriques.

Le contraste entre l'expression sérieuse du visage et la fantaisie qui opère dans la coiffure forme le passage entre réalité et fantasme, entre enfance et âge adulte. L'ornement ici, sous ses aspects kitsch — à la fois symbole des diktats de la beauté et allégorie des rêveries intimes — montre une fois de plus le visage de la double fonctionnalité dans mon travail. Objet de mon désir ambivalent, il est la contrainte redoutée et la libération pure, l'élévation spirituelle.



Eilean Berny
Conditionnez-moi, 2018
Photographie numérique après tournage
La Massana, Barcelone





Eilean Berny
Conditionnez-moi, 2018
Œuvre Vidéographique, 8’11’’
La Massana, Barcelone

Le dispositif de présentation de cette vidéo — sous la forme d'un autel mêlant le profane et le sacré — et son titre, jouent un rôle majeur dans la compréhension de l'œuvre. J'ai décidé de réinterpréter la célèbre et iconique vanité de Philippe de Champaigne, à l'aide d'une bougie et d'un miroir disposés de part et d'autre de l'écran, au milieu de l'amas d'ornements ayant servi à la mise en beauté des jeunes femmes. C'est ce rappel à la mort, à la décrépitude de toute futilité superflue, qui place le spectateur sur le chemin d'un double sens et le mène à porter un regard critique sur cette mascarade *a priori* innocente.



Eilean Berny
Proposition de dispositif de présentation
Allégorie de la vie d'une femme, 2019
Objets divers, écran d'ordinateur et œuvre vidéographique
« Conditionnez-moi »
Toulouse

Dans des œuvres à mi-chemin entre la violence et le consumérisme, Zena El-Khalil, artiste libanaise, utilise tous les matériaux qui composaient les boîtes à loisirs créatifs de notre enfance. Paillettes, tissus colorés à motifs, sequins, fleurs en papier et stickers girly, contrastent avec des images de guerre en noir et blanc. L'artiste explique sa démarche en révélant que, petite, elle regardait beaucoup la télévision (à l'instar de beaucoup de petites filles qui sont éduquées dans la sphère privée, l'intimité du foyer, plus que les garçons qui sont davantage poussés dehors, à vélo, sur les terrains de foot…[453]).

Dans son travail, elle fait coexister toutes les images qui ont bercé son enfance à travers l'écran. Des images violentes et dramatiques de la guerre, sorties des bulletins d'informations, s'intercalent avec les univers édulcorés des dessins-animés et des publicités pour les jouets d'enfants. « Loin d'enjoliver l'horreur, le kitsch, ici, l'exacerbe par la tension qu'il crée entre une esthétique racoleuse et la tragédie du sujet. La cruauté du monde vient relayer l'innocence. Il en va de même avec la jeunesse et la beauté[454] ». Les artifices que l'on accole aux corps des femmes, avant de permettre un quelconque embellissement, rappellent *ipso facto* la cruauté du règne de la minceur et de la jeunesse, une mascarade *absolument pas* innocente.

Dans mon travail, comme dans celui d'artistes utilisant le kitsch, comme Martial Raysse et Zena El-Khalil, les ornements et décorations, même quand ils sont factices et de qualité discutable, représentent le degré avec lequel j'envisage l'apparat à ce moment précis de ma démarche ; un degré qui évolue, augmente et redescend significativement en fonction du projet et du sujet précis qu'il touche. Entre sublimation spirituelle et parodie, la frontière est parfois très fine.

> « La vraie définition du kitsch s'applique à un produit réalisé avec des matériaux bon marché et une réflexion peu élaborée. Alors que, personnellement, même si j'ai toujours utilisé des matières populaires et peu coûteuses, les idées que je développais dans mes travaux n'ont jamais été superficielles[455] ».

[453] Cf. Podcast de France culture " Comment la société éduque-t-elle les petites filles ? ", *op. cit.*
[454] Victoria Chenivesse, "L'art, la guerre et la mémoire au Liban", presses de l'Ifpo, 2007, emplacement 3, article disponible en ligne : https://books.openedition.org/ifpo/569?lang=fr
[455] Propos de Zéna El Khalil recueillis par Zéna Zalzal dans "Le feu et les mantras de Zena el-Khalil", article en ligne, 2017, disponible sur le site de L'Orient Le Jour : https://www.lorientlejour.com/article/1068291/le-feu-et-les-mantras-de-zena-el-khalil.html

« C'est une erreur de considérer que les couleurs vives, les paillettes et les bibelots qui font partie de mes œuvres sont uniquement des symboles de la société de consommation. Je fais aussi référence aux décorations que l'on trouve sur les autels au Moyen-Orient, dans les traditions chrétienne, musulmane et druze[456] ».

Quant à mes ornements, bien qu'atteignant parfois le domaine de l'extrême pacotille, ils n'en restent pas moins des dérivés de mes inspirations fondamentales, celles des ornementations et des motifs orientaux.





Zena El-Khalil
It's a boy ! 2008
(Technique, dimensions et lieu de conservation inconnus)

Zena El-Khalil
Biftek ! 2008
Techniques mixtes sur bois, 25 x 25 cm
Zena El-Khalil et Galerie Tanit, Munich

[456] Propos de Zéna El Khalil recueillis par Florence Thireau dans "Zena El-Khalil à la Barjeel Art Foundation", article en ligne disponible sur le site Agenda Culturel : https://www.agendaculturel.com/article/Zena_elKhalil_a_la_Barjeel_Art_Foundation_

« Quand le mauvais goût est une posture revendiquée par des artistes, c'est qu'ils cherchent à attaquer, à travers des normes esthétiques, des normes morales[457] *».*

Thomas Golsenne

[457] Thomas Golsenne dans le catalogue d'exposition*, Collectif, Ever living - Ornement*, *op. cit*., p. 78.

Iconographie de la pornographie

Mon projet *Sex de table* aborde la question de la consommation du corps féminin dans la pornographie. Aujourd'hui, les images pornographiques se sont multipliées, elles nous assaillent et leur production est devenue industrielle. Auparavant réservée à une certaine classe sociale, la pornographie apparaît maintenant partout. Elle s'offre à tous et au grand jour, elle n'est plus prohibée mais licite. Elle n'appartient plus au domaine du péché mais se veut être de l'ordre de l'activité des corps libres. Elle donne en spectacle une sexualité banalisée, sans ornementation ni commentaire, juste sa "médiocre[458]" représentation théâtrale.

Le spectacle sexuel est devenu industrie et commerce, obéissant à la loi du profit. Il doit donc toucher le plus grand nombre, à moindre coût, et, notre système économique étant majoritairement aux mains des hommes, la pornographie elle-même, est donc une commande d'hommes pour les hommes, ce qui lui impose toutes ses formes et figures. Les femmes n'y sont alors présentes qu'en tant que matériau, qu'objet que l'on donne à voir. Elles sont ouvertes à toutes propositions, acceptant de réaliser toutes sortes de désirs et de fantasmes.

« On a compris que le porno est au sexe, ce que le catch est à la boxe…[459] »

Dans les années 60, notamment, les sociétés occidentales connaissent une vague de revendications de liberté sexuelle. « Cette "liberté", est aujourd'hui poussée à son paroxysme : dans les sociétés modernes, la femme est plus que jamais un objet sexuel, que l'on retrouve partout dans la publicité, les clips vidéo ou au cinéma. La violence sexuelle y est même totalement banalisée[460] ».

Récemment, un nouveau courant de recherches est apparu, aux Etats-Unis d'abord, puis en Europe, appelé les "*Porn Studies*", qui appréhende la pornographie comme un objet culturel et qui s'intéresse à son impact sur les mentalités et sur les pratiques artistiques. Pour les premières féministes portées sur le sujet de la pornographie (milieu des années 70), il était clair que la pornographie contenait et transmettait une idéologie de la suprématie masculine

[458] Cf. Marie Françoise Hans et Gilles Lapouge, *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Seuil, 1978.
[459] *Ibid.*
[460] *Ibid.*

d'une manière particulièrement viscérale et haineuse, ce qu'a formulé la féministe Robin Morgan avec son célèbre slogan : « La pornographie, c'est la théorie, et le viol, la pratique[461]».

Ovidie, ancienne actrice porno et militante féministe pro-sexe, tourne le documentaire *À quoi rêvent les jeunes filles ?*[462] et réfléchit à la façon dont le porno influence la sexualité des jeunes femmes et leur façon de voir leurs propres corps. Être sexy est un devoir. Malgré la libération sexuelle de la fin des années 60, en 2015, les femmes ne sont toujours pas libres de leur sexualité. Elles n'ont qu'une liberté factice, influencée par des publicités aguicheuses, des clips remplis de femmes en petite tenue ou des jeux vidéos sexistes, reprenant les codes du cinéma pornographique. Les filles se mettent en scène sur les réseaux sociaux, font des images d'elles qui reprennent ces codes. Elles font d'elles-mêmes des objets à regarder ; elles soumettent leurs propres corps aux regards des autres, à la critique, aux commentaires. La beauté d'une fille, ou sa sexualité, est une façon pour elle d'exister socialement.

[461] Cf. Slogan de Robin Morgan cité par Ovidie dans *À un clic du pire*, Editions Anne Carrière, 2019.
[462] Ovidie, "À quoi rêvent les jeunes filles ? ", documentaire télévisé diffusé dans l'Emission *Infrarouge* de France 2, en 2014.

Je présente le *projet Sex de table* sous forme d'installation lors de mises en espace, mais à l'origine, les deux séries de sets de table ont été conçues pour être installées sur les plateaux d'une cafétéria universitaire, pendant un service de midi. Les étudiants ont utilisé des plateaux sur lesquels mes sets de table étaient installés avant l'ouverture du self.

J'ai trouvé intéressant, dans un lieu où la nourriture est consommée en masse chaque jour, de faire un lien avec la consommation de masse d'images pornographiques que l'on observe aujourd'hui. J'ai d'ailleurs utilisé des images récupérées sur internet. Les images pornographiques sont volontairement de mauvaise qualité, comparées aux images de nourriture et de plats photographiés en studio. Ces images visent à l'origine un public différent. L'attention portée au détail sur les images de cuisine et l'inattention portée au corps féminin dans les images pornographiques attestent également de la différence de rôles que ces images jouent. L'une est faite pour séduire, l'autre pour être consommée. Ainsi, les "rôles" sont inversés. La nourriture séduit, la femme est consommée.

Pages suivantes :

Eilean Berny
Les Sex de Table, 2017
Installation de 300 sets de table
Restaurant Universitaire de Toulouse Capitole 1

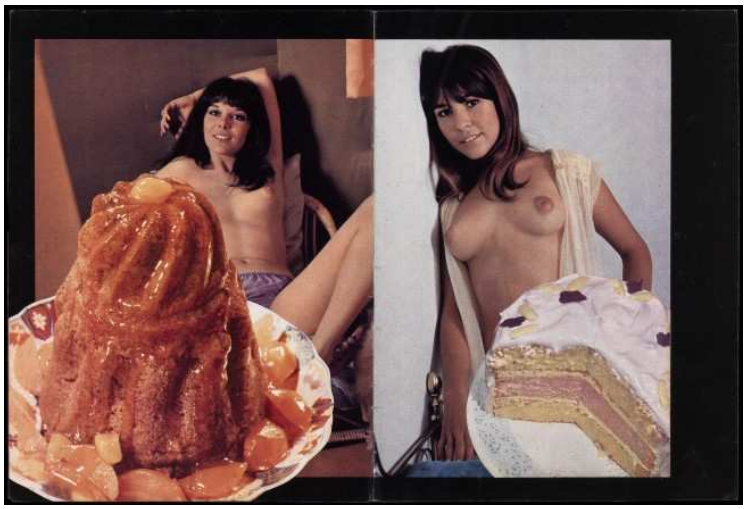








De mes différentes recherches plastiques sont ressorties deux séries de trois sets de table assez différentes. Elles suivent chacune le principe “entrée, plat, dessert“. La première, très crue, évoque clairement les collages de l’artiste anglaise Linder Sterling qui, dans les années 70, réalisait un travail féministe très engagé, en récupérant, dans des magazines féminins, des images d'objets électroménagers et des images de nourriture. Dans des magazines masculins, elle prenait des images pornographiques de corps de femmes nues. Elle associait les images, les faisant entrer en confrontation par superposition. Son collage le plus connu et représentatif était la couverture d’une pochette d’album de musique. Elle se compose d’une femme nue dans une position suggestive avec des lèvres sur les seins et un fer à repasser à la place de la tête. Cette femme au “corps idéal“ est hyper-sexualisée. Le fer à repasser réduit ses capacités intellectuelles à sa seule capacité à effectuer des tâches ménagères. Érotisme à double tranchant : la femme se trouve dans une position d’objet de désir et d’objet utilitaire. Les collages dont je me suis particulièrement inspirée sont ceux où Linder Sterling masque, à l'aide de gâteaux, les sexes d’acteurs pornographiques ou d’icônes dénudées de magazines féminins. (Le terme “icône“ — du grec *eikôn*, ressemblance/image — passé dans le langage courant et parfois employé pour désigner des femmes — figures de mode ou du cinéma — est intéressant à soulever, puisque ces femmes sont littéralement considérées comme des images).



LINDER
Sans titre, 2009
photomontage original, collage sur double page de magazine
(Dimensions et lieu de conservation inconnus)

Linder utilise dans ses photomontages-collages l'imagerie standardisée de la société de consommation, qui tourne autour de la bouffe, de la mode et de la pornographie.

La publicité utilise certains codes de la pornographie pour susciter le désir de consommer. Linder montre la culture du sexe dans sa "consternante pauvreté". Elle s'empare volontairement de plusieurs périodes de révolte (dadaïsme, surréalisme, pop et punk). Femme-objet, femme et/ou objet ? Cette question revient sans cesse dans son travail.

> « J'ai toujours aimé les magazines, j'en avais deux piles distinctes, l'une constituée de magazines féminins : mode, romance… L'autre pile était constituée de magazines pour hommes : automobile, bricolage, pornographie (un autre aspect de l'univers féminin). Je voulais faire s'accoupler les cuisines aménagées et la pornographie afin de voir quelle espèce en naîtrait[463] ».

Dans les derniers travaux de Linder, la confusion des genres est poussée à son paroxysme. Les revues pornographiques qu'elle utilise montrent des hommes qui se comportent de manière brutale avec les femmes. Elles sont désarticulées, déformées, elles rappellent les poupées de Bellmer dans leur rôle de jouet, mais aussi dans l'évidente "inesthétique" des œuvres.

Linder Sterling a également utilisé des panneaux rétro-éclairés pour présenter ses collages, dans le but d'accentuer l'aspect commercial des images, à l'origine d'une économie extrêmement lucrative.

Ce que Linder dénonce, c'est que, ce qui fut nécessaire à l'accomplissement de la liberté sexuelle dans les années 60, a désormais pour conséquence une banalisation excessive de la sexualité. Son objectif est de s'opposer à toutes les pratiques avilissantes pour les femmes. Avec ses installations de photomontages sur plexiglas et panneaux éclairés, faisant ressortir les couleurs criardes des images, elle contraint le public à regarder ce qu'il ne veut pas voir. Les images liées à des rapports de pouvoir sont essentiellement un lieu de projection de fantasmes d'hommes hétérosexuels, ce qui amène Laura Mulvey à affirmer : « le temps est venu pour nous de nous emparer de la représentation et de montrer nos propres peurs et désirs[464] ».

---

[463] Citée par Jon Savage dans "Ne reste pas spectateur", in *Europunk, la culture visuelle punk en Europe [1976-1980]*, sous la direction d'Eric de Chassey, Académie de France à Rome – Villa Médicis, Drago, 2011, p.192.
[464] Cf. Laura Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema", *op. cit.*



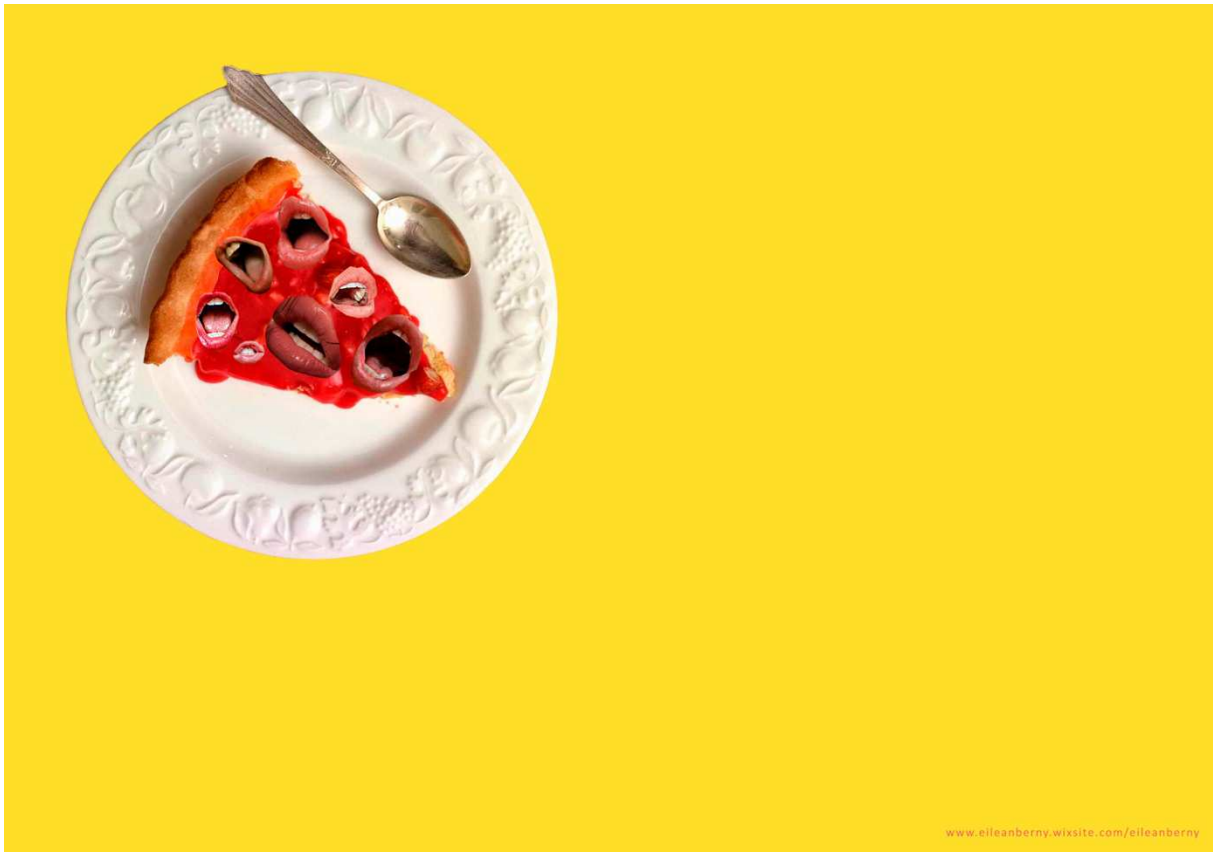
LINDER
It's The Buzz, Cock !, 1977
Collage pour la couverture de l'album des Buzzcock, *Orgasm Addict*
(Dimensions et lieu de conservation inconnus)


www.eileanberny.wixsite.com/eileanberny


www.eileanberny.wixsite.com/eileanberny


www.eileanberny.wixsite.com/eileanberny


www.eileanberny.wixsite.com/eileanberny


www.eileanberny.wixsite.com/eileanberny

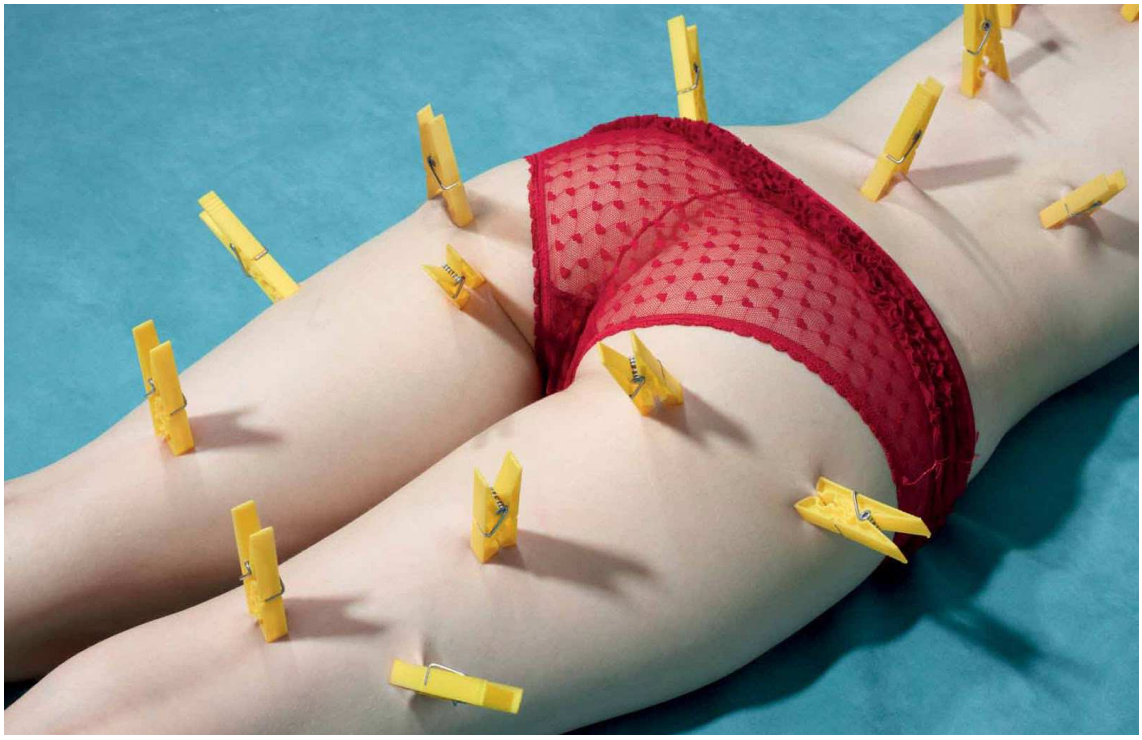

www.eileanberny.wixsite.com/eileanberny

Mon autre série de *Sex de table*, par son aspect très coloré et son étrangeté humoristique, évoque plutôt le style de l'artiste Maurizio Cattelan, dans son magazine *Toilet Paper*, fondé en 2010 avec le photographe Pierpaolo Ferrari. Tous deux explorent, dans cet objet à mi-chemin entre le livre d'artiste et le magazine, les obsessions contemporaines pour la consommation d'images, analysant les désirs et pulsions qui y sont associés. Ils pervertissent les codes de l'iconographie médiatique, s'inspirent de la mode, de la pub et du cinéma. Ils mettent en place des images à la normalité dérangeante, à l'ambiguïté troublante, qui provoquent à la fois l'effroi et le plaisir visuel. Ce jeu, avec une forme de plaisir régressif lié au mauvais goût, m'intéresse particulièrement.

En un sens, la technique du collage et ce type d'esthétique sont directement liés à la notion de kitsch. Ce qui m'intéresse dans cette possible approche kitsch, c'est que le mauvais goût, voire la franche vulgarité, tous les deux voulus dans ce projet, peuvent éventuellement réjouir les uns et dégoûter les autres. C'est à une introspection sur le dégoût ou le plaisir régressif que je souhaite inviter le public/utilisateur des *Sex de table*. Quant à la possible indifférence des utilisateurs, elle me semble presque encore plus intéressante. Elle ne serait que reflet d'une époque où, parfois, on a l'impression que plus rien ne peut choquer, où plus rien ne retient l'attention, surtout dans un contexte comme celui du restau-U, où les étudiants viennent se restaurer au quotidien et entrent dans une routine mécanique.

Pages précédentes et ci-contre :

Eilean Berny
Photomontages pour *Les Sex de Table*, 2017
Installation de 300 sets de table
Restaurant Universitaire de Toulouse Capitole 1





Maurizio Cattelan et Pierpaolo Ferrari
Toilet Paper Magazine, 2010
Photographies
(Dimensions et lieu de conservation inconnus)

On pense aussi aux vidéos de l'artiste et réalisatrice Suisse Pipilotti Rist, qui présentent non seulement un intérêt pour le corps et pour l'identité, des femmes notamment, mais qui jouent également avec l'esthétique du kitsch en utilisant des effets, plans et couleurs saturées, empruntés au cinéma. Elle travaille ses vidéos à la table de montage sur ordinateur et en fait de grandes installations, dans lesquelles se plonge le spectateur, comme dans un univers parallèle. Elle concentre son travail sur l'érotisme et la sensualité et se questionne sur les attributions sociales qu'on lui associe, en tant que femme.

> « Pour Pipilotti Rist, la femme est une métaphore de l'image. En cela elle rejoint Jean-Luc Godard, pour qui la femme possède une dualité incroyable. Elle est simultanément un être — de chair et de sang — et incarnation de l'art dans l'image. Car il en va du corps de la femme comme de l'image. Ses artifices, ses travestissements constituent autant de voiles entre le réel et la révélation de l'être. L'inscription des femmes dans l'œuvre de Pipilotti Rist, c'est l'inscription de la beauté, de l'altérité et de la mort. C'est aussi l'inscription de la vie résumée à son état le plus brut[465] ».

Pipilotti Rist aime à brouiller les frontières entre image et réalité. Dans sa dernière œuvre, *Pixel Forest*, elle transforme la salle de projection en installation immersive, à l'aide de plus de 3000 milliers de Led fuchsia. Plaisir visuel et kitsch sont présents dans ses vidéos et dans leurs espaces de monstration. Les couleurs et les motifs sortent de l'écran et s'en échappent, comme si l'écran avait explosé, pour envahir le spectateur. Encore une fois, le scintillement de l'ornement, qui ravit l'œil du spectateur, laisse échapper une féminité exacerbée. Pipilotti Rist expose le pouvoir de la féminité par l'expansion dans l'espace, puis présente son "auto-réflexion" dans les vidéos (dans le double sens du terme : l'ornement réfléchit son rapport au féminin et se reflète de l'espace à l'écran, de l'écran à l'espace).

[465] Damien Sausset, "Le mystère Pipilotti Rist", article en ligne disponible sur le site d'Exporevue : https://www.exporevue.com/magazine/fr/pipilottirist_mystere.html

« Non plus pensé par les artistes comme “une beauté convenable“ [le décor est] une force d’expansion qui peut tout envahir, tout recouvrir de ses motifs répétés[466]». L’ornement est alors « lié à l’expression d’un pouvoir totalisant, voire totalitaire[467] » qui impose. La femme faite image ou faite ornement impose sa féminité comme une force surpuissante qui envahit l’espace et qui, ainsi, envahit les corps à son tour.





Pipilotti Rist
Toi comme le corail symbiotique, 2018
Performance, 2h45
Berne

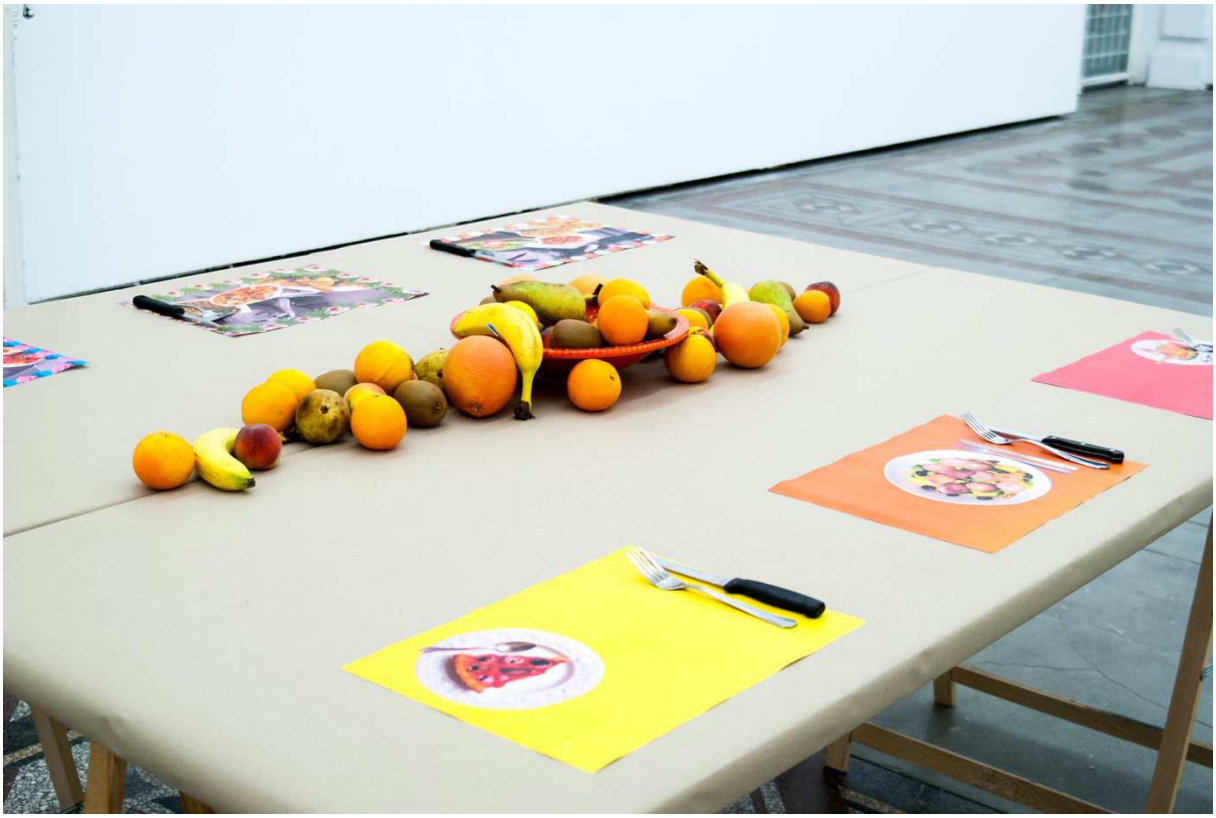
[466] Catalogue d’exposition, Collectif, *Ever Living – Ornement*, *op. cit.,* p. 79.
[467] *Ibid.,* à propos de Jacques Soulillou, *Le livre de l’ornement et de la guerre*, Marseille, *op. cit.*, p. 28-30.





Pipilotti Rist
Pixel Forest, 2020
Installation en Led et projection vidéographique
(Lieu de conservation inconnu)

J’ai choisi de présenter mon travail sous forme d’installation, pour le réadapter à un espace d’exposition, en gardant présents les plateaux de la cafétéria afin de ne pas perdre de vue son contexte d’origine. J’ai disposé des fruits au centre de la table pour renforcer le lien entre consommation de corps et consommation de nourriture, les fruits étant très souvent associés aux parties génitales, un clin d’œil aussi au *Food Porn* du XXI^{ème} siècle, qui fait fureur sur les réseaux sociaux.



Eilean Berny
Mise en espace des photomontages
de l’installation *Les Sex de Table*, 2017
ISDAT Toulouse

Dans son installation *The Diner Party*, l'artiste Judy Chicago rend hommage aux "icônes" que sont les femmes. Chacune de ses trente-neuf tables est destinée à une invitée célèbre, et, sur le sol qui accueille cette installation, intitulée "Heritage Floor", sont inscrits les noms de 999 femmes ayant marqué l'Histoire. Une façon de surligner, tout de même, l'aspect positif de la persistance de certaines images, puisque la motivation de cette installation a été la volonté de « mettre fin au cycle continuel d'omissions par lequel les femmes sont absentes des archives de l'Histoire[468] ».



Judy chicago
The Dinner Party, 1974-79
Installation
Brooklyn Museum, New York

[468] Judy Chicago, *The Dinner Party : From Creation to Preservation*, Londres, Merrell, 2007, p. 10.

L’être humain évolue en étant la seule espèce capable de transmettre ses expériences de générations en générations. Et c’est bien d’évolution que nous avons besoin dans notre rapport aux images. Ces “images“ restantes de femmes iconiques — dont Judy Chicago utilise les codes, les symboles, les attributs pour composer son dîner — sont donc un patrimoine (ou un matrimoine) à transmettre, un héritage à partager lors d’un bon repas de famille, une façon de mettre “les vulves sur la table“ sans pour autant porter préjudice aux “bijoux de famille“ ; un héritage tout aussi appréciable pour la survie de l’espèce.



Judy chicago
The Dinner Party, 1974-79
Installation
Brooklyn Museum, New York



Gustav Klimt
Femme assise vue de trois quart et d'en haut, 1916-17
Mine de plomb, 56 x 36,2 cm
Leopold Museum, Vienne

Klimt n'hésitait pas, dans ses dessins, à représenter crûment l'acte sexuel pratiqué seul (pour les femmes) ou en couple. « Klimt se mettra toujours au défi de discipliner formellement l'exaltation érotique et de l'assujettir à la surface bidimensionnelle[469] ».

« Dans l'étude d'un couple d'amants, exécutée en 1913, une diagonale va de la jambe tendue de l'homme jusqu'au visage extatique et ravi de la femme — et par là jusqu'au centre émotionnel de la représentation[470] ».

Évidemment, loin des images pornographiques actuelles, les dessins de Klimt, même s'ils étaient parfois très osés, étaient expressifs dans les lignes des corps. Les traits appuyés ou juste esquissés à certains endroits dévoilent l'anatomie, les muscles, la chair, mais aussi l'élévation, l'excitation, le désir, la transe, dans des mouvements d'enroulement qui suggèrent l'apesanteur dans un temps suspendu. « Ainsi Klimt expérimente-t-il la position mi-dansante et mi-flottante[471] » de ses figures.



Gustav Klimt
Étude d'un couple, vers 1913
Mine de plomb, 37,2 x 56,5 cm
Collection privée

[469] Ouvrage monographique, Collectif, *Gustav Klimt*, *op. cit.*, p. 387.
[470] *Ibid.*
[471] *Ibid.*, p. 415.

« Toutes les figures dessinées de Klimt donnent l'impression de "ne pas être de ce monde[472]" ». Les personnages, notamment les femmes, toujours plongées dans un bain d'Eros, demeurent dans un état second, entre le sommeil et l'extase.

« Mise au point en 1900 dans les dessins de Klimt, cette "formule" du désir demeura efficace jusqu'au bout[473] » et, dans ses toiles *La Vierge* et *L'Épousée* (inachevée), Klimt alimente les actes sexuels sous-entendus avec des motifs décoratifs. Appuyant les corps dans un mouvement spiralaire, les motifs symbolisent une fois de plus l'élévation spirituelle par le plaisir.



Gustav Klimt
L'Épousée, 1917-18
Huile sur toile, 165 x 191cm
Gustav Klimt / Wien 1900 Foundation, Vienne

[472] *Ibid.,* p. 415.
[473] *Ibid.*, p. 387.



Gustav Klimt
Les Vierges, 1913
Huile sur toile, 190 x 200 cm
Galerie Nationale de Prague

Je nous regarde dans le miroir.

L'excitation est palpable dans le vestiaire.
Les rires fusent,
mêlés aux bruits des brosses à cheveux,
des pinceaux sur les visages,
des palettes de maquillages disposées un peu partout dans la pièce,
du tintement des bijoux sur les corps,
du froissement des costumes dans les valises,
du rythme des musiques égyptiennes sur lesquelles mes amies s'entraînent
une dernière fois.

Cette pièce est merveilleuse.

Elle scintille de mille couleurs,
de parures plus brillantes les unes que les autres.
On y trouve toutes sorte de strass,
de perles et de sequins.
Orient imaginaire, rêverie intime,
luxe artificiel,
cet univers m'enchante,
à chaque spectacle,
depuis huit ans.

J'aime prendre mon appareil photo pour immortaliser ce déballage somptueux et époustouflant.

Je photographie mes amies aussi,
se métamorphosant, peu à peu,
en sublimes créatures sorties tout droit des contes des Mille et Une Nuits.

Travestissement certain.
La danse du ventre est et demeure une danse de séduction.

Des femmes qui portent sur elles tout ce qui représente le charme et la féminité.
Des femmes qui se déguisent en femmes.
Des femmes qui portent le poids de tous les éléments qui les représentent,
dans une accumulation de couches artificielles.

Regard dans le miroir, encore,
tube de rouge à lèvres à la main.
Suis-je bien entrée dans mon rôle ?

Mais quel rôle ?

La danseuse mène la danse,
elle maîtrise son corps,
elle traduit la musique,
elle dirige le regard envoûté du spectateur.

Soumise à son jugement.

Terrible sensation.

Effroyable paradoxe.
Je me sens si belle, si libre, si puissante
et si bien dans mon corps
lorsque je danse.

Consciente de la mascarade.
Pourquoi mon corps de femme,
se laissant simplement porter par la musique,
libéré de tous ses artifices,
ne produit pas le même envoûtement
dans les yeux de celui qui me regarde ?

Pourquoi le fantasme de la femme séductrice, ondulant son ventre et utilisant ses formes pour charmer le serpent dans son panier m'enferme dans ce sentiment désagréable d'oppression ?

Il me prive de ma liberté.

Ce fantasme me dicte quelle apparence je me dois de tenir en permanence.
Il me rappelle que je suis une femme et que lorsque je danse,
je ne suis rien de plus qu'un corps qui s'exhibe,
un corps réduit à un statut objectal,
un corps ornemental.

Colère, incompréhension,
désillusion totale.
Peut-on réellement se battre pour la liberté lorsque toutes nos convictions les plus intimes entrent en collision,
s'entrechoquent à l'intérieur de nous ?

Mes colliers deviennent de lourds maillons métalliques rouillés,
mes bracelets me meurtrissent les poignets tels des menottes désirant me clouer au mur.
Le bijou que j'arbore sur mon nombril devient la graine qui donne naissance à ces lianes épaisses qui s'enroulent autour de mon corps.
Mon ventre et ma poitrine se compriment,

je manque d'air.

La chaînette qui habille ma cheville m'achève.
Je traîne désormais le boulet de ma pénitence.
Ce lourd objet sphérique interrompt immédiatement mon corps dans sa danse pécheresse.
Mes pieds ne peuvent plus décoller du sol,
mon cœur perd son sentiment d'allégresse
et mon esprit retombe lourdement par terre,
dans un sombre fracas.

Assise, seule.
Ma magnifique jupe de satin turquoise
s'est transformée en haillons.

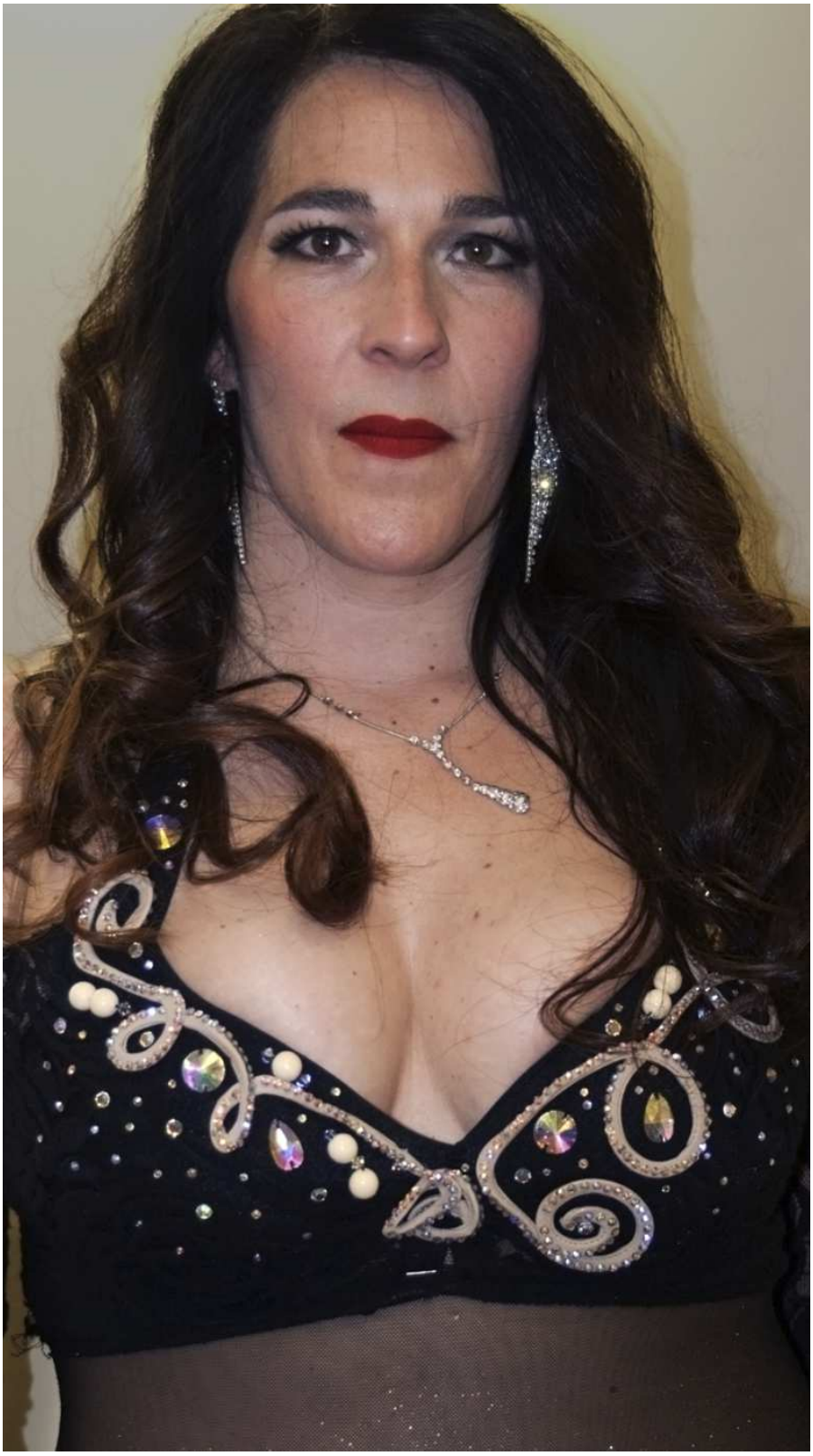
Prisonnière.

Prisonnière d'une nature fastueuse et
d'un esprit habité par le doute.

Une femme qui chérit l'ornement,
mais qui refuse d'être considérée comme
tel.
Une femme qui a compris que ce langage
pouvait être bien plus solide qu'il n'y
paraît.
Une femme prête à se battre et à
défendre sa liberté d'aimer l'opulence
sans pour autant se voir réduite à un
statut de femme soumise à son
apparence,
soumise aux exigences des regards
extérieurs,
aux exigences qui lui dictent ce que doit
être son rôle de femme,
qui lui imposent l'image qu'elle se doit de
refléter.



Eilean Berny
Valérie, 2015
Photographie numérique
ISDAT Toulouse



Eilean Berny
Véronique, 2015
Photographie numérique
ISDAT Toulouse

Iconographie d'un déguisement

Des liens qui se sont créés dans mon imaginaire à partir de toutes les images qui ont forgé mon enfance et mon adolescence : de l'héroïne de dessin animé à l'actrice porno, en passant par la chanteuse pop, mais aussi, plus tard, à partir des œuvres qui ont eu un impact sur ma démarche plastique, de tout cela m'est venue l'envie de traiter de l'apparence en tant que costume.

D'abord, le désir de capturer des corps féminins costumés et maquillés s'est réalisé dans l'intimité des coulisses de mes spectacles de danse, assez innocemment. Puis, en retravaillant mes images, en les recadrant, je me suis aperçue de la profondeur sémantique évidente qu'elles portaient en elles.

Dans un premier temps, je réalisai des portraits de mes camarades danseuses, juste avant leur entrée en scène. Je savais à quel point notre apparence, avant même de nous montrer au public, est primordiale lors des spectacles de danse. La longue préparation est sans doute ce que l'on vit de plus intense. C'est à ce moment-là que le stress monte, que toutes nos angoisses se révèlent. Notre future prestation semble se jouer dans notre apparence. Si nous sommes belles, nous plairons forcément. La danse orientale est une danse de séduction avant tout. La danseuse est jugée sur son aspect physique, sur la beauté de son costume, avant de l'être sur la qualité de sa chorégraphie.

Dans les loges, les rituels de préparation sont cruciaux. Les danseuses s'y construisent une protection, une double peau, composée d'une accumulation de couches d'artifices représentant à eux seuls la féminité à son paroxysme, exaltant le pouvoir de séduction de la danseuse.

Les artifices sont issus de l'image que l'on a de la femme séductrice, (maquillage marqué, bijoux scintillants, atours mis en valeurs, chevelure bouclée, soignée et lâchée, parfums et spray pailletés). Finalement, les femmes se déguisent en femme, dans ces loges, et c'est tout de même bien curieux…

Les travestis, au reste, s'emparent de ces mêmes atours stéréotypés pour asseoir leur apparence de femme aux yeux des autres. L'artiste Michel Journiac, par exemple, en se travestissant dans *24 heures de la vie d'une femme ordinaire,* fait appel aux mêmes clichés.



Michel Journiac
24h de la vie d'une femme ordinaire, 1974
Épreuves gélatino-argentiques, 54,2 x 51,2 cm
Centre Pompidou, Paris

Selon Platon, le maquillage et tous les produits cosmétiques ne sont que des simulacres, des masques, des mensonges. Mais le mensonge est un art et l'art est le propre de l'Homme, il distingue l'Homme de l'animal par la culture. Kant fait l'éloge du maquillage. Pour lui, l'acte de se maquiller sert à dépasser la nature et, en l'utilisant, la femme se spiritualise et se divinise pour sortir de son statut humain.

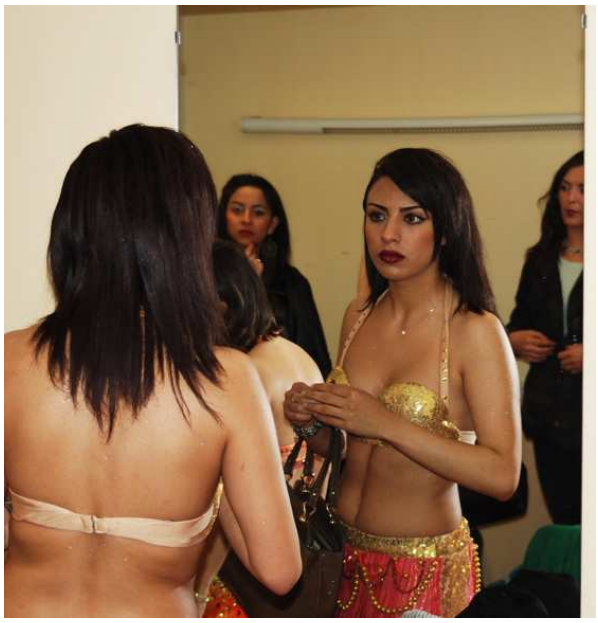
L'étymologie du mot cosmétique relie le monde (cosmos) à la parure. L'univers s'appréhende par le biais de l'apparence, ce que le philosophe et historien de l'art Bertrand Prévost appelle le « cosmique-cosmétique[474] ». Dans son essai pour *Images Re-vues,* il questionne « l'adéquation entre corps et parure, ou plutôt […] son *inadéquation*, [ce qui] sert notamment de cheville critique pour penser une impersonnalité de la parure par laquelle le corps se décorpore et devient "anorganiquement" avec le monde[475] ». Entre le naturel et l'artificiel, entre ce qui est inné et ce qui est acquis, la distinction est parfois peu marquée, et

[474] Cf. Bertrand Prévost, "Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure", *Images Re-vues*, 2012, disponible en ligne : http://journals.openedition.org/imagesrevues/2181
[475] *Ibid*., (résumés).

l'on se demande à quel endroit de ses deux pôles se construit l'essence de la féminité et de la séduction, qui lui est intrinsèque.

Curieuse de découvrir, à travers la photographie, le système d'adéquation entre image de la féminité et séduction, entre apparence et confiance en soi, entre être et paraître, j'ai tenté de capter dans les miroirs des coulisses l'instant furtif où les femmes se regardent, doutent, entrent en introspection, se demandant si oui ou non, elles sont parfaitement entrées dans leur rôle. Elles se regardent elles-mêmes, mais par le biais de la photographie, elles regardent aussi le spectateur, témoin du basculement entre intériorité profonde et exposition, offrande au monde extérieur.

Mes photographies sont retouchées et recadrées numériquement. Les couleurs sont saturées avec une température lumineuse chaude afin de donner toute sa place à l'artifice (non sans rappeler les couleurs retranscrites par les peintres orientalistes). L'image physique de la photographie entre en dialogue avec l'image que les jeunes femmes renvoient aux autres et se renvoient à elles-mêmes dans le miroir, par le biais de l'artifice qui est le lien essentiel entre ces différentes apparences. Les miroirs rendent la composition de la photographie complexe, où le photographe s'efface afin de laisser la mise en abyme entre spectateur, sujets et reflets opérer. Le cadrage, quant à lui, est serré, ne laissant apparaître presque qu'une seule personne. De ce fait, elle s'érige face au spectateur et permet le dialogue des regards, la projection, l'interrogation.











La photographe Nan Goldin, dont j'ai découvert le travail assez jeune et qui, de ce fait, m'a profondément marquée, constitue la principale référence à ma recherche des profondeurs de l'âme au travers de la photographie.

Ce qui intéresse Nan Goldin, avant tout, c'est la condition humaine, le comportement physique des individus, dans leur intimité ou dans une situation communautaire et ainsi, la relation qu'ils entretiennent avec leur corps propre et leur corps social. « Ce qui m'intéressait le plus c'est de photographier le comportement physique des gens, leur sexualité, leur identité sexuelle. Dès le début de mon travail sur les travestis, je les percevais déjà comme un troisième sexe[476] », explique-t-elle.

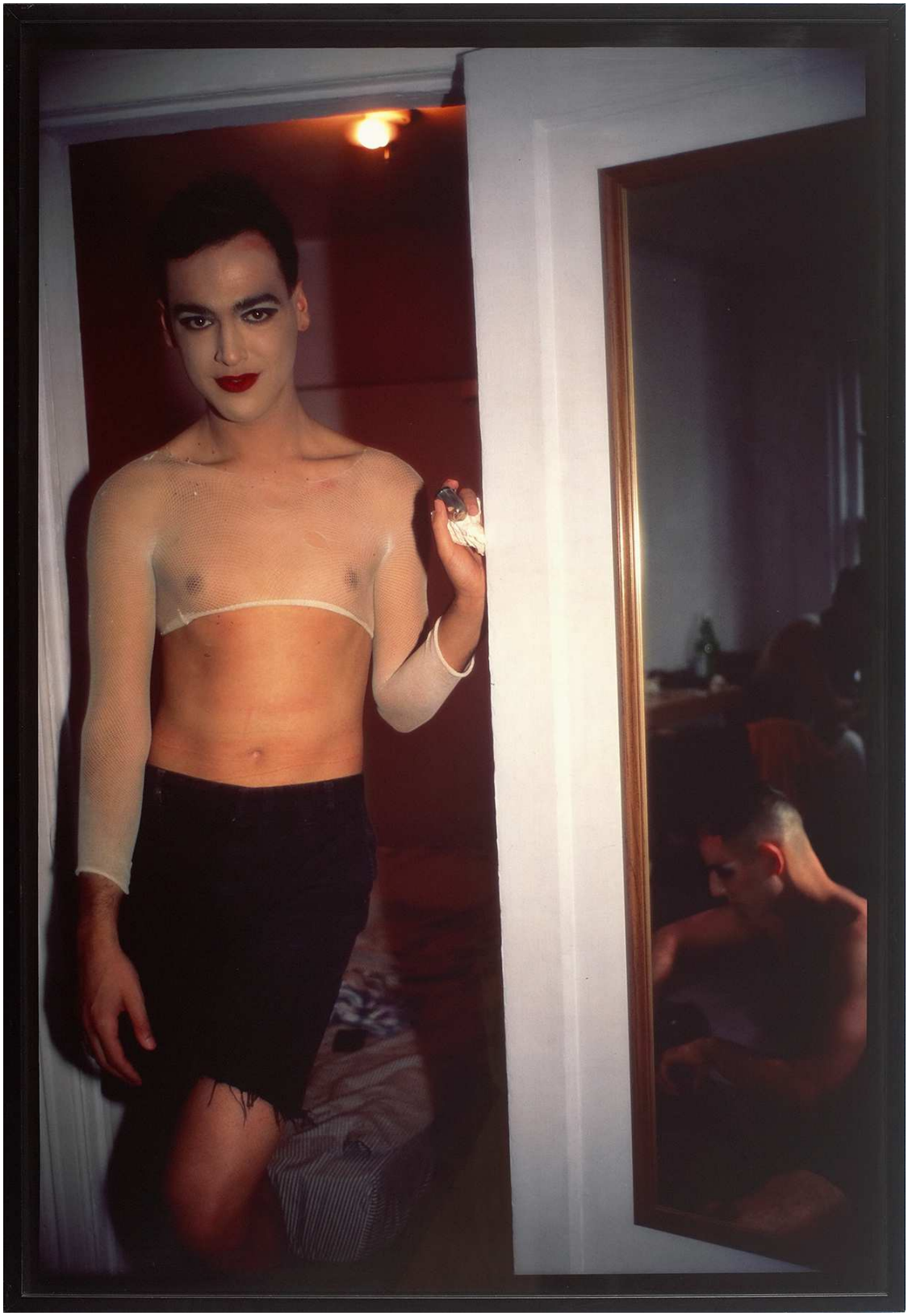
Lors de sa première exposition rétrospective, en 1996 au Whitney Museum of American Art à New York, se dessinait l'expression de ses questionnements à travers la photographie. Dans son titre *I'll be your mirror,* l'exposition démontrait le pouvoir des images de l'artiste comme outils de passage de soi à travers l'autre, dans une immédiate proximité émotionnelle entre sujet, objet, spectateur, autant d'egos dans le miroir.

Le spectateur est alors aspiré de l'autre côté de l'image, à travers le miroir, par le pont invisible que forment les archétypes communs, les bribes de mémoire collective, les anecdotes intimes et les malaises que l'image reflète, dans lesquels il s'identifie.

Pages précédentes :

Eilean Berny
Coulisses, 2015
Photographies numériques
ISDAT Toulouse

[476] Citée dans "Zoom photographe : Nan Goldin", 2012, article en ligne disponible sur le site Phototrend : https://phototrend.fr/2012/05/zoom-photographe-9-nan-goldin/



Nan Goldin
Jimmy Paulette and tabboo ! Undressing, NYC, 1991
Photographie couleur
101,6 x 69,5 cm
Collection Mudam Luxembourg



Nan Goldin
Amanda in the mirror
Photographie couleur
(Date, dimensions et lieu de conservation inconnus)



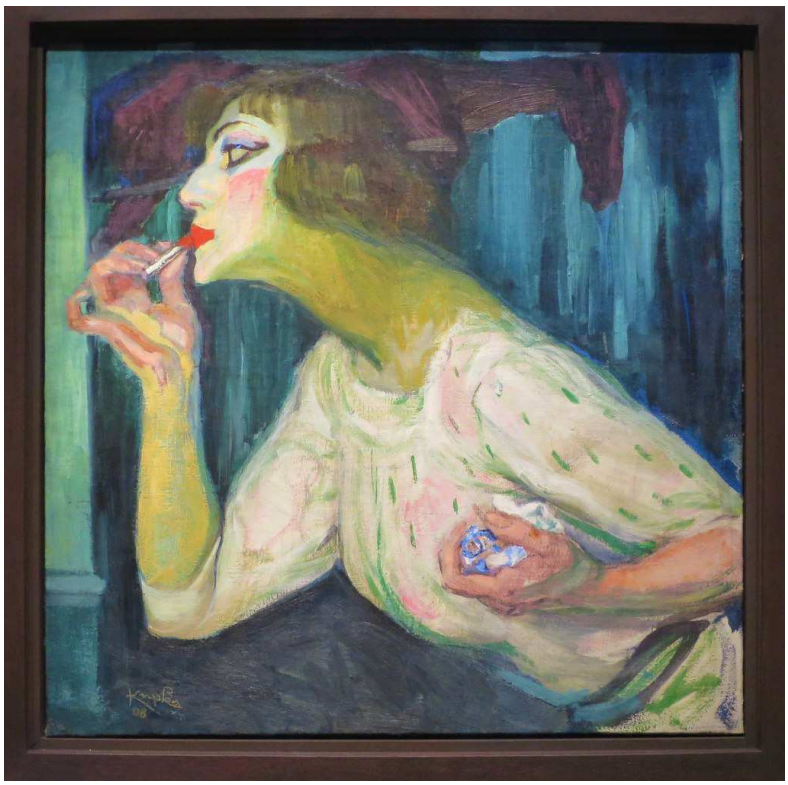
Nan Goldin
Sandra in the mirror, NYC
Photographie couleur, 27.31 x 35.56 cm
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles
(Date, dimensions et lieu de conservation inconnus)

J’aime le parallèle qui se construit entre l’art et la cosmétique. Entre la représentation et l’apparence des choses, comme faits essentiels et fondamentaux au monde et à l’être humain.

Dans sa période fauve, le peintre František Kupka réalise des portraits de femmes de joie, qui s’apprêtent devant le miroir. Ces tableaux associent la touche du peintre et sa technique aux gestes des figures qui se fardent de couleur. Femmes en représentation qui suivent les modèles de représentation de la féminité représentées par le peintre.

Plus tard dans l’œuvre de Kupka — décrite comme une poésie de la couleur — celle-ci, expressive, s’émancipe et entraîne l’évolution du peintre vers l’art abstrait. La couleur et le maquillage seraient-ils les symboles d’une prise de liberté ? Kupka est un peintre passionné par le mouvement, il cherche à en retranscrire l’illusion dans ses toiles abstraites, lesquelles s’inspirent parfois de motifs et d’ornements architecturaux.

La parure et le mouvement comme outils d’émancipation, je les ai trouvés, moi, dans ma pratique de la danse orientale.



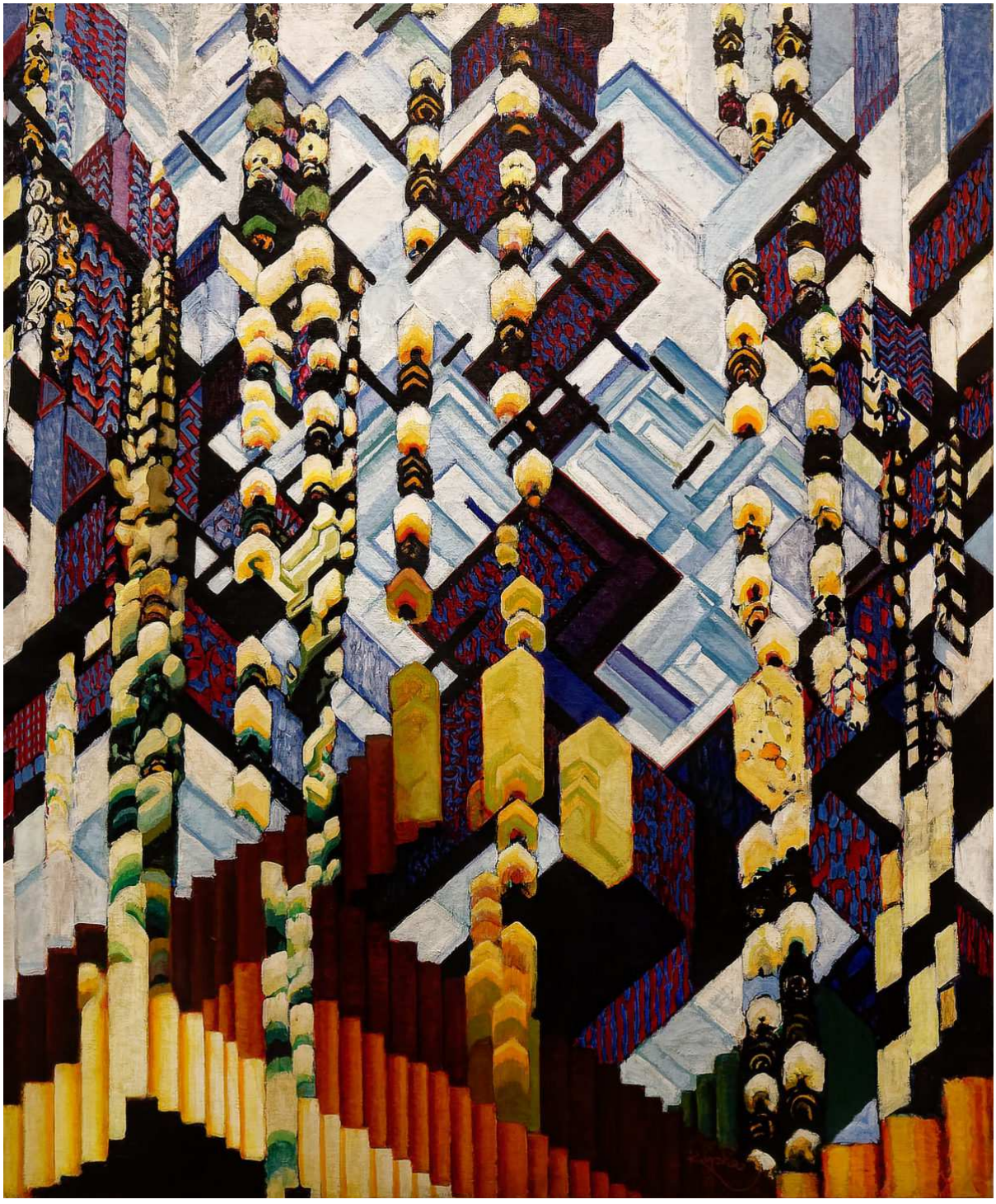
František Kupka
Le Rouge à lèvres, 1908
Huile sur toile, 63,5 x 63,5
Centre Pompidou à Paris



František Kupka
Le Rouge à lèvres II, 1908
Huile sur toile, 73 x 54 cm
Centre Pompidou à Paris



František Kupka
Autour d'un point, 1920-30
Huile sur toile, 194,5 x 200 cm
Centre Pompidou à Paris



František Kupka
Plan de couleurs, souvenir d'hiver, 1915-23
Huile sur toile
(Dimensions et lieu de conservation inconnus)

« Dans ces visages de femmes, les outils du maquilleur se multiplient sur la toile, comme autant de substituts des instruments traditionnels du peintre. La couleur semble comme apposée par les houppettes et les pinceaux collés. L'application des pigments est ainsi explicitement comparée à celle d'un fard. Le maquillage entretient un lien étroit avec la parodie. Le maquilleur transforme un visage ayant son existence propre, tout comme le parodiste s'empare d'une œuvre qui lui est antérieure afin de la transformer. Le maquillage et la parodie sont souvent dévalorisés moralement, et perçus comme de vulgaires contrefaçons. Par cette mise en abyme de la peinture comme maquillage, le travail du peintre est désigné comme une pratique fausse, mensongère et trompeuse, jouant artificiellement des pigments chatoyants, et mettant en œuvre un illusionnisme de pacotille, appuyé sur l'utilisation et la démultiplication de simulacres. Mais, paradoxalement, par cette affirmation de la peinture dans son artifice et dans sa recherche éperdue de beauté, l'acte de peindre est aussi revalorisé[477] *».*

Juliette Bertron

[477] Juliette Bertron, Martial Raysse, *Made in Japan : pastiche, parodie, maquillage*, *op. cit*.

Je me suis récemment intéressée à une technique particulière de maquillage en vogue, celle du contouring. Cela consiste, avec plusieurs valeurs de fond de teint, à creuser certaines parties du visage et à en mettre d'autres en exergue. Les pommettes, par exemple, sont mises en lumière avec une teinte claire, tandis que les joues sont creusées par une teinte très foncée.

Cette technique est utilisée depuis les années 20 dans le cinéma hollywoodien, mais elle s'est largement démocratisée depuis trois ou quatre ans, avec la célèbre Kim Kardashian, qui sert de modèle de beauté à beaucoup de bloggeuses mode et partant, aux adolescentes. La féministe, et artiste de formation, Anastasia Beverly Hills, a créé une ligne de cosmétiques exclusivement dédiée au contouring, en s'inspirant de sa technique de peintre. Depuis, on trouve une collection contouring dans chaque magasin de cosmétique.

> « On part d'une toile vierge et avec des pinceaux on peut commencer à ombrer et sculpter le visage. Tu fais les joues, les yeux, le nez, les lèvres… et c'est tout le visage qui s'harmonise d'un coup. Tu peux utiliser des couleurs foncées pour ombrer ou minimiser certaines parties du visage, et des couleurs claires pour mettre en valeur d'autres parties[478] ».

Avec pour concept "la féminité comme mascarade[479]", et pour inspiration les performances de l'artiste féministe Vanessa Beecroft, qui mène à l'extrême son combat contre le statut désuet des femmes comme objets de désir dans la société, j'ai entrepris un travail de vidéo à partir de masques blancs achetés dans le commerce. J'ai peint ces masques en suivant un "tuto" conturing sur Youtube, et j'ai conçu ma vidéo à partir de cette idée d'un masque de peinture artificielle, que les femmes ajoutent par-dessus leur véritable visage. Un masque censé les rendre parfaites, un masque camouflant le moindre défaut, mais un masque qui ne laisse transparaître aucune émotion. Dans ma vidéo, Ils évoquent finalement des masques mortuaires.

J'ai demandé à cinq femmes de se positionner devant la caméra, visages revêtus de mes masques, créant une sorte d'armada de visages identiques, maquillés à l'identique.

---

[478] Interview d'Anastasia Beverly Hills pour Paulette Magazine, dans l'article "Anastasia Beverly Hills : "Je veux que mon maquillage donne du pouvoir aux femmes"",juin 2016, disponible en ligne : https://www.paulette-magazine.com/anastasia-beverly-hills-je-veux-que-mon-maquillage-donne-du-pouvoir-aux-femmes/

[479] Joan Rivière, "La féminité en tant que mascarade", *op. cit*.



Eilean Berny
The Uniformity Faces, 2017
Œuvre vidéographique, 1’37’’
ISDAT Toulouse



Eilean Berny
Masques peints pour la vidéo The Uniformity Faces, 2017
Œuvre vidéographique, 1’37’’
ISDAT Toulouse

Les femmes, ainsi costumées, évoquent les photographies de Cindy Sherman, avec sa façon de falsifier son apparence, de jouer avec son visage pour modifier son identité, et devenir une autre.



Cindy Sherman
Visage n°1, 2011
Campagne publicitaire MAC
(Dimensions et lieu de conservation inconnus)



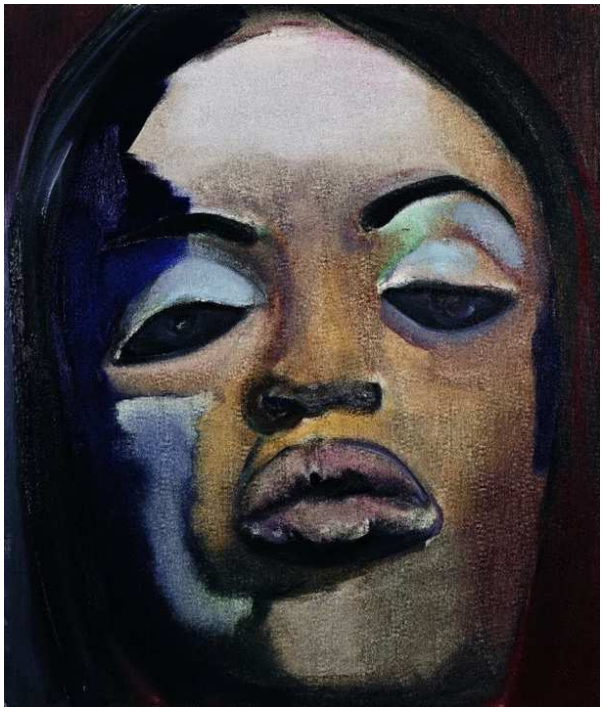
Cindy Sherman
Visage n°3, 2011
Campagne publicitaire MAC
(Dimensions et lieu de conservation inconnus)

De ma vidéo, ressort le caractère uniforme et standardisé de la pratique du contouring. Le traitement des images, avec des jeux de transparences et de superpositions, fait entrer le spectateur dans un monde étrange, à la fois contemplatif et oppressant. Les protagonistes portent des vêtements noirs et des blazers associés au monde du travail et des affaires. Les vêtements, tout comme les accroches des masques, volontairement préservées, ont été choisis pour renforcer l'aspect commercial d'une mode basée sur le règne de la beauté et de la célébrité des femmes qui l'ont instaurée. Cependant, la veste rouge du personnage central renvoie presque au costume de Monsieur Loyal. Elle fait basculer le projet dans quelque chose d'autre, quelque chose de l'ordre du spectacle, de la représentation de cirque, de la pitrerie organisée.

La notion d'identité est très importante dans mon travail. Identité féminine, identité personnelle, identité privée et publique, rapport à l'autre et au sexe opposé. Marlene Dumas, peintre portraitiste travaillant également sur cette notion, se concentre sur l'identité de chaque personne qu'elle peint, lui donnant une âme réelle et des émotions propres. Ma vidéo tend au contraire à montrer que par le masque de maquillage, l'identité de chaque femme est perdue, au profit d'une idée unique de la beauté.

Cependant, Marlene Dumas a joué, elle aussi, avec les clichés de représentation de la femme, dans sa série des Marie-Madeleine ou dans *The Holy Whore,* présentée à la biennale de Venise en 1995. Elle a cherché à peindre un visage idéal à partir de photographies de célébrités.

> « C'est un trait caractéristique du travail de l'artiste peintre, laquelle procède fréquemment par collision des registres dans le but de souligner la complexité des représentations et la fragilité des individus qui les portent, comme ils les subissent. L'image de la peinture en tant que véhicule de valeurs est du point de vue de Marlene Dumas un fardeau qui nourrit l'ensemble de son œuvre[480] ».



Marlene Dumas
Naomi, 1995
Huile sur toile, 150 x 110 cm
Collection privée

[480] Thierry Grizard, "Marlene Dumas Le fardeau de l'image", novembre 2017, article en ligne disponible sur le site de Artfields : https://artefields.net/art-contemporain/marlene-dumas-marie-magdalena/

Puisque j'envisage la danse orientale comme une danse féministe qui, paradoxalement, émancipe — tout comme on peut envisager que l'actrice porno, la danseuse de cabaret ou la célébrité sur-maquillée qui modifie son corps par la chirurgie plastique soient dans une démarche féministe[481] — je cherche, plus qu'à dénoncer le règne des apparences et à montrer du doigt notre façon de déguiser nos visages, à défendre, par l'esthétique de mon travail, l'idée que, ce qui importe — tout comme dans la décision d'une femme de se voiler ou non — c'est la liberté, le choix, l'épanouissement personnel.

La BlueBell girl, danseuse dont les seins ne sont pas nus, atteint le sommet de sa carrière en accédant à cette place, la plus honorable au sein du cabaret. C'est une réelle reconnaissance de sa technique et l'aboutissement d'une vie de travail, qui est là célébré, bien au-delà de, et indépendamment de, la nudité.

Baudrillard explique dans *De la séduction*[482] — bien que cette opinion soit critiquée et jugée poussiéreuse à l'heure actuelle — que la séduction est un réel pouvoir de domination féminine. Les hommes ne possèdent pas ce pouvoir et les féministes ont tort de vouloir s'en affranchir.

Finalement, la danse orientale et tous les rituels de l'apparence qui vont avec, auxquels j'adhère en la pratiquant en tant qu'artiste féministe, porte toutes les contradictions qui m'intéressent et qui sont les vecteurs d'inspiration de mon travail. Je suis sans cesse tiraillée entre mon amour de l'apparence, des costumes, de la technique, de la démonstration du corps et la soumission que cela représente au regard du public, masculin en premier lieu, dans le cadre de la danse, et au-delà, dans un cadre élargi. Mon corps, je le travaille pour accéder à cet art. Il doit répondre, lors des représentations, à des standards de beauté. La danse est tantôt pour moi une façon d'assumer mes formes et de me plaire, et tantôt de les détester parce qu'elles ne correspondent pas à l'image du corps féminin parfait.

Je n'ai d'ailleurs jamais pu me résoudre à danser dans les restaurants, malgré le cachet généreux que l'on propose aux danseuses orientales. L'idée d'un rapport de proximité entre mon corps dévoilé et un public assis, occupé à dîner en me regardant, cette idée me rebute.

[481] Cf. Ovidie, *Porno Manifesto*, Paris, Flammarion, 2002.
[482] Cf. Jean Baudrillard, *De la séduction*, *op. cit*.

Le problème, le danger, avec les images de la femme, que ce soit dans la pornographie ou ailleurs, c'est lorsque le fantasme surgit inconsciemment dans la vie quotidienne. Ce qui nous fait regarder les choses différemment, ce qui nous fait, par exemple, interpréter l'utilisation d'un rouge à lèvres de la mauvaise façon, comme une invitation…

Ce danger se traduit par le harcèlement de rue, le comportement contraignant des hommes à l'égard des femmes, qui ne disposent plus de la liberté de leurs corps, de leurs apparences, qui doivent se voiler, se dévoiler, à outrance, être belles et attirantes, féminines, tout en restant "respectables".

Les effets secondaires de l'image-stéréotype poussent les femmes artistes à composer avec elles pour les contester, les questionner, se faire entendre, défendre leur liberté de ne pas être enfermées dans des exigences liées à leur apparence ou à leur rôle, en tant que femmes.

« L'identité des femmes habite leur corps. Une dualité entre l'être et le paraître. Femmes réelles, parées de pansements, de bijoux, enfermées dans un masque social, visible ou invisible, enfermées dans un rôle d'icône maternelle et silencieuse. Masque-séduction ou masque-carcan et prison. Dans le regard des femmes, on lit leur être profond, leurs douleurs, leurs joies, leurs résistances, leur force et leur fragilité[483] *».*

Laila Muraywid

[483] Propos de Laila Muraywid cités dans le catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert*, *op cit*., p. 160.

le plaisir peut déformer

un fantasme ça se refuse

les courbes ont de la gestuelle

la dorure c'est la volupté

un conte est charmant

le désir c'est Shéhérazade

le déchirement a du mouvement

l'esthétique c'est la générosité

un symbole est une histoire

les voyages c'est le décor

l'origine est un besoin

CONCLUSION

Ce qui me passionne dans la culture orientale — les ornements et la danse d'abord, l'univers fantasmagorique dérivé ensuite — se trouve exalté dans mon travail féministe, ancré dans la société contemporaine. Il en constitue la principale ressource.

On pourrait s'interroger sur les raisons d'une telle association de domaines *a priori* bien distincts. Cependant, la culture orientale, bien qu'étrangère à la mienne, a toujours fait partie de ma vie, dans le contexte cosmopolite de mon enfance parisienne. Comme tout artiste qui s'empare des choses de son monde pour créer, je m'empare de ce qui me touche, pour construire ma façon de penser et ressentir le monde.

Je me souviens avoir été particulièrement marquée et passionnée par l'Histoire de la Shoah, très tôt, dès l'âge de sept ou huit ans, et avoir dévoré des dizaines de livres, films, documentaires à ce sujet, lesquels comportaient, parfois, des témoignages très durs.

Cette partie de l'Histoire m'était étrangère, n'avait aucun lien avec le passé de ma famille, ni avec ma culture, mais je m'en sentais, de manière curieuse et inexplicable, extrêmement proche. Cela me tenait à cœur, me prenait aux tripes, me touchait profondément, au point de me faire sortir des salles de cinéma en larmes, parce que je ne comprenais pas. Je ne comprenais pas comment l'être humain avait pu se transformer en un tel monstre, pour commettre, en meutes, de pareilles atrocités, orchestrées et réfléchies.

Je me sentais concernée même si ces actes avaient été commis un demi-siècle avant ma naissance. J'en faisais des cauchemars la nuit, imaginant les Nazis à mes trousses, dans une ville encerclée de barbelés et aux pavés couverts de cadavres.

Nous savons bien que les souffrances sont peu comparables, entre ce qui ressort d'un crime massif, organisé, industrialisé, et ce qui tient plutôt des fondements d'un système sociétal, politique, religieux, patriarcal, dont nous avons questionné dans ce mémoire, les modes de construction dans nos représentations collectives. Pour autant, si j'évoque les

souvenirs d'enfant liés à ma découverte de la Shoah, c'est que j'y vois un lien avec mon soulèvement féministe, qui s'est ensuite lié à ma passion de l'Orient.

La moitié de la population du monde est aujourd'hui susceptible, à tout moment, d'être discriminée, violée, assassinée, pour la simple raison qu'elle est née femme. L'engagement, dès lors, me semble inévitable. Souffrance et révolte sont liés. Puisque je suis femme, je participe de la souffrance commune et rien ne me dispense d'user de ma voix, de mon corps, de mon travail de plasticienne, pour toutes les femmes qui en sont les victimes. Au contraire, même, je considère que rien ne m'autorise à m'en dispenser.

La révolte est essentielle au développement des sociétés qui ont le devoir de mémoire sur le passé et le devoir d'agir pour le futur ; et cette révolte passe avant tout par la prise de conscience du danger des images qui alimentent les idéologies préconçues, les stéréotypes et la haine.

La sensibilité au monde qui m'environne transforme ces émotions en engagement et c'est aussi ce qui se produit avec l'Orient. Depuis toujours, je vis avec des discours, des images de l'Islam et des musulmans qui sont contradictoires, entre les stéréotypes racistes et généralisés post-guerre d'Algérie et post-onze septembre, et une éducation tournée, au contraire, vers le partage et la découverte de l'autre. En effet, ce sont mes parents qui, en quelque sorte, m'ont donné ma liberté, à travers une éducation laïque et tolérante, mais aussi et surtout à travers des valeurs d'indépendance. Ils m'ont appris à faire mes propres choix, ils m'ont appris à être libre.

De ce fait, l'Orient a toujours été pour moi une curiosité, un désir, un "problème à résoudre" qui me hante, à cause des images contradictoires qui la définissent. J'ai décidé de me créer mes propres images et mes propres représentations en m'en approchant. Par la pratique de la danse orientale, j'ai transformé l'appréhension de l'étranger en enthousiasme incontrôlé pour sa culture, et cette expérience a eu, de manière inattendue, le même effet sur mon rapport à mon corps.

Aucune frontière ne nous sépare de la cruauté humaine, mais aucune ne nous sépare non plus de l'expérience inouïe de l'échange et de ses richesses. Une expérience sociologique chère au philosophe Paul Ricœur[484], pour qui « la conscience de soi peut surgir à travers le regard de l'autre[485] ».

[484] Cf. Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté : le volontaire et l'involontaire*, Aubier, Paris, 1950 et Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, 1996.
[485] Catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert*, *op. cit*., p. 146.

« […] Tous ces corps de jouissance, de souffrance et de mort marqués par les évènements, les oppressions et les guerres, nous ramènent à un présent complexe et stratifié, dominé par une culture des flux. À décrypter dans une post-esthétique plurielle et diversifiée, faite de tous les entre-deux. Comme le disait déjà Edward W. Said : "toute culture est hybride". Propos plus qu'actuel, car si "l'Orient" a bien habité la modernité occidentale — Matisse et Klee — la réciproque est encore plus vraie, comme en témoigne toute cette exposition [Le corps découvert] qui nous conduit à un élargissement de l'art, mettant fin à tous les dualismes modernistes entre abstrait et figuration, peinture et sculpture, vidéo et installation. À l'opposé de tout exotisme de l'Autre et de toutes les identités guerrières, il n'y a d'art que dans une universalité conquise dans et par une singularité. Une singularité multiple, souvent binationale, qui découvre une liberté réaffirmée dans la pluralité des mondes contemporains[486] *».*

Christine Buci-Glucksmann

[486] Christine Buci-Glucksmann dans le catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert, op. cit*., p. 75.

Si tous les éléments qui construisent mon univers sont éclectiques par essence, ce sont leurs images oppressantes qui créent le lien entre tous, et les instruments de lutte qu'elles offrent aux mains des artistes. Laila Muraywid, artiste syrienne, fait de l'ornement et de la parure des plaies ouvertes qui révèlent l'horreur des morceaux de chairs à vif sur lesquels ils sont greffés.

> « Mon travail aborde la sculpture, la photographie et la peinture avec un vocabulaire figuratif. Il explore la relation de l'être à lui-même et à autrui ; l'illusion et le désir, les peurs propres à chaque culture et les angoisses refoulées dans la complexité et les paradoxes des conventions sociales. La sphère de l'intimité est un point de départ qui permet le passage du singulier à l'universel. Le corps de la femme est pris au piège dans des réalités politiques, religieuses et sociales. La femme est reléguée dans un rôle d'objet sexuel. Elle est tout à la fois crainte, désirée et castrée. Elle est la chair qui hante la religion, la liberté menaçante, la beauté désirée, que l'on salit et que l'on profane. En tant qu'artiste, je ne peux m'empêcher d'aborder des thèmes comme l'identité de la femme face à l'exil, à la violence et à la désillusion de notre époque[487] », explique-t-elle dans la présentation de son exposition *Quand le silence a des milliers d'odeurs* à la Galerie Regard Sud, de Lyon.

[487] Citée dans le texte de présentation de l'exposition *Layla Muraywid. Quand le silence a des milliers d'odeurs* à la Galerie Regard Sud, de Lyon du 21 mars au 18 mai 2013, sur le site du centre national d'arts plastiques : https://www.cnap.fr/laila-muraywid



Layla Muraywid
(Références inconnues)

Aujourd'hui, mon travail est riche de cette mixité transformée en symboles, en symboles de lutte. Par l'ornement, le bijou et la parure, je fais aussi parler les corps, pour tenter de participer à la redécouverte de nos « images manquantes[488] ».

Mon père, premier lecteur de ces pages, m'a dit, entre autres choses, « ce que l'on retient, c'est que tu défends l'ornement, un ornement féministe ; c'est ton extraordinaire amour de la vie et de la liberté, et ton désir de partager cet amour, à travers ton travail. L'ornement et la danse sont deux facettes d'une même passion, celle de la métrique rigoureuse, qui paradoxalement, libère la femme, comme elle libère l'artiste ».

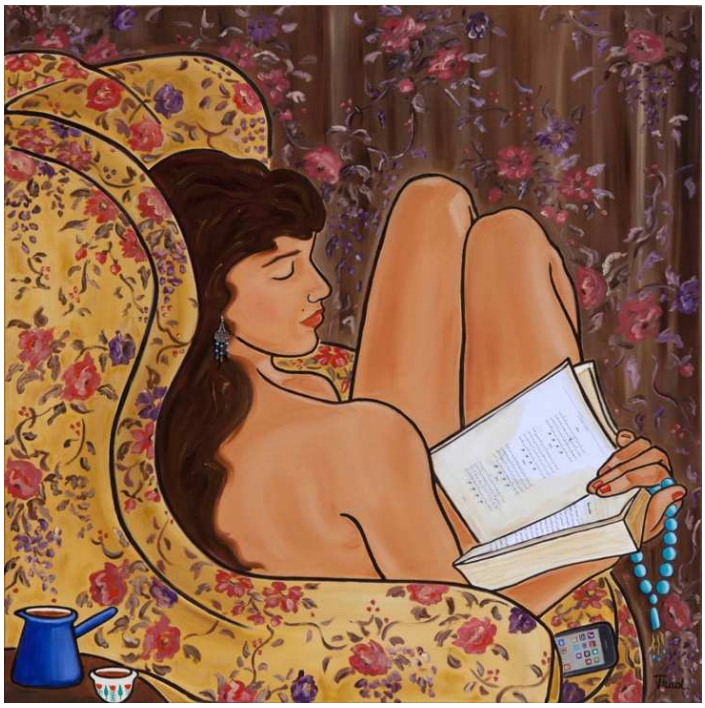
Mes ornements féministes sont tournés vers la célébration de la vie et de la féminité et, pour paraphraser les propos d'Iris Brey[489] au sujet du cinéma : déconstruire son plaisir et son désir, c'est une expérience violente et elle demande du courage, mais ouvrir les yeux, ça n'enlève rien, ça permet juste d'être éclairé, et de décupler les plaisirs.

Désormais, plutôt que de parler de la parure comme contrainte, je m'attacherai à poursuivre ma démarche plastique sur la voie de l'ornement heureux et épanoui, comme l'est ma vision de la féminité, une alliance parfaite entre courbes assumées et esprit affirmé, comme les odalisques du XXI^{ème} siècle peintes par l'artiste libanaise Mona Trad Dabaji, noyées dans des ornements et des motifs, où spiritualité et sensualité s'entremêlent, dans un exquis plaisir visuel.

[488] Cf. Iris Brey, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, éditions de l'Olivier, 2020.
[489] Cf. Podcast de Binge audio "Female Gaze, ce que vivent les femmes" dans l'émission *Les couilles sur la table, op. cit.*



Mona Trad Dabaji
Omar Khayam à l'heure de la sieste
Huile sur toile 150 x 150 cm
(Date et lieu de conservation inconnus)



Mona Trad Dabaji
Omar Khayam à l'heure de la sieste
Huile sur toile
(Date, dimensions et lieu de conservation inconnus)

Femme artiste, je défends un travail ornemental, fondé sur mon fol amour de la culture orientale et des toiles orientalistes.

Femme artiste, je défends un travail dit féminin et qualifié de mineur.

Femme artiste, je m'empare des images qui m'oppressent, attaquent mon corps et mon esprit, pour les dénoncer.

Femme artiste, je représente le monde par mon corps et j'en dévoile les effets résonnants dans mon art.
Femme artiste, j'expose mes capacités à transcender mon corps par la danse et à élever mon esprit par la rêverie et le fantasme mais aussi par la pensée rationnelle et cultivée.

Femme artiste, je défends la féminité et l'amour de la parure, tout en condamnant quiconque osera me les imposer.

Artiste, je suis libre ; Femme, je le suis tout autant.

« Après tout, la femme est à la fois fée et sorcière : c'est l'une des leçons des Nuits[490] *».*

Salah Stétié

[490] Salah Stétié dans le catalogue d'exposition, Collectif, *Le Corps Découvert*, *op. cit*., p. 31.

ANNEXES

















BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

- ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia*, 1951.
- ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, 1435.
- ALLOULA, Malek, Le Harem colonial : images d'un sous-érotisme, 1981.
- APOLLINAIRE, Guillaume, "La vie artistique. Henri Matisse", *L'intransigeant*, 17 avril 1913, in *Œuvres en prose complètes*, 1977.
- BARTHES, Roland, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1953.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1964.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1964.
- BATAILLE, Georges, *La Part maudite*, précédé de *La notion de dépense* (1933), avec une introduction de Jean Piel, Paris, Éditions de Minuit, 1949.
- BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979.
- BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Éditions Allia, 1935.
- BERGER, John, *Ways of seeing*, Londres, Penguin, 1977.
- BLANCHE, Jacques-Emile dans *Propos de Peintres - De David à Degas*, 1927.
- BODIOU, Lydie, GHERCHANOC Florence, HUET Valérie, MEHL Véronique, *PARURES ET ARTIFICES : LE CORPS EXPOSÉ DANS L'ANTIQUITÉ*, 2011
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1988.
- BOURGOIN, Jules, *Grammaire élémentaire de l'ornement pour servir à l'histoire, à la théorie et à la pratique des arts et à l'enseignement*, Paris, Ch. Delagrave, 1880.
- BOURGOIN, Jules, *Théorie de l'Ornement*, Paris, Hachette livre, 2018.
- BREY, Iris, *Le regard féminin - une révolution à l'écran*, Paris, éditions de l'olivier, 2020.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Philosophie de l'ornement d'orient en occident*, Paris, Galilée, 2008.
- BUTOR, Michel, *Solitudes enchevêtrées*, 2015.
- CACHIN, Françoise, "C'est l'éden retrouvé", in *Méditerranée. De Monet à Matisse,* Réunion des Musées Nationaux, *2000*.
- CHICAGO, Judy, *The Dinner Party: From Creation to Preservation*, Londres, Merrell, 2007.
- CHOLLET Mona, *Beauté Fatale*, Paris, La découverte, 2012.
- COCO, Carla, *Harem. L'Orient amoureux*, traduit de l'italien par Reto Morgenthaler, Paris, France Loisirs, 1998.
- COLLECTIF, « Vraiment : Féminisme et art », Magasin, centre national d'art contemporain de Grenoble, 1997.
- COLLECTIF, « Sous-titrée X : La pornographie, entre image et propos », collection métiers de l'exposition, 2001.
- D'HERBELOT, Barthélemy, *La Bibliothèque Orientale ou Dictionnaire universel contenant tout ce qui fait connaître les peuples de l'Orient*, La Haye, Neaulme et van Daalen, 1777.
- DE BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième Sexe*, 1975.
- DE SAINT-LEGER, Marie-Paule, *Pierre Loti l'insaisissable,* L'Harmattan, 1996.
- DE SOYE, Suzanne, *Image de danse orientale,* autoédition, 2004.
- DESPENTES, Virginie, King Kong Théorie, Paris, Grasset, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir* [Texte intégral], paru dans *Critique d'art* le 20 mai 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ninfa profunda : essai sur le drapé-tourmente* [Texte intégral], paru dans *Critique d'art* le 21 novembre 2018.

- DORBANI-BOUABDELLAH, Malika, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Musée du Louvre éditions, Somogy, 2008.
- DROHOJOWSKA, H., "He's the Master of the Painting-Event", *Los Angeles Herald Examiner*, 17 août 1984.
- FAURE, Elie, *Histoire de l'art*, édition intégrale, Bartillat, 2010.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Maria, Femmes d'ailleurs : du mythe romantique de la femme fatale au cliché de l'Orientale. Le cas d'Aziyadé de Pierre Loti. Littératures. 2017.
- FREUD Sigmund, "Le moi et le ça" (1923) in *Œuvres Complètes, tome XVI*, Paris, PUF, 1991.
- FROMENTIN, Eugène, *Voyage en Égypte*. Journal publié d'après le carnet manuscrit avec introduction et notes par Jean-Marie Carré, Éditions Montaigne, Paris, 1935.
- GALLET, Valentine, *Harem. L'Orient amoureux*, Paris, Place des victoires, 2016.
- GAYET, Albert, *l'Art arabe*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, Bibliothèques de l'enseignement des beaux-arts, 1893.
- GIMARET Antoinette et SUKIC Christine, « Parures et corps ornés dans l'Europe de la première modernité », *Apparence(s)*, 2018.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Divan occidental-oriental (West-Östlicher Diwan)*, 1819.
- GRABAR, Oleg, *De l'ornement et de ses définitions*, éditorial*, "Ornement/Ornemental",* Perspective la revue de l'INHA, n° 1, 2010/2011.
- GRABAR, Oleg, *L'Ornement. Formes et Fonctions dans l'art islamique*, Paris, Flammarion, 2013.
- GREENBERG, Clément, « Milton Avery » [1958], in *Id.*, *Art et culture. Essais critiques*, trad. A. Hindry, Paris, Macula, 1988.
- GREENBERG, Clément, Avant-garde du kitsch, 1939.
- GROSRICHARD, Alain, *Structure du Sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Paris, Seuil, 1979.
- HADDAD, Joumana, *J'ai tué Schéhérazade. Confessions d'une femme arabe en colère*, traduit de l'anglais par Anne-Laure Tissut, Paris, ACTES SUD, 2010.
- HAMON, Marie-Christine, *Féminité mascarade : études psychanalytiques réunies par Marie-Christine Hamon*, Paris, Seuil, 1994.
- HANS, Marie-Françoise et LAPOUGE, Gilles, *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Seuil, 1978.
- HENNI-CHEBRA, Djamila et POCHE, Christian (Sous la direction de)*, Les danses dans le monde arabe ou l'héritage des almées*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- JONES, Amelia, *Body Art : Performing the Subject,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], éd. dirigée par F. Alquié, Paris, Gallimard (« folio essais »), 1989.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, traduction Tremesaygues et Pacaud, préfacé par Charles Serrus, PUF, 1975.
- KIERNAN, V. G., *The Lords of Human Kinds : Black Man, Yellow Man and White Man in an Age of Empire*, Boston, Little, Brown and Co., 1969.
- KLEE, Paul, *Journal*, Paris, Grasset, 2004.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.
- LE COLLECTIF GELATIN, "L'exagération est la dimension la plus importante de notre travail", *Propos inédits*, 2004.
- LEFRANC, Bérengère, *Un voile. Un certain mois de juin*, Michalon GF, 2010.
- LEVI-STRAUSS, Claude, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss ». In MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie* [1950]. PUF, 1999.
- LOOS, Adolf, *Ornement et Crime*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2003.
- LYOTARD, J.-F., *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- MAFFESOLI, Michel, *l'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Paris, la Table Ronde, 2003.
- MAISONNEUVE, Jean, "Modèles sociaux, modèles esthétiques. Avènements et avatars du corporeéisme", dans *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

- MATISSE, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 2000.
- MERNISSI, Fatema, *Scheherazade goes west* ou *le Harem et l'Occident*, Paris, Albin Michel, 2001.
- MONDRIAN, Piet, *Plastic Art and Pure Plastic Art and Other Essays*, New-York, Wittenborn-Schultz, 1945.
- MONNOT, Catherine, *Petites filles. L'apprentissage de la féminité,* 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich, "Vérité et mensonge au sens extra-moral', in *Œuvres philosophiques complètes*, *Écrits posthumes 1870-1873*, Paris, NRF Gallimard, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich, *L'innocence du devenir*, Bäumler, 1956.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Denoël, Paris, 1964.
- NIETZSCHE, Friedrich, Le Gai Savoir, 1901.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Nietzsche contre Wagner,* traduction d'Éric Blondel, Paris, GF-Flammarion,1992.
- O'DOHERTY, Brian, *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie,* 2008.
- ONFRAY, Michel, *La puissance d'exister,* 2006.
- OVIDIE, *À un clic du pire*, Éditions Anne Carrière, 2019.
- OVIDIE, *Porno Manifesto*, Paris, Flammarion, 2002.
- PELTRE, Christine, Les arts de l'Islam, 2006.
- PELTRE, Christine, *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 2018.
- PRAZ, Mario, *The romantic agony*, 1951.
- RICOEUR, Paul, Philosophie de la volonté : le volontaire et l'involontaire, Aubier, Paris, 1950 et Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, 1996.
- RIEGL, A., *Questions de style, fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland, Paris, Éd. Hazan, 1893.
- RIVIERE, Joan, "La féminité en tant que mascarade", 1929, traduction dans *Féminité mascarade*, Paris, Le Seuil, 1994.
- ROULLET, Antoine, « Souffrir pour être belle : l'enlaidissement au Carmel, entre image de soi et image des autres », *Europa moderna*, revue d'histoire et d'iconologie, n° 3, 2012 ; « Les parures de la mortification », dans Gilles Boëtsch, Dominique Chevé et Hélène Claudot-Hawad (dir.), *Décors des corps*, Paris, CNRS, 2010.
- SAID, Edward W., *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980.
- SALMON, Dimiti, *Ingres. La Grande Odalisque*, Paris, Musée du Louvre Éditions, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- SAVAGE, Jon, dans "Ne reste pas spectateur", in *Europunk, la culture visuelle punk en Europe [1976- 1980]*, sous la direction d'Eric de Chassey, Académie de France à Rome – Villa Médicis, Drago, 2011.
- SAVAGE, Jon, dans "Ne reste pas spectateur", in *Europunk, la culture visuelle punk en Europe [1976- 1980]*, sous la direction d'Eric de Chassey, Académie de France à Rome – Villa Médicis, Drago, 2011.
- SEMPER, Gottfried, *Du style et de l'architecture : écrits 1834-1869*, trad. de l'allemand par Jacques Soulillou et Nathalie Neumann, Marseille, Parenthèses, 2007.
- SIBONY, Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 2002.
- SOULILLOU, Jacques, *Le livre de l'ornement et de la guerre, Marseille*, Parenthèses, 2003.
- SQUICCIARINO, Nicola, *El vestido habla: consideraciones psico-sociologicas sobre la indumentaria*, Catedra, 1990. (Étudié en langue espagnole).
- STERLING, Charles, *La Nature morte, De l'Antiquité au XX^{ème} siècle*, Paris, Macula, 1985.
- THORNTON, Lynne, *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris, ACR Edition, 1985.
- WARBURG, Aby, *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Früling"*, Hambourg-Leipzig, 1893.
- WEST, Rebecca, "Mr. Chesterton in Hysterics : A study in Prejudice" dans *The Clarion* (14 novembre 1913), republié dans *The Young Rebecca : Écrits de Rebecca West*, 1982.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, traduction de G. G. Granger, Gallimard, 2001.
- WOLF, Naomi, *The Beauty Myth : How Images of beauty Are Used Against Women*, New York, Anchor Books, 1991.
- WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, 10/18, 2001.
- ZIADE, Lamia, *Ô Nuit Ô mes yeux. Le Caire/Beyrouth/Damas/Jérusalem*, Paris, P.O.L éditeur, 2015.

Monographies et Catalogues d'exposition

- ARDENNE, Paul, *L'extrême. Esthétique de la limite dépassée*, Paris, GF, 2006.
- COLLECTIF, Catalogue d'exposition, *Bijoux d'artistes de Calder à Koons. La collection idéale de Diane Venet*, préface de Olivier Gabet, Flammarion, 2018.
- COLLECTIF, Catalogue d'exposition, *Ever Living - Ornement*, Micro-Onde, Centre d'art contemporain La Maréchalerie et théâtre et centre d'art de l'Onde à Vélizy-Villacoublay, éditions B42, 2012.
- COLLECTIF, Catalogue d'exposition, L'Orient des femmes vu par Christian Lacroix, Coédition Acte Sud et Musée du Quai Branly, 2011.
- COLLECTIF, Catalogue d'exposition, *L'Orient des peintres, du rêve à la lumière*, présenté au musée Marmottan-Monet, Paris (7 mars - 21 juillet 2019), Paris, Hazan, 2019.
- COLLECTIF, Catalogue d'exposition, *Le Corps Découvert*, Institut du Monde Arabe, Paris, Hazan, 2012.
- COLLECTIF, Catalogue d'exposition, Le Maroc de Matisse, [Paris, Institut du Monde Arabe, 19 octobre 1999 - 30 janvier 2000], Paris, Gallimard, Institut du Monde Arabe, 1999.
- COLLECTIF, Catalogue d'exposition, Les *Mille et Une Nuits,* à l'Institut du Monde Arabe, Paris, Hazan, 2012.
- COLLECTIF, Catalogue d'exposition, MEDUSA. Bijoux et Tabous, Paris, MAM, 2017.
- COLLECTIF, Ouvrage monographique, *Gustav Klimt*, Paris, Taschen, Köln, 2012.
- HEVESI, Ludwig, *Altkunst – Neukunst, Wien 1894 -1908,* 1909.
- LABRUSSE, Rémi, catalogue d'exposition, *Islamophilies : l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2 avril-4 juillet 2011.
- LABRUSSE, Rémi*,* catalogue d'exposition, *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^{ème} siècle* [Paris, Musée des Arts décoratifs, 11 octobre 2007 – 13 janvier 2008], Paris, musée des Arts décoratifs, 2007.
- LE MEN, Ségolène, *Monet,* Paris, Citadelles & Mazenod, 2017.
- MACEL Christine, "L'art en excès de flux ou le tragique contemporain", catalogue de l'exposition *Dionysiac*, Paris, Centre Georges Pompidou, du 16 février au 9 mai 2005, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2005.
- RIEFFEL Véronique, *Islamania. De l'alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2011.
- THOMPSON JAMES WRIGHT, Barbara, *Eugène Fromentin. 1820-1876. Visions d'Algérie et d'Égypte*, traduction de l'anglais par Jérôme Coignard, ACR Édition, Paris, 2008.
- WILDENSTEIN, Daniel, *Claude Monet, biographie et catalogue raisonné. Peintures*, vol. II (Lausanne-Paris : La Bibliothèque des Arts, 1979).

Revues

- “Jean-Léon Gérôme. L’histoire en spectacle. Exposition au musée d’Orsay“, Dossier de l'Art, Hors-Série n° 6, octobre 2010.
- « LINDER : femme-objet », Magazine Paris Musées, 2013.
- *Corps au paroxysme*, revue *Sensibilités. Histoire, critique & sciences sociales n°3,* Appaloosa LHS Editions, 2018.
- GOLSENNE, Thomas, « L’ornement a horreur de l’horreur du vide », *Zamân*, n° 3, printemps 2010, p. 107-131.
- KHATIBI, Abdelkébir, *Le corps oriental*, 2002. In: *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°49, 2003. Conte, conteurs et néo-conteurs. Usages et pratiques du conte et de l'oralité entre les deux rives de la Méditerranée.
- KLIMT Gustav et KURZWEIL Max, *Ver Sacrum*, revue mensuelle, 1ère année, 1898, n°1
- MILLET, Catherine, “L’esthétique bascule dans l’éthique“, *Art Press* 2 numéro 4, 2007.
- MORRIS, Robert, « Size Matters », *Critical Inquiry*, vol.26, n°3, printemps 2000.
- MULVEY Laura, "Visual pleasure and narrative cinema" in *Screen,* numéro 16, 1975.

Articles

- BONNE Jean-Claude , DENOYELLE Martine, MICHEL Christian, NOUVEL-KAMMERER Odile et COQUERY Emmanuel, "Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? ", *Perspective*, numéro 1, 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 16 mai 2020. URL : http://journals.openedition.org/perspective/1206 ; DOI : https://doi.org/10.4000/perspective.1206
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, " Les femmes artistes dans le monde arabe. Une révolution dans la révolution", dans *Revue des femmes philosophes,* numéro 2-3, *Printemps arabes, printemps durables?,* UNESCO, 2013.
- CYR, Catherine, "L'autoreprésentation chez Vanessa Beecroft : détournement et dissémination", Cahier de théâtre Jeu, 2004
- GOLSENNE, Thomas, « L'ornement aujourd'hui », *Images Re-vues* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le, consulté le 29 mars 2020. URL : http://journals.openedition.org/imagesrevues/2416
- GUIGNARD, Sandrine, *Œuvres de philosophie, Recherches*, "La sexualité et le désir chez Gustave Klimt", disponible en ligne sur le site La-Philo : https://la-philosophie.com/la-sexualite-et-le-desir-chez-gustave-klimt
- GUZMAN, Antonio, "Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida : essai sur le drapé-désir*", *Critique d'art*, article en ligne consulté le 3 mai 2020 : http://journals.openedition.org/critiquedart/21330
- LABRUSSE, Rémi, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 30 mars 2020. URL : http://journals.openedition.org/perspective/1222 ; DOI : https://doi.org/10.4000/perspective.1222.
- LEVISSE, Caroline, « *Esthétiques du voile* », *Critique d'art* [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 31 mai 2020. URL : http://journals.openedition.org/critiquedart/15489
- MANOHA, Monique, « De l'organe à l'ornement », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008.
- PREVOST, Bertrand, "Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure", *Images Re-vues*, 2012, disponible en ligne : http://journals.openedition.org/imagesrevues/2181
- SAÏD, Edward. W, "Farewell to Tahia", Al Ahram Weekly journal, 7 octobre, 1999.

Thèses et mémoires

- BERTRON, Juliette. Martial Raysse, *Made in Japan : pastiche, parodie, maquillage*. Journée d'étude "La parodie, Art et réflexivité XIXe-XXe siècles", CIRHAC, 2008, Paris, France.
- DJEGHLOUD, Florent, *Sur l'ornement,* Sous la direction de Clément Rodzielski, PJ5 Art, 2014.
- SOKOLOWICZ, Małgorzata, *Physionomie proprement égyptienne. L'image de l'autre dans le "Voyage en Égypte d'Eugène Fromentin", article en ligne consulté le* 1 Mai 2020 : http://journals.openedition.org/multilinguales/422 ; DOI : https://doi.org/10.4000/multilinguales.422
- VAN NIEUWKERK, Karin, *A Trade Like Any Other : Female Singers and dancers in Egypt*, Austin, University of Texas Press, 1995.

Encyclopédies et Dictionnaires

- Encyclopédie collaborative en ligne Wikipédia : https://fr.wikipedia.org/
- Encyclopédie des ouvrages de dames, par Thérèse de DILLMONT.

Sites internet ou Documents Web

- “Arts Plastiques, L’orientalisme revu et corrigé de Lalla Essaydi“, en 2012 : https://www.courrierinternational.com/article/2012/06/14/l-orientalisme-revu-et-corrige-de-lalla-essaydi
- “CORRESPONDANCE - Peintre des paradis enfantins et des jardins des délices Lamia Ziadé, de A à Z : en toutes lettres... affranchies “, Irène Mosalli, 2004, disponible en ligne sur le site L’Orient Le Jour : https://www.lorientlejour.com/article/467932/CORRESPONDANCE_-_Peintre_des_paradis_enfantins_et_des_jardins_des_delices__Lamia_Ziade%252C_de_A_a_Z_%253Aen_toutes_lettres..._affranchies.html
- “Faig Ahmed, créateur spirituel“, avril 2017 : https://www.marieclaire.fr/maison/faig-ahmed-createur-spirituel,1237149.asp
- “Les Rousses (2) : La Bible“, Publié le 8 Novembre 2018 par bigwhy in *art, histoire, rousse* : http://bigwhy-cultural-finest.over-blog.com/2016/11/les-rousses-dans-l-art-2-la-bible.html
- “Réinterpréter sa culture, les tapis par Faig Ahmed“, 5 septembre 2012, https://blog-espritdesign.com/artiste-designer/concept/reinterpreter-sa-culture-les-tapis-par-faig-ahmed-12407
- “Zoom photographe : Nan Goldin“, 2012, article en ligne disponible sur le site Phototrend : https://phototrend.fr/2012/05/zoom-photographe-9-nan-goldin/
- Article “Forme et imagination : l'image féminine dans l'Europe paléolithique“. In: *Paléo*, n°5,1993. Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/pal_1145-3370_1993_num_5_1_1119
- Aude-Marguerite Schmitt, “Le voile, c’est ton regard qui le met“, 2015, article en ligne, disponible sur le site de TV5 Monde : https://information.tv5monde.com/terriennes/le-voile-c-est-ton-regard-qui-le-met-quand-des-artistes-s-emparent-du-foulard-75822
- *Belle collection de bijoux ethniques à l’hôtel Banke Paris*, Publié le 20 décembre 2011 sur le site: http://www.notesprecieuses.com/lemagazine/2011/12/20/belle-collection-de-bijoux-ethniques-a-l-hotel-banke-paris/
- *Bijouterie et parure orientale vues par Christian Lacroix au musée des arts premiers*, Publié le 9 mars 2011 sur le sitec: http://www.notesprecieuses.com/lemagazine/2011/03/09/bijouterie-et-parure-orientale-vues-par-christian-lacroix-au-musee-des-arts-premiers/
- Catalogues en ligne de la galerie Atelier 21 : http://www.atelier21.ma/wp-content/uploads/2013/12/Catalogue-Majida-Khattari.pdf
- Clément Graminiès et Marion Pasquier dans l’article en ligne “Seule l’illusion compte“ disponible sur le site de critikart : https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-graine-et-le-mulet/
- Communiqué de presse sur l’exposition “Epistrophy“ de Timo Nasseri à la galerie Schleicher-Lange disponible sur le site de ParisArt : https://www.paris-art.com/epistrophy/
- Damien Sausset, “Le mystère Pipilotti Rist“, article en ligne disponible sur le site d’Exporevue : https://www.exporevue.com/magazine/fr/pipilottirist_mystere.html
- Dossier de presse de l’exposition “Côté cour / Côté jardin“, en partenariat avec le Musée des Augustins et la Mairie de Toulouse, du 30 mars au 17 avril 2017.
- Dossier de presse du Musée d’Art Moderne de la ville de Paris pour l’exposition MEDUSA. Bijoux et Tabous, 2017, disponible en ligne : https://www.mam.paris.fr/sites/default/files/contenu/fichiers/dp_medusa_15_05_17.pdf
- Interview d’Anastasia Beverly Hills pour Paulette Magazine, dans l’article “Anastasia Beverly Hills : “Je veux que mon maquillage donne du pouvoir aux femmes““,juin 2016, disponible en ligne : https://www.paulette-magazine.com/anastasia-beverly-hills-je-veux-que-mon-maquillage-donne-du-pouvoir-aux-femmes/
- *Les bijoux et la femme au temps de l’orientalisme*, publié le 16 décembre 2012 sur le site:
- Meriem Bouderbala dans un communiqué de presse pour la galerie comptoir des images, document en ligne : http://www.comptoirdesminesgalerie.com/wp-content/uploads/2018/03/Exposition-Meriem-Bouderbala-Déc-2009-Mars-2010.pdf

- Philippe Dagen, “Joana Vasconcelos, une femme un peu trop libre pour la cour du Roi-Soleil“, article en ligne sur le site du Monde : https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/06/20/joana-vasconcelos-une-femme-un-peu-trop-libre-pour-la-cour-du-roi-soleil_1721774_3246.html
- Site internet de l’historien et expert en art Stéphane Jacques Addade http://www.stephane-jacques-addade.com/fr/divers/paul-poiret
- Texte de présentation de l’exposition “Ornement, crime et délices“, présentée à La Fabrique – Le cube, du 9 mars au 14 avril 2016, sur le site du CIAM de l’université Toulouse Jean-Jaurès : https://ciam.univ-tlse2.fr/ornement-crime-et-delices-409979.kjsp?RH=ACCUEIL-CIAM
- Texte de présentation de l’exposition *Layla Muraywid. Quand le silence a des milliers d’odeurs* à la Galerie Regard Sud, de Lyon du 21 mars au 18 mai 2013, sur le site du centre national d’arts plastiques : https://www.cnap.fr/laila-muraywid
- Thierry Grizard, “Marlene Dumas Le fardeau de l’image“, novembre 2017, article en ligne disponible sur le site de Artfields : https://artefields.net/art-contemporain/marlene-dumas-marie-magdalena/
- Victoria Chenivesse, “L’art, la guerre et la mémoire au Liban“, presses de l’Ifpo, 2007, emplacement 3, article disponible en ligne : https://books.openedition.org/ifpo/569?lang=fr
- Zéna Zalzal dans “Le feu et les mantras de Zena el-Khalil“, article en ligne, 2017, disponible sur le site de L’Orient Le Jour : https://www.lorientlejour.com/article/1068291/le-feu-et-les-mantras-de-zena-el-khalil.html
http://www.notesprecieuses.com/lemagazine/2012/12/16/les-bijoux-et-la-femme-au-temps-de-l-orientalisme/

Littérature

- ARAGON, Louis*, Aurélien,* 1944.
- BERQUE, Jacques, *Les dix grandes odes arabes de l'Anté-Islam - Une nouvelle traduction des Mu'allaqât*, Arles, Éditions Sindbad, 1979.
- DE LA FONTAINE, Jean, "La Cigale et la Fourmi", in *Fables*, Paris, Claude Barbin, 1668.
- DE NERVAL, Gérard, *Voyage en Orient*, 1851.
- FLAUBERT, Gustave, *La Tentation de saint Antoine,* in *Œuvres,* 1, Paris, Gallimard, 1953.
- GALLAND, Antoine (traduction), *Les Mille et Une Nuits*, Contes arabes, présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, notices, dossier, chronologie, bibliographie par Jean-Paul Sermain, Paris, GF Flammarion, 2004, 3 vol.
- GAUTIER, Théophile, *Constantinople*, Paris, Bartillat, 2008.
- HUGO, Victor, *Les Orientales*, Paris, J. Hetzel et A. Quantin, 1890.
- KAFKA, Franz, *La Métamorphose*, 1915.
- LOTI, Pierre, *Aziyadé*, Paris, Gallimard, 1991.
- LOTI, Pierre, *Fantôme d'Orient*, Paris, Calmann-Lévy, 1892.
- LOTI, Pierre, *Les Désenchantées*, Paris, Actes Sud, 2015.
- MIQUEL, André (choix de poèmes traduits de l'arabe et présentés par), "Majnûn*"*, *L'amour poème*, Actes Sud, Paris, 1998. La première adaptation de *Majnùn* par Nezami Gandjavi date du XII^{ème} siècle.
- WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, (Lettres), Écrites Pendant Ses Voyages en Europe, en Asie Et en Afrique, traduction française par G. Hamonière, Volume 1, Paris, 1816.
- WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, *Je ne mens pas autant que les autres voyageurs*. Lettres choisies, 1716-1718, Paris, Payot et Rivages, 2012.

Filmographie

- BECKER, Jacques, *Ali baba et les quarante voleurs*, 1954.
- HUGON, André, *Le Marchand de Sable*, 1931.
- KHECHICHE, Abdelatif, La Graine et le Mulet, 2007.
- LADJIMI, Moktar, Documentaire *Mille et Une Danses Orientales*, 1999, Ministère de la culture, CNC images de la culture, Lark production, La Sept-Arte. Disponible en ligne sur le site de numeridanse : https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/mille-et-une-danses-orientales, à propos du film *Le Marchand de Sable* du réalisateur français André Hugon.
- MARTIN George R., BENIOFF David, WEISS D. B., TAYLOR Vanessa, COGMAN Bryan, ESPENSON Jane, HILL Dave, *Game of Thrones*, série, 8 saisons, 73 épisodes, HBO, 2011.
- OVIDIE, "À quoi rêvent les jeunes filles ? ", documentaire télévisé diffusé dans l'Émission *Infrarouge* de France 2, en 2014.
- TAMAHORI, Lee, *Meurs un autre jour*, 2002

Podcast

- Podcast “Episode 2 : Baudrillard, “De la Séduction““, en ligne de l’émission *Les chemins de la philosophie* par Adèle Van Reeth sur France culture : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/tourments-de-la-seduction-24-baudrillard-de-la
- Podcast de Binge audio “Female Gaze, ce que vivent les femmes“ dans l’émission *Les couilles sur la table,* épisode 57 de Victoire Touaillon disponible en ligne sur le site de Binge audio : https://www.binge.audio/female-gaze-ce-que-vivent-les-femmes/
- Podcast de Binge audio “Male Gaze, ce que voient les hommes“ dans l’émission *Les couilles sur la table,* épisode 56 de Victoire Touaillon disponible en ligne sur le site de Binge audio : https://www.binge.audio/male-gaze-ce-que-voient-les-hommes/
- Podcast de France culture “ Comment la société éduque-t-elle les petites filles ? “ dans l’émission *Du côté de chez soi,* par Ali Rebeihi, disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/du-cote-de-chez-soi/comment-la-societe-eduque-t-elle-les-petites-filles
- Podcast de France culture “Episode 2 : Le motif en questions“, in *Les Carnets de la création* par Aude Lavigne, 2019, sur le site de France culture : https://www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/le-motif-en-question
- Podcast de France Culture “L’homme qui “peignait la lumière des corps““, dans l’émission *L’art est la matière,* par Jean de Loisy. Disponible sur le site de France culture : https://www.franceculture.fr/emissions/lart-est-la-matiere/egon-schiele-1890-1918
- Podcast de France culture “La poupée, de Hans Bellmer“, dans l’émission *Les regardeurs* par Jean de Loisy et Sandra Adam-Couralet, disponible en ligne sur le site de France culture : https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/la-poupee-de-hans-bellmer
- Podcast de France culture “Le risque de l’Autre“ dans l’émission Talmudiques par Marc-Alain Ouaknin, disponible en ligne sur le site de France culture : https://www.franceculture.fr/emissions/talmudiques/le-risque-de-lautre
- Podcast de France culture “Le voyage en Tunisie de Paul Klee“ dans l’émission *Carnet nomade* par Collette Fellous : https://www.franceculture.fr/emissions/carnet-nomade/le-voyage-en-tunisie-de-paul-klee
- Podcast de France Culture “Penser le corps“ dans l’émission *La suite dans les idées,* par Sylvain Bourmeau, disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/la-suite-dans-les-idees/penser-les-corps
- Podcast de France culture, “L'art du drapé ou comment cacher le nu pour mieux le révéler“, dans *Le réveil culturel* par Tewfik Hakem : https://www.franceculture.fr/emissions/le-reveil-culturel/comment-cacher-le-nu-pour-mieux-le-reveler

Conférences et colloques

- “Le sublime est le transcendantal : réflexions sur la conception du sublime dans la Frühromantik.“ *Penser le sublime au XXIe siècle*, colloque internationale, Paris, 2008 : https://hal-campusaar.archives-ouvertes.fr/medihal-01395168/
- Colloque “Habiter l’ornement, espace, corps, cultures“ LLA Créatis – Université Toulouse Jean-Jaurès, 10, 11, 12 mars 2016.

Pièces de théâtre

- Mise en scène de Vanessa LARRE, *King Kong théorie*, d’après Virginie DESPENTES, Pairs, théâtre de l’atelier, 2018.

Opéra

- Claude DEBUSSY, *Pélleas et Mélisande*, Acte III, 1902.

Pédagogie

- ARFAE, Transmettre : Art - Pédagogie - sensible, Culture & société, Éditions de l'Attribut, 2018.- BONNIOL, J. J., "Recherches et formations : pour une problématique de l'évaluation formative", *in* J. M. De Ketele, *L'évaluation, approche descriptive ou prescriptive* ?, De Boeck, 1992.
- CHAPMAN, LEGAULT et VAGIE, *Motiver ses élèves. 25 stratégies pour susciter l'engagement,* Chenelière-éducation, 2012.
- GAILLOT, Bernard-André, *Arts Plastiques. Éléments d'une didactique critique*, PUF, 1997.
- KERLAN, Alain, Françoise Carraud, Céline Choquet, Un collège saisi par les arts, Éditions de l'Attribut, 2015
- L'HOMME, Catherine, *Motivation en arts plastiques des filles et des garçons au secondaire : Analyse de trois projets pédagogiques selon des axes de création,* Montréal 2017, disponible en ligne : https://core.ac.uk/download/pdf/130191994.pdf
- LAGOUTTE, Daniel (Sous la direction de), *Les arts plastiques. Contenus, enjeux et finalités,* Armand Colin, Paris, 1990.
- LEGENDRE, R., *Dictionnaire actuel de l'éducation,* 3ème édition, Montréal Guérin, 2005.
- LEMERY, J.-G, *Les garçons à l'école : une autre façon d'apprendre et de réussir.* Montréal : Chenelière/McGraw-Hill, 2004.
- MEIRIEU, P. et DEVELAY, M., Émile, reviens vite… ils sont devenus fous, Paris, ESF, 1992.
- SCRIVEN, Michael, *The Methodology of Evaluation*, Social Science Education Consortium, 1967.

INDEX DE MES TEXTES

1. *Formes affirmatives, Formes affirmées*, 2017 (divisé en 6 parties), 2016
2. *Délicieux imaginaire*, 2018
3. *Sensation du ventre qui se tord*, 2018
4. *Le crime*, 2018
5. *Ode à Kholkhal*, 2018
6. *Un désir qui me colle à la peau*, 2018
7. *Une déesse en technicolor*, 2018
8. *Suis-je bien entrée dans mon rôle ?*, 2018
9. *Morceaux de corps*, 2018
10. *Un besoin essentiel*, 2018
11. *Ode à Danaë*, 2018
12. *Dépossédées*, 2018
13. *Femme artiste, 2020*

Table des illustrations

Emplacement	Page	Figure	Légende et source
Avant-propos	Page 14	Figure 1	**Gustave Klimt** *Poissons d'or* (détail), 1901/02 Huile sur toile, 181 x 67 cm Soleure, Kunstmuseum, Dübi-Müller Stiftung https://www.pinterest.fr/pin/311452130463534867/ ?nic_v1=1a9ZuouFinu9Ht0tF%2FzMPMv Dethbrtd2ebgZjciKhn7zobuksUlLwfyfqMYNALlsIu
introduction	Pages 16 à 19	Figures 1, 2, 3, 4	**Eilean Berny** *Gabrielles*, 2013 Performance dansée et accessoires réalisés en matériaux de récupération EPSAA, Ivry Sur Seine photographies personnelles
	Page 21	Figure 5	**Vincenzo Marinelli** *La danse de l'abeille au harem*, 1862 Huile sur toile Museo di Capodimonte, Naples https://www.pinterest.at/pin/437834395004572181/?nic_v1=1aVrdro6MP4l78cW1GqUcH4DN6 Lv6vUEjszsootCmRwxufRkCvr8Ft4fWZpavJp%2Bv%2B
	Page 26	Figure 6	**Jan-Baptist Huysmans** *A private meeting* Huile sur toile 44,5 x 74cm (Date et lieu de conservation inconnus) https://en.wikipedia.org/wiki/File:Jan-Baptist_Huysmans_-_A_Private_Meeting.jpg
	Page 26	Figure 7	**Frederick Goodall** *A new light in the harem*, 1884 Huile sur toile, 122 x 213,5 cm Sudley Art Gallery Liverpool https://fr.wahooart.com/@@/9GEKSV-Frederick-Goodall-une-nouvelle-Lumière-le-harem
	Page 27	Figure 8	**Emile Bernard** *Les trois races*, 1898 Huile papier marouflé sur toile, 120,7 x 180,3 cm The County Museum of Art, Los Angeles http://www.voir-ou-revoir.com/2014/11/emile-bernard-musee-de-l-orangerie-paris-nov-2014.html
	Page 29	Figure 9	**Pierre François Eugène Giraud** *Intérieur d'un harem* Mathaf Gallery, Londres (Date et dimensions inconnues) https://www.flickr.com/photos/amber-tree/15674481571
	Page 35	Figure 10	**Gustav Klimt** *La Frise Beethoven* (détail du panneau de gauche), 1901/02 Techniques graphiques mixtes, matériaux divers, or et argent, pierres semi-précieuses, 34,14m x 2,15m Sécession, Vienne. https://www.lepoint.fr/societe/l-autriche-va-t-elle-rendre-la-frise-de-beethoven-17-10-2013-1745003_23.php
	Page 40	Figure 11	**Majida Khattari** *Kholkhal,* 2015-16 Tirage jet d'encre pigmentaire sur toile, 120 x 180 cm Courtesy Majida Khattari et l'Atelier 21 http://www.iam-africa.com/iam-majida-khattari-plasticienne-maroc/
Partie 1	Pages 48-49	Figures 1 et 2	**Jules Bpurguoin** Planches d'ornements Arabes et Chinois tirées du livre *Grammaire élémentaire de l'ornement pour servir à l'histoire,* *à la théorie et à la pratique des art et à l'enseignement*, Paris, Ch. Delagrave, 1880.
	Page 51	Figure 3	**Jean-Auguste-Dominique Ingres** *La Grande Odalisque*, 1814 Huile sur toile, 91 x 162 cm Musée du Louvre, Paris https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Grande_Odalisque
	Page 52	Figure 4	**Henri Matisse** *Nu bleu II*, 1952 Collage de papier gouaché sur toile 116,2 x 88,9 cm Musée National d'Art Moderne, Paris https://www.fondationbeyeler.ch/fr/collection/oeuvre/detail/270-nu-bleu-i/
	Page 52	Figure 5	**Henri Matisse** *La Perruche et la Sirène* (détail), 1958 Collage de papier gouaché sur toile, 337 x 768 cm Stedelijk Museum, Amsterdam https://www.anothermag.com/art-photography/3562/matisse-and-his-collages

	Page 53	Figure 6	**Kees Van Dongen** *Fellahines* (Le long du Nil), 1913 Huile sur toile, 67 x 81 cm Centre Georges Pompidou, Paris https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c9jkkx/rnygxAG
	Page 53	Figure 7	**Reza Abedini** *Islam(s) d'Europe*, 2010 Œuvre graphique murale Institut des cultures d'Islam, Paris http://museebarrois.eklablog.fr/archives-c17572720/6
	Page 54	Figure 7 Bis	**Gustav Klimt** *Serpents d'eau I*, 1904-07 Techniques mixtes Belvedere, Vienne Image tirée d'un livre
	Page 54	Figure 8	**Gustav Klimt** *L'Antiquité grecque (Jeune Fille Tanagra et Athéna*), (détail), 1890/91 Huile sur toile, écoinçon 230 x 230 cm, entrecolonnement 230 x 80 cm Kunsthistorisches Museum, Vienne Photographiée d'après un livre
	Page 57	Figure 9	**Paul Klee** *Dômes rouges et blancs*, 1914-15 Aquarelle sur papier, 14,6 x 13, 7 Kunstsammlung, Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf https://www.pinterest.dk/pin/373024781612937033/?nic_v1=1ah1xw0A%2BtHkep8N6CogHZctrZ%2BmJZTIrWRCmu4E1yPWcD4XNpi7CkIO7ChCgFxaBy
	Page 59	Figure 10	**Théo Van Rysselberghe** *La porte Al-Mansour, Meknès, Maroc*, 1887 Huile sur toile, 40,5 x 61 cm Musée National Thyssen-Bornemisza, Madrid https://www.amazon.fr/Impression-mansour-el-hay-également-Mansour-Rysselberghe/dp/B00NKH9KJW
	Page 60	Figure 11	**Henri-Edmond Cross** *Les Îles d'or,* 1891-1892 Huile sur toile, 59 x 54 cm Musée d'Orsay, Paris http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/exposition-le-bonheur-en-pointille-peint-par-henri-edmond-cross-29-07-2018-7837227.php
	Page 61	Figure 12	**Gustav Klimt** *Poiriers*, 1903 Huile sur toile 100 x 100 cm Lieu de conservation inconnu http://zone47.com/crotos/?p136=191163&p170=34661
	Page 62	Figure 13	**Paul Klee** *Tapis du souvenir*, 1914 Huile sur lin préparé sur carton, 37,5 x 49,3 cm Zentrum Paul Klee, Berne https://fr.wahooart.com/@@/8LT47Y-Paul-Klee-souvenir-de-Tapis
	Page 64	Figures 14	**Eilean Berny** *Fresque murale (détail),* 2015 Pigments, farine, acrylique, encre de chine, perles, épingles, 200 x 75 cm environ ISDAT, Toulouse Photographies personnelles
	Page 66	Figure 16	**Eilean Berny** *Fresque murale* (en cours de réalisation), 2015 Pigments, farine, acrylique, encre de chine, perles, épingles, 200 x 75 cm environ ISDAT, Toulouse Photographie personnelle
	Page 67-68	Figures 17, 18	**Eilean Berny** *Ornementations murales* (détail), 2015 Pigments, farine, acrylique, encre de chine, perles, épingles, 200 x 75 cm environ ISDAT, Toulouse Photographies personnelles
	Page 70	Figures 19, 20	**Eilean Berny,** *Ornementations murales*, 2015 Pigments, farine, acrylique, encre de chine, perles, épingles, 200 x 75 cm environ ISDAT, Toulouse Photographies personnelles
	Page 71	Figure 21	**Moataz Nasr** *I am free*, 2012 Installation, peinture et néons Galleria Continua, Beijin https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/the-tunnel-170
	Page 71	Figure 22	Eilean Berny se prêtant au jeu de l'œuvre de Moataz Nasr, *I am free*, à l'espace Le Cent Quatre, à Paris, lors d'une visite en 2012 photographie personnelle

	Page 74	Figure 23	**Faig Ahmed** *Siddharta Gautama*, 2017 Tapis fait à la main, 285 x 380 cm Sapar Contemporary, New York https://artslife.com/2018/12/07/untitled-miami-beach-2018-le-cose-da-non-perdere-nella-migliore-di-tutte-le-fiere-collaterali-a-basel/
	Page 75	Figure 24	**Faig Ahmed** *Speech of the Birds*, 2016 Tapis en laine et soie fait à la main, 175 x 300cm Sapar Contemporary, New York https://dialogist.org/v4i3-faig-ahmed
	Pages 78-79	Figures 25, 26	**Paul Poiret** *Fancy Dress Costume*, 1911 Métal, soie et coton The Metropolitan Museum of Art, New York https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81781
	Pages 80-82-84-85	Figures 27 à 33	**Eilean Berny** *Broderies murales (détails),* 2017 Feutrine, tissus et perles diverses Dimensions et composition variables ISDAT Toulouse Photographies personnelles
	Pages 81-83	Figures 28, 30	**Eilean Berny** *Broderies murales (un module),* 2017 Feutrine, tissus et perles diverses Dimensions et composition variables ISDAT Toulouse Photographies personnelles
	Page 86	Figures 31 et 32	**Lisa Kellner** *Here and Now* Installation in situ, matériaux textiles divers Bâtiment abandonné, Washington DC (Date inconnue) https://www.lisakellner.com/projects#/inner-urban-sanctum/
	Page 88	Figure 33	**Emilie Faïf** *Sculpture Rouge*, 2011 Installation scénographique, matériaux textiles divers Printemps Haussmann, Paris https://www.valeriehenry.com/en-emilie-faif/vitrines/
	Page 89	Figure 34	**Anila Quayyum Agha** *Intersections*, 2013 Installation en bois ajouré, 198,12 x 198,12 x 198,12 cm Grand Rapids Art Museum, Grand Rapids MI https://www.artmuseumgr.org/2017/10/20/anila-quayyum-agha-intersections/
	Page 91	Figure 35	**Gustav Klimt** *Portrait d'Elisabeth Lederer*, 1914/16 Huile sur toile, 180 x 128 cm collection particulière, New York https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Gustav_Klimt_048.jpg
	Page 96	Figure 36	**Paul Louis Bouchard** *Les almées*, 1883 Huile sur toile, 160 x 133 cm Musée d'Orsay, Paris http://pireh-dev.univ-paris1.fr/patrimoine/2017-2018/GPC/omeka/G5/items/show/479
	Page 98	Figure 37	**Gustav Klimt** *Judith II* (Salomé), 1909 Huile sur toile, 178 x 46 cm Galleria Internationale d'Arte Moderna, Musei Civici Veneziani, Venise https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Gustav_Klimt,_Judith_II.jpg
	Page 100	Figure 38	**Kees Van Dongen** *Anita en Almée*, 1908 Huile sur toile, 194,9 x 113, 7 cm Collection privée https://www.christies.com/lotfinder/Lot/kees-van-dongen-1877-1968-anita-en-almee-5915650-details.aspx
	Page 102-106	Figures 39 et 40	Photographie tirée du livre de **Lamia Ziadé**, *Ô Nuit Ô mes yeux. Le Caire/Beyrouth/Damas/Jérusalem*, Paris, P.O.L éditeur, 2015
	Page 107	Figure 41	**Van Léo** *Twins Sisters* Tirage argentique, 24 x 18 cm Fondation arabe pour l'image, Beyrouth Image tirée d'un livre (date inconnue)
	Page 112	Figure 42	**Fernand Cormon** *Une Jalousie au sérail*, 1874 Huile sur toile, 160 x 220 cm Musée des Beaux Arts et d'archéologie Besançonhttps://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Murder_in_the_Seraglio_by_Fernand_Cormon_(1874).jpg

	Page 115	Figure 43	**Gentile Bellini** *Mehmet II le Conquérant*, 1480 Huile sur toile, 69, 9 x 51,2 cm Victoria and Albert Museum, Londres https://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_de_Mehmed_II#/media/Fichier:Gentile_Bellini_003.jpg
	Page 116	Figure 44	**Benjamin Constant** *L'Entrée du sultan Mehmet II à Constantinople le vingt-neuf mai 1453***,** 1876 Huile sur toile, 697 x 536 cm Musée des Augustins, Toulouse https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Benjamin-Constant-The_Entry_of_Mahomet_II_into_Constantinople-1876.jpg
	Page 121	Figure 45	**Eugène Delacroix** *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834 Huile sur toile, 180 x 229 cm Musée du Louvres, Paris https://fr.wikipedia.org/wiki/Femmes_d%27Alger_dans_leur_appartement
	Page 121	Figure 46	**Jean-Auguste-Dominique Ingres,** *Le Bain Turc*, 1862 Huile sur toile collé sur bois, 108 x 110 cm Musée du Louvres, Paris https://www.pinterest.se/pin/351351208428389994/
	Page 125	Figure 47	Fresques du Hammam du palais Qusayr Amra, VIIIème siècle Art Omeyade, Jordanie https://www.easyvoyage.com/jordanie/chateau-de-qusayr-amra-1951
	Page 128	Figures 48 et 49	**Ghada Amer** *Majnun*, 1997 Broderie sur penderies industrielles en matériaux textiles, 163 x 176,9 cm Courtesy of Deich project, New York https://pg2009.files.wordpress.com/2009/06/ghada-amers-hybrid-pleasures-june-091.pdf *https://theglobalartproject.no/projects/reading-between-the-threads/*
	Page 129	Figure 50	**Eilean Berny** *Calligraphies dorées* Ou *Ainsi commence l'histoire, avant la sentence*, 2016 Extrait de texte tiré du récit cadre des Mille et Une Nuits Peinture acrylique sur mur d'entrée d'un espace d'exposition aux Beaux-Arts de Toulouse Photographie personnelle
	Page 129	Figure 51	Vue d'atelier aux Beaux-arts de Toulouse, 2016 Photographie personnelle
	Page 135	Figure 52	**Yasmina Bouziane** *Untitled n°6, A.K.A The Signature* Série *Inhabited by imaginings we did not choose,* 1993-94 Tirage argentique couleur (Lieu de conservation inconnu) https://histartpourlesnuls.wordpress.com/2015/02/09/merveilles-et-mirages-de-lorientalisme-critique-de-linstitution-museale/
	Page 136	Figure 53	**Mahmoud Saïd** *La Fille aux yeux verts* (réplique), 1932 Huile sur bois, 44 x 53 cm Collection privée https://www.christies.com/lotfinder/Lot/mahmoud-said-egyptian-1897-1964-la-fille-aux-6098989-details.aspx
	Page 137	Figure 54	**Mahmoud Saïd** *Jeune fille* Huile sur toile 72 x 51 cm Collection privée (date inconnue) https://egyptophile.blogspot.com/2015/04/mahmoud-said-entre-sensualite-et-cubisme.html
	Page 138	Figure 55	**Halida Bougrieh** *Mémoire dans l'oubli*, 2011 Tirage contrecollé sur dibond, 120 x 180 cm Institut du Monde Arabe, Paris http://halidaboughriet.com/portfolio/memoire-dans-loubli-photographies-couleurs/
	Page 139	Figure 56	**Majida Khattari**, *L'Aubade*, 2015-16 Tirage jet d'encre pigmentaire sur toile 120 x 180 cm Edition unique + 1 épreuve d'artiste http://albayane.press.ma/majida-khattari-expose-ses-lcorps-ornesr-a-latelier-21.html
	Page 140	Figure 57	**Lalla Essaydi** *Bullet revisited #3,* 2012 Tirage chromogène argentique sur aluminium National Museum of Women in art, New York https://nmwa.org/works/bullets-revisited-3
	Page 144	Figure 58	**Lalla Essaydi** *Light of the Harem* Tirage chromogène argentique sur aluminium (Date, dimension et lieu de conservation inconnus) https://galerietindouf.com/artists/lalla-essaydi

	Page 144	Figure 59	**Zoulikha Bouadbellah** *Cauchemar*, 2013 Laque rouge sur papier, 181 x 290 cm Galerie Sabrina Amrani, Madrid https://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/08/01/l-iris-de-lucy-la-femme-africaine-a-l-honneur_4977146_3212.html
	Page 144	Figure 60	**Lamia Ziadé** *ParadoxaLement*, 1968 Aquarelle sur papier, 30,5 x 35,5 cm Collection privée https://www.auctionzip.com/auction-lot/Lamia-Ziade-1968_37C4B42810/
	Page 144	Figure 61	**Ghada Amer** *La mariée en blanc et noir*, 2016 Acrylique et broderie sur toile 182,9 x 162,6 cm Coutesy Cheim & Read, New York https://awarewomenartists.com/artiste/ghada-amer/
	Page 145	Figure 63	**Otto Pilny** *L'esclave*, 1919 Huile sur toile, 75,5 x 110,5 cm (Lieu de conservation inconnu) https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Otto_Pilny_Sklavenhändler.jpg
	Pages 146-148-149	Figures 64 à 67	**Eilean Berny** *Voilée de fantasmes*, 2017 Performance Centre-ville de Toulouse
	Page 150	Figure 68	**Majida Khattari** *VIP Voile Islamique parisien*, 2014 Défilé-performance Hôtel de la Monnaie, Paris https://www.liberation.fr/societe/2014/03/14/le-voile-qui-rend-quasi-invisible-est-devenu-l-image-de-l-islam_987166
	Page 150	Figure 69	**Bérengère lefranc** Expérimentant le voile intégral pendant un mois, juin 2009 https://www.welt.de/politik/ausland/article6362537/Kein-richtiges-Leben-unter-der-falschen-Burka.html
	Page 153	Figure 70	**Louise Bourgois** *Confontation*, 1978, Photographiée avec sa sculpture en latex *Avenza* (1968-69) The Easten Foundation, New York https://bourgeois.guggenheim-bilbao.eus/fr/le-saviez-vous
	Page 157	Figure 71	**Charles Zacharie Landelle** *Beauté orientale jouant du Tär,* 1877 Huile sur toile, 95,5 x 72 cm Galerie Ary Jane, Paris https://www.pinterest.fr/pin/495888608969899420/
	Page 159	Figure 72	**Jean-Auguste-Dominique Ingres** *Tête de la Grande Odalisque*, vers 1814-1816 Huile sur toile, 54 x 43,8 cm Musée du Louvres, Paris https://www.journaldespeintres.com/lorient-des-peintres-a-marmottan/ingres-tete-de-la-grande-odalisque-1888/
	Page 160	Figure 73	**Etienne Dinet** *Sous les lauriers roses*, 1907 Huile sur toile, 107,5 x 114,5 cm (Lieu de conservation inconnu) http://www.artnet.fr/artistes/alphonse-etienne-dinet/sous-les-lauriers-roses-5-1dT1BtL9yClqmdkvx7aw2
	Page 161	Figure 74	**Etienne Dinet** *Ouled Naïl* Huile sur toile Musée d'Orsay, Paris https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/ouled-nail/etienne-dinet
	Page 162	Figure 75	**Etienne Dinet** *Jeune Ouled Naïl* Aquarelle et gouache sur papier, 17 x 1 cm Musée d'Orsay, Paris https://www.pinterest.co.uk/pin/725853664912647083/?nic_v1=1a7E0yMQ7I4WLSYdTGQR1iAo258G7B43yBKFjpJRRblXxCjsp65dTx9bbS7vNsSvTd
	Page 163	Figure 76	**William Lambrecht** *Deux jeunes Ouled-Naïl* Technique mixte sur papier, 37,5 x 31,5 cm Collection privée https://www.pinterest.co.uk/pin/850828554585376052/?nic_v1=1aMiyosWWIr7sSh%2BFJMF%2FCIGLgUGu2qQEwdMohQbKWbuGfXRN3w8JruB5BCXDLz63M
	Page 166	Figure 77	**Gustave Moreau** *Salomé dansant (Salomé tatouée),* 1874 Huile sur toile, 92 x 60 cm Musée Gustave Moreau Paris https://www.pinterest.com.au/pin/569423946607715185/?nic_v1=1aJgzyxiOTO5cvcVk2%2Fso7qZaur6SS4bSC1V%2Fh2ficDzQHyxg5zIJA7rDMTsBuypKe

	Page 167	Figure 78	**Gustav Klimt** *Le Théâtre de la Taormine (détail),* 1886-88 Huile sur enduit marbré, 750 x 600 cm Burgtheater, Vienne Photographie tirée d'un livre
	Pages 170 à 175	Figures 79 à 84	**Eilean Berny** *Photo-danse-tissus*, 2016 Photographies numériques ISDAT toulouse
	Page 177	Figure 85	**Héla Fattoumi et Eric Lamoureux** *Manta*, 2009 Chorégraphie Festival Montpellier Danse https://viadanse.com/spectacle/manta/
	Page 178	Figure 86	**Jules Chéret** *Folies Bergères : La Loïe Fuller*, 1893 Affiche sérigraphiée, 125 x 88 cm (Lieu de conservation inconnu)
	Page 179	Figure 87	Eilean Berny sur scène (photographie de Carole Briand) Photographie personnelle
	Page 181	Figure 88	**Jean-Léon Gérôme** *Jeune Orientale au narguilé*, non daté Huile sur toile, 81 x 54 cm Galerie Ary Jan, Paris https://www.wattpad.com/732336760-3e-art-jeune-orientale-au-narguilé
	Page 185	Figure 89	**Miriem Bouderbala** *Tératogénèse*, 2012 Tirage argentique sur diasec, 180 x 120 cm Collection de l'artiste *https://isqineeha.tumblr.com/post/46307676927/tératogenèse-tunisian-artist-meriem-bouderbala*
	Page 185	Figure 90	**Miriem Bouderbala** *Tératogénèse #2*, 2012 Tirage argentique sur diasec, 180 x 120 cm Collection de l'artiste *https://media.artabsolument.com/pdf/article/35710.pdf*
	Page 185	Figure 91	**Miriem Bouderbala** *Bédouine 5*, 2008 Tirage argentique sur diasec, 183 x 117 cm Collection privée *http://www.comptoirdesminesgalerie.com/wp-content/uploads/2018/03/Exposition-Meriem-Bouderbala-Déc-2009-Mars-2010.pdf*
	Page 185	Figure 92	**Miriem Bouderbala** *Bédouine*, 2009 Tirage contrecollé sous diasec, 160 x 120 cm Collection privée *http://www.comptoirdesminesgalerie.com/wp-content/uploads/2018/03/Exposition-Meriem-Bouderbala-Déc-2009-Mars-2010.pdf*
	Pages 186-187	Figures 93 à 101	**Eilean Berny** *Cheveux chéris, cheveux maudits*, 2013 Photographies numériques Lycée Jean-Pierre Vernant, Sèvres Photographies personelles
	Page 189	Figure 102	**Michel Journiac** *Hommage à Freud,* 1972 impression N&B sur papier, 34 x 23,5 cm Courtesy Galerie Patricia Dorfmann, Paris https://i-d.vice.com/fr/article/zm437e/noublions-jamais-michel-journiac-le-petit-pere-des-travestis-et-de-lart-queer
	Page 191	Figure 102 bis	**Alice Anderson** *Time reversal*, 2010 Installation en cheveux synthétiques Riflemaker gallery, Londres https://www.pinterest.fr/pin/118289927696349071/?nic_v1=1aU8FNpJ%2BF1FtYEjXpSudfrl1%2FLBGeIOVIRsPlZIhTcU7SITqGeaw%2FBeKRM%2BiG0PvY
	Page 191	Figure 103	**Alice Anderson** *Elevator and cables*, 2015 Installation en cuivre Espace Louis Vuitton, Paris http://le-beau-vice.blogspot.com/2015/06/alice-anderson-enrouler-le-temps.html
	Page 193	Figure 104	**Gustav Klimt** *La Famille* (Emigrants), 1909-10 Huile sur toile 90 x 90 cm Belvedere, Vienne https://www.ebay.fr/itm/Impression-sur-verre-acrylique-en-plexiglas-Gustav-Klimt-La-famille-Tirag-/233411851981

	Page 195	Figure 105	**Léon Comerre** *La favorite* Huile sur toile, 122,5 x 76,5 cm Collection privée (Date inconnu) https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Comerre_Leon_Francois_The_Favorite.jpg
	Page 198	Figure 106	**Eilean Berny** *Déesses, Ode à la féminité*, 2016 techniques mixtes, 50 x 65 cm ISDAT Toulouse Photographie personnelle
	Page 199	Figure 107	**Gustav Klimt** *Portrait d'Adele Bloch-Bauer I*, 1907 Huile sur toile avec application d'or, 140 x 140 cm Neue Galerie, New York https://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_d%27Adele_Bloch-Bauer_I
	Page 201	Figure 108	**Siegmund Skwirczynski** *Caricature du portrait d'Adele Bloch-Bauer I,* 1908 Extrait de : *Die Muskete,* Vienne Image tirée d'un livre
	Page 202	Figure 109	**Eilean Berny** *Dessin préparatoire* pour le pendentif *Gafas,* 2018 Technique mixte sur papier La Massana, Barcelone Photographie personnelle
	Page 202	Figure 110	**Eilean Berny** *Gafas*, *2018* Laiton ajouré à la main La Massana, Barcelone Photographie personnelle
	Page 203	Figure 111	Boîte à couvercle cylindrique avec inscription en arabe au nom de Badr al-Din Lu'lu', souverain de Mossoul, 1233-1259 The British Museum, Salle 34 https://fr.wikipedia.org/wiki/British_Museum#/media/Fichier:Brass_box_BM_1878_12-30_674.jpg
	Page 204	Figure 112	**Eilean Berny** Croquis préparatoires pour le pendentif *Gafas,* 2018 Mine de plomb sur papier La Massana, Barcelone Photographie personnelle
	Page 205	Figure 113	Expérimentations préparatoires des effets de lumières pour le pendentif *Gafas*, 2018 Photographie personnelle
	Page 206	Figure 114	**Susan Hefuna** *Woman behind Mashrabiya*, 1997 Impression montée sous plexiglas, 160 x 120 cm Institut du Monde Arabe, Paris http://susanhefuna.com/work/24/woman-behind-mashrabiya-i/
	Page 208	Figure 115	**Awad Al-shimi** *Odalisque N°11*, 1984 Gravure sur papier Institut du Monde Arabe, Paris (Dimensions inconnues) Image tirée d'un livre
	Page 209	Figure 116	**Awad Al-shimi** *Odalisque N°21*, 1985 Gravure sur papier Institut du Monde Arabe, Paris (Dimensions inconnues) Image tirée d'un livre
Partie 2	Page 216	Figure 1	**Nilbar Güres**, *Undressing*, 2006 Œuvre vidéographique, 6 :19 min (Lieu de conservation inconnu) Photographiée lors d'une exposition
	Pages 221 à 224	Figures 2 à 12	**Eilean Berny** *Photo-danse-fragments*, 2015 Photographies numériques ISDAT Toulouse Photographies personnelles
	Page 225	Figure 13	**Rachel Lévy-Pryor** Photographies pour le site internet de Berengères Lefranc (Date, dimensions et lieu de conservation inconnus) http://www.berengerelefranc.com
	Page 226	Figure 14	**Eilean Berny** *Photo-danse-fragments*, 2015 Photographies numériques ISDAT Toulouse Photographie personnelle

	Page 227	Figure 15	**Eilean Berny** *Danse spirituelle,* 2015 Acrylique sur carton Atelier du peintre, Faycelles Photographie personnelle
	Pages 230 à 233	Figures 16 à 19	**Eilean Berny** *Cadres suspendus,* 2017 Techniques mixtes et ornements mobiles, Cadres industriels modifiés et système d'accroche ISDAT, Toulouse Photographies personnelles
	Page 234	Figure 20	**Mahi BineBine** (Références inconnues) https://www.mahibinebine.com/post/2018/02/18/1-54-contemporary-african-art-fair-c3-a0-marrakech-apr-c3-a8s-londres-et-new-york-et-une
	Page 235	Figure 21	**Mahi Binebine** *Le cercle*, 2015 Bronze, 120 cm de diamètre 8 éditions + une épreuve d'artiste https://pauleuziere.wordpress.com/2017/06/04/le-fou-du-roi-de-mahi-binebine-un-livre-clef/
	Page 235	Figure 22	**Mahi BineBine** (Références inconnues) https://fr.hespress.com/2432-mahi-binebine-est-de-retour-a-rabat.html
	Page 236	Figure 23	**Gustav Klimt** *Danaé,* 1907 Huile sur toile, 77 x 83 cm Galerie Wüthle, Vienne https://fr.wikipedia.org/wiki/Danaé_(klimt)
	Page 237	Figure 24	**Majida Khattari** *Danaé*, 2012-2103 Tirage argentique contre collé sur aluminium, 180 x 120 cm 3 éditions + 1EP
	Pages 242-243	Figure 25 et 26	**Eilean Berny**, *Paysages ventraux (diptyque)*, 2015 Photographies numériques ISDAT, Toulouse
	Page 244	Figure 27	**Touhami Ennadre** *Dos de lumière,* 1981 Tirage argentique, 160 x 130 cm Institut du Monde Arabe, Paris https://twitter.com/imarabe/status/1232923317876723712
	Page 245	Figure 28	**John Coplans** *Self Portrait (Lying Figure, Holding Leg, Four Panels) SP 1790,* 1990 Epreuves gélatino-argentiques, 32 x 105,5 cm Centre Pompidou, Paris https://www.pinterest.fr/pin/156289049547410685/?nic_v1=1a4LulG%2FkmSSiW3k3pg7jFY6iDucWfulDu7se5%2FkL2l%2FLtH6gtDEKj8dhjCAiwtm01
	Page 246	Figure 29	**Hannah Villiger** *Skulptural n°408*, 1995 9 épreuves chromogènes, 1, 253 x 1,23 m Centre Pompidou, Paris https://www.photo.rmn.fr/archive/12-589290-2C6NU0R8E4FP.html
	Page 247	Figure 30	**Auguste Rodin** *Torse d'Adèle,* 1882 Sculpture en plâtre, 12,1 x 41,7 x 16,8 cm Musée Rodin, Paris *https://www.akg-images.fr/archive/Torse-d'Adele-2UMDHURQ48UP.html*
	Page 249	Figure 31	**Asaad Arabi** *L'Ombre*, 2009 Acrylique sur toile, 150 x 150 cm (Lieu de conservation inconnu) *https://www.facebook.com/thesyrianart/posts/asaad-arabi-syrian-artist/1074369226034103/*
	Page 251	Figure 32 à 37	**Eilean Berny** *Les Bustes-Bijoux* ou *Les BB* (2 pièces sur quatre), 2016 Argile et perles de rocaille ISDAT, Toulouse Photographies personnelles
	Page 252	Figure 38	**Eilean Berny** *Préparation au "flotteur",* 2015 Étude photographique numérique pour *Les Bustes-Bijoux* Toulouse Photographie personnelle
	Page 253	Figure 39	**Egon Schiele** *Couple de femmes amoureuses*, 1915 Crayons et aquarelle, 32,5 x 49,5 cm https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/les-femmes-enlacees/egon-schiele

	Page 254	Figure 40	**Egon Schiele** *Nu allongé aux bas noirs*, 1911 Aquarelle et mine de plomb, 29,2 x 43,5 cm Collection particulière https://excerpts.numilog.com/books/9781844843435.pdf
	Page 255	Figure 41	**Egon Schiele** *Femme allongée*, 1917 Huile sur toile, 96 x 171 cm Leopold Musuem, Vienne https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Egon_Schiele_043.jpg
	Page 257	Figure 42	**Gustav Klimt** *Femme avec chapeau et boa de plume*, vers 1910 Huile sur toile, 69 x 55 cm Collection particulière https://www.pinterest.fr/pin/485544403574921053/?nic_v1=1aEa66w8VAVWVB1VQornGKcWwJ4zAFoIlj2a1qAFhyCUaH37n6KjWl0nHvn1y7Ew5D
	Pages 264 à 267	Figures 43 à 50	**Eilean Berny** *Pop circles*, 2014 Compositions numériques ISDAT Toulouse Images personnelles
	Page 269	Figures 51 à 56	**Eilean Berny** *Les Bustes Bijoux* ou *Les BB, 2016* Ouates, textiles et perles ISDAT Toulouse Photographies personnelles
	Page 271	Figure 57	**Hans Bellmer** (Références inconnues) https://www.pinterest.fr/pin/506373551828533757/
	Page 272	Figure 58	**Hans Bellmer** *La Poupée*, 1935 Photographie argentique (Dimensions et lieu de conservation inconnus) https://www.lepoint.fr/culture/les-seins-dans-l-art-4-la-poupee-de-hans-bellmer-19-08-2017-2150958_3.php
	Page 273	Figure 59	**Eilean Berny** *Hips don't lie, 2016* Acrylique et papier collé, 116 x 89 cm ISDAT Toulouse Photographie personnelle
	Page 274	Figure 60	**Gustav Klimt** *La Mort et la Vie*, 1915-16 Huile sur toile, 180,5 x 200,5 cm Leopold Museum, Vienne https://fr.wahooart.com/@@/9GELN2-Gustav-Klimt-mort-et-vie
	Page 275	Figure 61	**Gustav Klimt** *Les Trois Âges de la femme*, 1905 Huile sur toile, 180 x180 cm Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Comtemporanea, Rome https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Trois_Âges_de_la_femme
	Page 280	Figure 62	Images tirées du film d'**Abdellatif Khechiche** *La Graine et le Mulet*, 2007. Scène finale de danse du ventre interprétée par Hafsia Herzi.
	Page 281	Figure 63	*La Vénus de Willendorf*, paléolithique supérieur Muséum de Vienne https://www.franceinter.fr/emissions/la-tete-au-carre/la-tete-au-carre-19-decembre-2016
	Page 281	Figure 64	*La Vénus de Lespugue* (reproduction), paléolithique Museo Civico, Palazzo Chiericati, Vicenza https://www.liberation.fr/debats/2019/07/10/une-venus-peut-en-cacher-une-autre_1739234
	Pages 284-285	Figure 65 (4)	**Eilean Berny** *L'Origine de mon Monde*, 2020 Œuvre vidéographique, 4 :37 min Toulouse Images personnelles
	Page 286	Figure 66	**Sigalit Landau** *Barbed Hula*, 2001 1 vidéoprojecteur, 2 haut-parleurs, 1 bande vidéo Centre Pompidou, Paris (Durée inconnue) https://www.flickr.com/photos/atacultural/8456675628/
	Page 289	Figure 67	**Gustave Courbet** *L'Origine du Monde*, 1866 Huile sur toile, 46 x 55 cm Musée d'Orsay, Paris https://www.passeisme.com/articles/le-modele-de-lorigine-du-monde-identifie-grace-a-une-lettre/

	Page 290	Figure 68	**Gustav Klimt** Étude de deux Femmes nues vues de dos, pour *Poissons d'or*, 1901 Crayon noir, 31,7 x 45,2 cm The J. Paul Getty Museum, Los Angeles Image tirée d'un livre
	Page 291	Figure 69	**Gustav Klimt** *L'espoir I*,1903-04 Huile sur toile, 189,2 x 67 cm National Gallery of Canada, Ottawa *http://www.differnet.com/experience/atlarge/klimt-hope1.htm*
	Pages 292 à 299	Figures 70 à 76	**Eilean Berny** *Représentation(s),* 2020 Plâtre, acrylique, encres et matériaux divers Toulouse Photographies personnelles
	Page 300	Figure 77	**Pablo Picasso** *Nu couché*, 1932 Huile sur toile Musée National Picasso, Paris (Dimensions inconnues) https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.flickr.com%2Fphotos%2Fclaudius binoche%2F32787066303&psig=AOvVaw0jEUAhwMvvKCz61IFy4HbL&ust=1589449122191000& source=images&cd=vfe&ved=0CA0QjhxqFwoTCLjVhM7FsOkCFQAAAAAdAAAAABAD
	Page 301	Figure 78	**Maroulla** *Elle*, 2010 Marbre de Carrare, 50 x 30 x 15 cm Collection de l'artiste
	Page 302	Figure 79	**Barbara Igniatiev (BARBARIAN)** *Vulvastic Lady Parts Throw Pillow,* 2018 https://society6.com/product/vulvatastic-lady-parts_pillow?curator=barbraignatiev
	Page 303	Figure 80	**Barbara Igniatiev (BARBARIAN)** *Vulvastic Lady Parts Ogee,* 2018 https://www.barbraignatiev.com/2018/08/vulvatastic-lady-parts-ogee/
	Pages 304-305	Figures 81 et 82	**Eilean Berny** *Représentation(s),* 2020 Plâtre, acrylique, encres et matériaux divers Toulouse Photographies personnelles
Partie 3	Page 316	Figure 83	**Timo Nasseri** *Epistrophy #6*, 2011 Acier, inox poli 256 x 223 x 84 cm Courtesy Schleicher+Lange, Paris http://www.timonasseri.com/sculpture-1#/epistrophymuqarnas/
	Pages 318 à 322	Figures 84 à 94	**Eilean Berny** *Les Bustes Ornés (Triptyque),* 2017 Mannequins de vitrine, Tissus et perles divers et ornementation végétale ISDAT Toulouse Photographies personnelles
	Page 327	Figure 95	**Niki de Saint Phalle** *Les trois grâces*, 1999 Fibre de verre et mosaïque National Museum of Women in Art, Washington DC https://www.deuxiemepage.fr/2014/11/24/niki-de-saint-phalle-expo-au-grand-palais/
	Page 329	Figure 96	**Joana Vasconcelos** *Mary Poppins* (série des Valkyries) (Technique, dimensions et lieu de conservation inconnus) https://www.chateauversailles-spectacles.fr/page/joana-vasconcelos_a214/1
	Page 330	Figure 97	**Eilean Berny** Dessin préparatoire pour *La Vénus aux cheveux d'or,* 2018 Technique mixte, 10 x 8cm La Massana, Barcelone Photographie personnelle
	Page 331	Figure 98	**Eilean Berny** *Vénus aux cheveux d'or,* 2018 Médaille émaillée, cuivre, feuille d'argent, 10 x 8 cm La Massana, Barcelone Photographie personnelle
	Page 337	Figure 99	**Andy Wharol** *Cows*, 1996 Papier peint (Dimensions et lieu de conservation inconnus) http://sous-titre.eu/les-papiers-peints-dartistes/
	Page 338	Figure 100	**Brigitte Zieger** *Shooting Wallpaper* Animation sonore, 10 min (Lieu de conservation inconnu) https://agrowingobsession.com/?p=89735

	Pages 343-344	Figures 101 et 102	**Eilean Berny** *Not Naked*, 2017 Performance ISDAT Toulouse Photographies personnelles
	Page 347	Figure 103	**Vanessa Beecroft** *VB68*, 2011 Performance http://highlike.org/vanessa-beecroft-16/
	Page 347	Figure 104	**Vanessa Beecroft** *VB74*, 2014 Performance http://highlike.org/vanessa-beecroft-16/ https://www.pinterest.ch/pin/441212094729178274/?nic_v1=1awhFog2%2B6yI%2F5Pu4uexq1ex0gKB%2BQlK3f0o1X4oUVTHrUMO%2FQtTbie%2BVGPFwp0wUm
	Page 348	Figure 105	**Gustav Klimt** *La Danseuse*, 1916-17 Huile sur toile, 180 x 90 cm Collection particulière (Neue Gallery, New York) https://la-philosophie.com/la-sexualite-et-le-desir-chez-gustave-klimt
	Page 352	Figure 106	Capture d'écran issue d'une vidéo personnelle de Maya Sarsa, professeure de danse orientale à Toulouse
	Page 353	Figure 107	**Eilean Berny** *Maya*, 2018 Plaque de cuivre émaillée, papier transfert, 14 x 13 cm La Massana, Barcelone Photographie personnelle
	Page 355	Figure 108	**Ghada Amer** *Peter's Ladies*, 2006 Acrylique, broderie et gel sur toile, 48 x 60 cm (Lieu de conservation inconnus) https://www.ghadaamer.com/paintings?lightbox=dataItem-ij4e90cx
	Pages 357-357	Figures 109 et 110	**Eilean Berny**, *Las joyas mas preciosas de las mujeres,* 2018 Boucles d'oreilles en Argent 925 et grenats La Massana, Barcelone Photographies personnelles
	Page 359	Figure 111	**Lamia Ziadé** *Pigalle*, 2008 Techniques mixte, 64 x 128 cm Collection de l'artiste Image tirée d'un livre
	Page 359	Figure 112	**Lamia Ziadé** *Zarif ; Hamra ; Tabaris*, 2008 Cocarde, fils divers sur tissus, 21 x 16 cm (chacune) Collection de l'artiste Image tirée d'un livre
	Page 362	Figure 113	**Man Ray** *Masque Optic Topic*, 1974 Or. Édition 79/100 par Gem Montebello. Collection Diane Venet https://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/expositions/expositions-terminees/de-calder-a-koons-bijoux-d-artistes-la-collection-ideale-de-diane-venet-1713/#&gid=1&pid=7
	Page 362	Figure 114	**Frank Stella** *Bague*, 2010 Or, édition 1/10 par The Gallery Mourmans Collection Diane Venet https://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/expositions/expositions-terminees/de-calder-a-koons-bijoux-d-artistes-la-collection-ideale-de-diane-venet-1713/#&gid=1&pid=7
	Page 363	Figure 115	**Niki de Saint Phalle** Pendentif *Nana*, 1973 Or et émail Collection particulière (Dimensions inconnues) http://www.notesprecieuses.com/lemagazine/2014/07/23/la-joaillerie-signee-niki-de-saint-phalle/
	Page 363	Figure 116	**Niki de Saint Phalle** Broche *Nana ange*, 1973 Or, émail et brillants Collection particulière (Dimensions inconnues) http://www.notesprecieuses.com/lemagazine/2014/07/23/la-joaillerie-signee-niki-de-saint-phalle/

	Page 363	Figure 117	**Niki de Saint Phalle** Collier *Assemblage*, 1971-80 Or et émail Collection particulière (Dimensions inconnues) http://www.notesprecieuses.com/lemagazine/2014/07/23/la-joaillerie-signee-niki-de-saint-phalle/
	Page 363	Figure 118	**Niki de Saint Phalle** Pendentif/broche *Tête*, 1989 Or 18 carats et émail Collection particulière (Dimensions inconnues) http://www.notesprecieuses.com/lemagazine/2014/07/23/la-joaillerie-signee-niki-de-saint-phalle/
	Page 364	Figure 119	**Gustav Klimt** La "Danseuse" (*L'Attente*), 1909-1911 Techniques mixtes, matériaux divers Palais Stoclet, Bruxelles Image tirée d'un livre
	Page 365	Figure 120	**Joseph Hoffman** *Broche*, 1905 Argent, or et pierres, 5,1 x 5,1 x 1,4 cm Asenbaum collection, Londres https://www.ngv.vic.gov.au/vienna/
	Page 372	Figure 121	**Eilean Berny** *La Trahison, 2017* Ecriture sur page de magazine ISDAT Toulouse Photographie personnelle
	Page 373	Figure 122	**Martial Raysse** *Made in Japan (*Le bain Turc), 1965 Collage, photographie, huile et bois sur toile (3 dimensions) (Lieu de conservation inconnus) *https://www.thinglink.com/scene/789426839306108930*
	Page 373	Figure 123	**Martial Raysse** *Made in Japan,* 1963 Collage, photographie, huile et bois sur toile (3 dimensions) (Lieu de conservation inconnus) *https://www.lenouveleconomiste.fr/art-et-culture/de-limagerie-pop-au-classicisme-22710/*
	Pages 378 à 385	Figures 124 à 137	Images tirées d'un court-métrage **collectif** *Sans titre,* 2016 Luminy, Marseilles Images personnelles
	Page 386	Figure 138	**Annet Van der Voort** *Métamorphoses*, 2010 (Technique, dimensions et lieu de conservation inconnus) https://www.ani-asso.fr/tag/festival/page/2/
	Page 387	Figure 139	**Eilean Berny** *Conditionnez-moi,* 2018 Photographie numérique après tournage La Massana, Barcelone Image personnelle
	Page 388	Figure 140	**Eilean Berny** *Conditionnez-moi,* 2018 Œuvre Vidéographique, 8'11'' La Massana, Barcelone Image personnelle
	Page 389	Figure 141	**Eilean Berny** Proposition de dispositif de présentation *Allégorie de la vie d'une femme*, 2019 Objets divers, écran d'ordinateur et œuvre vidéographique « Conditionnez-moi » Toulouse Photographie personnelle
	Page 391	Figure 142	**Zena El-Khalil** *It's a boy !* 2008 (Technique, dimensions et lieu de conservation inconnus) https://blog.ted.com/beirut-i-love-you-fellows-friday-with-zena-el-khalil/
	Page 391	Figure 143	**Zena El-Khalil** *Biftek !* 2008 Techniques mixtes sur bois, 25 x 25 cm Zena El-Khalil et Galerie Tanit, Munich https://blog.ted.com/beirut-i-love-you-fellows-friday-with-zena-el-khalil/
	Pages 397 à 400	Figures 144 à 147	**Eilean Berny** *Les Sex de Table*, 2017 Installation de 300 sets de table Restaurant Universitaire de Toulouse Capitole 1 Photographies personnelles

	Page 401	Figures 148	**LINDER** *Sans titre*, 2009 photomontage original, collage sur double page de magazine (Dimensions et lieu de conservation inconnus) https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-on-est-la-pour-voir/20130210.RUE7117/femme-objet-les-photomontages-de-linder-artiste-radicale.html
	Page 403	Figure 149	**LINDER** *It's The Buzz, Cock !*, 1977 Collage pour la couverture de l'album des Buzzcock, *Orgasm Addict* (Dimensions et lieu de conservation inconnus) https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jul/14/linder-sterling-its-the-buzz-cock-two-fingered-salute-patriarchy
	Pages 404 à 406	Figures 150 à 155	**Eilean Berny** Photomontages pour *Les Sex de Table*, 2017 Installation de 300 sets de table Restaurant Universitaire de Toulouse Capitole 1
	Page 408	Figures 156 et 157	**Maurizio Cattelan et Pierpaolo Ferrari** *Toilet Paper Magazine*, 2010 Photographies (Dimensions et lieu de conservation inconnus) https://www.apar.tv/books/toilet-paper-par-maurizio-cattelan/
	Page 410	Figure 158	**Pipilotti Rist** *Toi comme le corail symbiotique*, 2018 Performance, 2h45 Berne https://www.berneroberlaender.ch/kultur/kunst/preisgekroente-bilder-die-haften-bleiben/story/28047109
	Page 410	Figure 159	**Pipilotti Rist** *Toi comme le corail symbiotique*, 2018 Performance, 2h45 Berne https://www.srf.ch/kultur/kunst/aktion-gegen-korallensterben-pipilotti-rist-steigt-mit-dem-wwf-ins-schwimmbecken
	Page 411	Figure 160 et 160bis	**Pipilotti rist** *Pixel Forest*, 2020 Installation en Led et projection vidéographique https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/631/gilbert-george-the-great-exhibition-1971-2016-pipilotti-ristpixel-forest-arthur-jafa-apex-amar-kanwar-such-a-morning-lily-gavinune-histoire-avec-vincent
	Page 412	Figure 161	**Eilean Berny** Mise en espace des photomontages de l'installation *Les Sex de Table*, 2017 ISDAT Toulouse Photographie personnelle
	Page 423	Figure 162	**Judy chicago** *The Dinner Party*, 1974-79 Installation Brooklyn Museum, New York https://news.artnet.com/art-world/judy-chicago-finally-making-plates-dinner-party-1259573
	Page 415	Figure 163	**Judy chicago** *The Dinner Party*, 1974-79 Installation Brooklyn Museum, New York https://news.artnet.com/art-world/judy-chicago-finally-making-plates-dinner-party-1259573
	Page 416	Figure 164	**Gustav Klimt** *Femme assise vue de trois quart et d'en haut*, 1916-17 Mine de plomb, 56 x 36,2 cm Leopold Museum, Vienne Image tirée d'un livre
	Page 417	Figure 165	**Gustav Klimt** *Étude d'un couple*, vers 1913 Mine de plomb, 37,2 x 56,5 cm Collection privée Image tirée d'un livre
	Page 418	Figure 166	**Gustav Klimt** *L'Épousée*, 1917-18 Huile sur toile, 165 x 191cm Gustav Klimt / Wien 1900 Foundation, Vienne Image tirée d'un livre
	Page 419	Figure 167	**Gustav Klimt** *Les Vierges*, 1913 Huile sur toile, 190 x 200 cm Galerie Nationale de Prague *https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Vierges_(Klimt)*
	Page 424	Figure 168	**Eilean Berny** *Valérie,* 2015 Photographie numérique ISDAT Toulouse Photographie personnelle

	Page 425	Figure 169	**Eilean Berny** *Véronique,* 2015 Photographie numérique ISDAT Toulouse Photographie personnelle
	Page 427	Figure 170	**Michel Journiac** *24h de la vie d'une femme ordinaire*, 1974 Épreuves gélatino-argentiques, 54,2 x 51,2 cm Centre Pompidou, Paris
	Page 428 à 430	Figures 172 à 176	**Eilean Berny** *Coulisses*, 2015 Photographies numériques ISDAT Toulouse Photographies personnelles
	Page 432	Figure 176	**Nan Goldin** *Jimmy Paulette and tabboo ! Undressing, NYC*, 1991 Photographie couleur 101,6 x 69,5 cm Collection Mudam Luxembourg https://www.mudam.com/fr/collection/nan-goldin
	Page 433	Figure 177	**Nan Goldin** *Amanda in the mirror* Photographie couleur (Date, dimensions et lieu de conservation inconnus) https://www.pinterest.cl/pin/399342691951167844/
	Page 433	Figure 178	**Nan Goldin** *Sandra in the mirror, NYC* Photographie couleur, 27.31 x 35.56 cm The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (Date, dimensions et lieu de conservation inconnus) https://www.moca.org/collection/work/sandra-in-the-mirror-new-york-city
	Page 434	Figure 179	**František Kupka** *Le Rouge à lèvres*, 1908 Huile sur toile, 63,5 x 63,5 Centre Pompidou à Paris https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-20f0693a145b6f9883ddfe27ed4c5b10&param.idSource=FR_O-7b946ed881846067ac57ebb5dced17ed
	Page 435	Figure 180	**František Kupka** *Le Rouge à lèvres II*, 1908 Huile sur toile, 73 x 54 cm Centre Pompidou à Paris https://www.flickr.com/photos/51366740@N07/41426353611
	Page 436	Figure 181	**František Kupka** *Autour d'un point*, 1920-30 Huile sur toile, 194,5 x 200 cm Centre Pompidou à Paris https://francophones-helsinki.eu/2019/03/13/frantisek-kupka-a-lateneum/
	Page 437	Figure 182	**František Kupka** *Plan de couleurs*, souvenir d'hiver, 1915-23 Huile sur toile (Dimensions et lieu de conservation inconnus) Centre Pompidou à Paris *https://francophones-helsinki.eu/2019/03/13/frantisek-kupka-a-lateneum/*
	Page 441	Figure 183	**Eilean Berny** *The Uniformity Faces*, 2017 Œuvre vidéographique, 1'37'' ISDAT Toulouse Photographie personnelle
	Page 441	Figure 184	**Eilean Berny** Masques peints pour la vidéo *The Uniformity Faces*, 2017 Œuvre vidéographique, 1'37'' ISDAT Toulouse Photographie personnelle
	Page 442	Figure 185	**Cindy Sherman** *Visage n°1*, 2011 Campagne publicitaire MAC (Dimensions et lieu de conservation inconnus) https://shermancindy.wordpress.com/2012/04/26/cindy-sherman-pour-mac/
	Page 442	Figure 186	**Cindy Sherman** *Visage n°3*, 2011 Campagne publicitaire MAC (Dimensions et lieu de conservation inconnus) https://shermancindy.wordpress.com/2012/04/26/cindy-sherman-pour-mac/
	Page 443	Figure 187	**Marlene Dumas** *Naomi*, 1995 Huile sur toile, 150 x 110 cm Collection privée https://www.vosgesmatin.fr/art-et-culture/2015/07/12/retrospective-marlene-dumas

Conclusion	Page 455	Figure 1	**Layla Muraywid** (Références inconnues) https://pascalelafraise.wordpress.com/2015/09/30/a-morning-song/
	Page 457	Figure 2	**Mona Trad Dabaji** *Omar Khayam à l'heure de la sieste* Huile sur toile 150 x 150 cm (Date et lieu de conservation inconnus) http://markhachem.com/Mona-Trad-Dabaji.html
	Page 457	Figure 3	**Mona Trad Dabaji** *Omar Khayam à l'heure de la sieste* Huile sur toile (Date, dimensions et lieu de conservation inconnus) https://www.pinterest.fr/pin/474637248202227919/
Annexes	Pages 460 à 463	Figures 1 à 8	Mise en espace pour le Diplôme National d'Arts Plastiques ISDAT Toulouse
Livret de la professeure	Page 4	Figures 1 et 2	**Nick Cave** *Soundsuits*, 2001-15 Techniques mixtes comprenant corne de gramophone, oiseaux en céramique, fleurs en métal, perles enfilées, tissu, métal et mannequin, 284.5 x 150 x 122 cm Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa https://www.boumbang.com/nick-cave/
	Page 8	Figures 3, 4, 5	**Réalisations d'élèves** *Planches d'étude pour le bijou-accessoire*, 2020 Images personnelles
	Pages 9-10	Figures 6 à 11	**Réalisations d'élèves** Premières images de leurs *bijoux-accessoires* Images personnelles
	Page 11-12	Figures 12 à 15	**Réalisations d'élèves** Vidéos de leurs *bijoux-accessoires* en action Images personnelles
	Page 13	Figure 16 à 21	**Corpus d'images trouvées sur le web** Parures de danse de différentes cultures Massaï, Danse orientale, Danse tahitienne, Danse indienne, Cheerleading, Danse Pow-wow https://www.pitchu.fr/products/femme-de-la-tribu-africaine-des-massai-et-son-collier-traditionnel-2collierfrance1566 https://www.benoitbeal.com/Articles/Chorale_Andrezieux/Chorale-ensemble-vocal-Andrezieux.html https://welcome-tahiti.com/visage-ori-tahiti/ https://patcegan.wordpress.com/2015/10/13/bells-ringing/bells-on-feet/ https://www.denverpost.com/2013/12/19/fired-california-cheer-coaches-called-bullies/ http://dansesindienne.e-monsite.com/pages/costume.html
	Pages 15-16	Figure 22	**Socheata Aing** *Nwé Edenwé*, 2019 Performance, 15 min ISDAT, Toulouse https://traverse-video.org/2019-performances/isdat-6/
	Page 18	Figure 23	Extrait du document partagé "Architectures merveilleuses" Corpus d'images collectif Images personnelles
	Pages 19-20	Figures 24 à 33	**Réalisations d'élèves** *Carrés Merveilleux,* 2020 Images personnelles
	Page 21	Figure 34	**Paul Klee** *Ad Parnassum*, 1932 Huile sur toile, 110 x 126 cm Kunstmuseum, Berne https://www.kazoart.com/blog/la-minute-arty-paul-klee/
	Page 21	Figure 35	**Paul Klee** *Temple Gardens*, 1920 Gouache et trace d'encre sur papier monté sur carton, 23,8 x 30,2 cm Met Museum, New York https://www.lequotidiendelart.com/articles/14995-la-galerie-david-zwirner-représente-désormais-la-famille-klee.html
	Page 22	Figure 36	**Jules Bourgoin** Dessins d'ornements (Date, dimensions et lieu de conservation inconnus) https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00155
	Page 23	Figure 37	Tableau des compétences et des critères de réussite donné aux élèves Images personnelles
	Pages 25-26	Figures 38 à 41	**Réalisations d'élèves** Auto-évaluation du *Carré Merveilleux,* 2020 Images personnelles
	Page 27	Figure 42	**Richard Mosse** *Of Lillies and Remains, 2012* Photographie couleur, 21.9 x 152.4 cm Collection privée https://publicdelivery.org/richard-mosse-the-enclave/

	Page 27	Figure 43	**Richard Mosse** *Vintage Violence, 2011* Photographie couleur, 21.9 x 152.4 cm Collection privée https://publicdelivery.org/richard-mosse-the-enclave/
	Pages 29 à 32	Figures 44 à 47	**Travaux d'élèves** *Notes d'indentions*, 2020 Images personnelles
	Pages 35-36	Figures 48	**Réalisations d'élèves** *Éblouir pour mieux ouvrir les yeux*, 2020 Images personnelles
	Page 37	Figure 49	**Artemio Narro** (Références inconnues) https://lienerubane.wordpress.com/2011/03/18/artemio-narro/
	Page 37	Figure 50	**Korail** *Change*, 2018 Graff, 14 x 15 m Les Argoulets, Toulouse https://korail.one/change/
	Page 38	Figure 51	**Adriana Czernin** *Untitled, 2006* (Technique, dimensions et lieu de conservation inconnus) http://www.sudsandsoda.com/notes/czernin.html
	Page 38	Figure 52	**Takashi Murakami** (Références inconnues) https://fr.wahooart.com/@@/AE3NN3-Takashi-Murakami-Qui-s-peur-de-rouge-jaune-bleu-et-décès

TABLE DES MATIÈRES

5. REMERCIEMENTS
5. DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

6. Texte : Délicieux imaginaire

8. SOMMAIRE
10. AVANT-PROPOS

13. Texte : Forme affirmative, formes affirmées. 1

20. INTRODUCTION

40. Texte : Ode à Kholkhal

44. INSPIRATION ORIENTALE, ORIENTALISME ?

46 - L'Ornement oriental : un langage plastique
46. Motifs, Couleurs, Matières
64. Matérialité, expérience de l'espace de l'œuvre
76. Fantasme et rêverie des Mille et Une Nuits

93. Texte : Forme affirmative, formes affirmées. 2

94 - Les femmes orientales : un statut paradoxal
95. Maîtrise technique et séduction de la danseuse orientale
110. Texte : Un modèle
112. Orient réel, orient imaginaire : femmes réelles, femmes imaginaires
132. Texte : Dépossédées
136. Image laissée et imaginaire collectif : "le post-orientalisme féministe"

164. Texte : Un besoin essentiel
156 - Parures, bijoux et voiles orientaux : des attributs érotiques
158. Témoins de réalité et contrainte corporelle
180. Du drapé académique au voile islamique : histoire d'une domination masculine
194. Sublimer le corps ou le corps comme objet ?

210. DES CORPS SENSIBLES

211. Texte : Forme affirmative, formes affirmées. 3

216. Texte : Morceaux de corps

220 - Torsions et fragmentations : visions mortifères du corps

220. Le corps malmené, contraint, contorsionné

238. Texte : Ode à Danaë

240. Trancher dans le vif, vers l'essentiel

248. Exprimer l'indicible

262 - Formes et rondeurs féminines : célébration de la vie

263. Travailler la matière, en matières

278. Texte : sensations du ventre qui se tord

281. Le ventre au centre, berceau des émotions

294. Le rond, Le cercle, la sphère, ou la naissance d'un nouveau motif

308. UNE DÉMARCHE POLITIQUE ET ENGAGÉE

309. Texte : Forme affirmative, formes affirmées. 4

310. Texte : Le crime

312 - « Ever living - Onement » ? Quelle place pour l'ornement dans l'art contemporain ?

313. Orner pour véhiculer du plaisir : un positionnement polémique

334. Texte : Un désir qui me colle à la peau

336. L'Ornement comme symbole de lutte

350. Texte : Une déesse en technicolor

354. Un pas vers l'artisanat d'art

368 - Un positionnement féministe affirmé : images et stéréotypes de la féminité comme matériaux.

374. Iconographie d'un conditionnement

394. Iconographie de la pornographie

421. Texte : Suis-je bien entrée dans mon rôle ?

426. Iconographie d'un déguisement

449. Texte : Forme affirmative, formes affirmées. 5

450. CONCLUSION

460. ANNEXES

464. BIBLIOGRAPHIE

478. INDEX DE MES TEXTES

480. TABLE DES ILLUSTRATIONS

496. TABLE DES MATIÈRES

499. Texte : Forme affirmative, formes affirmées. 6

LIVRET DE LA PROFESSEURE (À part)

Le regard est un artifice.