Document généré le 12 oct. 2024 03:12

esse arts + opinions

Of Veils, Feminisms, and Contemporary Art
Des voiles, des féminismes et de l'art contemporain

Valerie Behiery

Numéro 90, printemps–été 2017

Féminismes
Feminisms

URI : https://id.erudit.org/iderudit/85596ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Behiery, V. (2017). Of Veils, Feminisms, and Contemporary Art / Des voiles, des féminismes et de l'art contemporain. *esse arts + opinions*, (90), 16–27.

Tous droits réservés © Valerie Behiery, 2017

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Of Veils, Feminisms, and Contemporary Art

Valerie Behiery

Maïmouna Guerresi
Faluka, 2010.
Photo : © Maïmouna Guerresi, permission de | courtesy of Mariane Ibrahim Gallery, Seattle

Since Shirin Neshat first introduced the veiled Muslim woman as a possible subject of contemporary art in the 1990s, there has been a veritable torrent of representations of visibly Muslim women in the global art apparatus, and it has only increased since 9/11. Their presence is due to myriad factors, among them the Western (neo-)Orientalist fixation on the veil, the growing number of diaspora artists and gallery owners in Europe and North America from Muslim-majority countries, the establishment of the Arab Gulf states as a pre-eminent centre of contemporary art, and, more generally, the internationalization of the art world.

Most images of Muslim veils in the mainstream art world challenge the historically entrenched sign of what I call *the* veil because, as the focus of continued social and political debates in Europe and North America, it functions as a collectively shared sign for the unagentic Muslim woman, the backwardness of Islam, and the alleged incompatibility between the West and Islam.

The veil in mainstream Western culture has, since the colonial period, constituted a fixed sign that erects a metaphorical Iron Curtain between the two imagined discursive categories of the West and the Muslim world. From this perspective, the garment divides the world in two, opposing a democratic, progressive, feminist, free, peaceful, and secular West to a totalitarian, unchanging, misogynistic, repressive, violent, and theocratic Islam. Its function as an ideological mapping of the world explains the potency of the sign. It also, I argue, forecloses the possibility of individual contestations of the veil, as these are automatically lost and subsumed in the geopolitical binarism. However, artists of Muslim background may replicate the schema as a provocation strategy and to gain notoriety.

The upholding of equality between men and women is a major component of social and political discourses brought forth to justify banning or limiting the wearing of headscarves or face veils in Europe and North America. The argument that all veiled Muslim women are subservient, are forced to wear head or face coverings, and, more dangerously, are neither social agents nor subjects is, unfortunately, one to which some individuals and groups who define themselves as feminists subscribe. Underwriting these unquestioned "truths" are, in addition to mainstream negative Western perceptions of Islam, the (understandably) ambivalent relationship among religion, modernity, and the women's movement and the concomitant notion that women's equality and empowerment are possible only within a certain social paradigm and scopic or sartorial regime. Feminist positions that deny agency to visibly Muslim women inadvertently replicate colonially rooted dominant discourses on *the* veil. This reveals the problematic and rarely acknowledged parallels between the feminist project and that of colonialism, founded on a modern collective self-identity in which the Western subject, articulated through distinction with cultural others, is posited as normative, universal, and superior.[1]

The division of the world into "same" and "different" continues to structure what is called hegemonic or imperial feminism despite the emergence of a broad range of alternative feminisms, such as Chicana, Third World, Black, Postcolonial, Indigenous, and Islamic. Discussing the constitutive role that "otherness" plays in feminist subjectivity, Mridula Nath Chakraborty, deputy director of the Asia Institute at Monash University, Australia, writes, "Whether it is the New Woman engaged in its imperial mission of civilizing the heathen woman, or the neo-colonial feminist invested in bringing liberty to the veiled Islamic one, hegemonic feminism imagines itself only by creating its Other."[2] The dependence of self-identity on "inferior" others underscores the difficulty of

1 — See Meyda Yegenoglu, *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

2 — Mridula Nath Chakraborty, "Wa(i)ving it All Away: Producing Subject and Knowledge in Feminisms of Colours," in *Third Wave Feminism: A Critical Exploration,* ed. Stacy Gillis, Gillian Howie, and Rebecca Munford (New York: Palgrave Macmillan, 2004), 207.

The veil in mainstream Western culture has, since the colonial period, constituted a fixed sign that erects a metaphorical Iron Curtain between the two imagined discursive categories of the West and the Muslim world.

changing perceptions of the veil, and therefore Islam, but also the radical potential of alternative representations of visibly Muslim women in contemporary art. Images are potent agents; if they produce and reproduce social norms and perceptions, then they can equally transform and rewrite them.

Many well-known artists in the mainstream art world have referenced veiled Muslim women.[3] This plurality of representations is born of the artists' culturescapes, plural identities, or conscious will to counter stereotypes. Although several exhibitions on the veil have circulated and a few studies have addressed the topic in the last decade, the danger is—as in this essay—that these largely postcolonial endeavours may result in a further consolidation of the problematic trope. Moreover, focusing on the Muslim veil, like focusing on artefacts in a museum, decontextualizes the garment from its culture(s), in which veiling is ever present as an aesthetic element and metaphor in literature, art, architecture, home décor, and even male fashion. Interestingly, although artists who happen to wear a hijab, such as Zahra Hussain, Safaa Erruas, Sabah Naim, and, in Canada, Soheila Esfahani are increasingly present in the mainstream Western art apparatus, those whose work showcases hijabs, with extremely few exceptions (such as Asma Shikoh and Nuha Asad), do not.

If feminism is to really mean equality and social justice for all, it must be anti-hegemonic and refuse to dehumanize any woman, regardless of whether or not her lifestyle or clothing choices reflect the majority view. Images of veiled Muslim women that resuture veiling and subjectivity are thus inherently feminist, as testified to by the work of Ghazel, Arwa Abouon, and Maïmouna Guerresi. These artists have consciously adopted a bicultural, bifocal vision that blurs binarism and its accompanying "clash of civilizations" discourse.

Iranian artist Ghazel, who lives in Paris and Tehran, is best known internationally for her ongoing autobiographical series *Me* (1997—), now numbering over 750 episodes. The mostly black-and-white video self-portraits, exhibited on old TV sets, feature the artist in a black chador undertaking activities such as waterskiing, sunbathing, riding a motorbike, commenting on the world, and dreaming of being a Botticelli Venus. The uncanny juxtapositions of the garment and the actions enact Ghazel's experience of living between cultures and being the perpetual outsider; yet, their expression of modern nomadism also collapses the cultural borders usually traced by the veil. The embodied performance of the *Me* "heroine" whose voice is conveyed via the English or French text appearing at the bottom of the frame communicates the agency of a desubjectified figure in Euro-American visual culture.[4] The humour of the scenes, which allows spectators to laugh with and not at the other, further deflates the notion of the passive, selfless, oppressed Muslim woman. Accessible and funny, *Me* decolonizes perceptions by clearing a space for marginalized subjectivity to be sensed and heard, something that Ghazel continues in her video and performance work with and around undocumented migrants, such as *Road Movie* (2010 and 2012) and *Home (stories)* (2008).

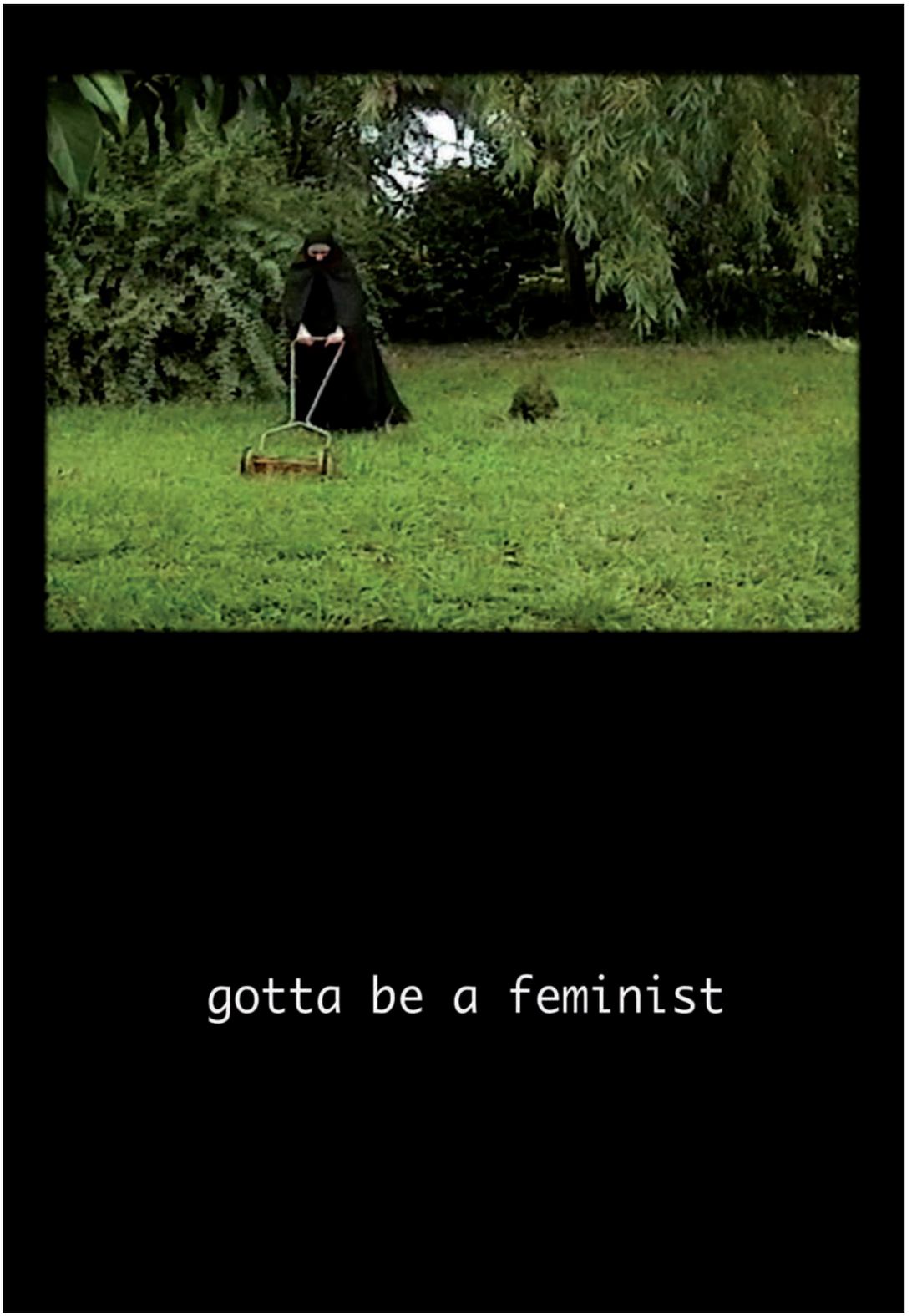
Canadian artist of Libyan Amazigh descent Arwa Abouon also takes plural identity as a subject. Although she shares several concerns and strategies with Ghazel, her work, with its purposeful deployment of beauty, is diametrically opposed to Ghazel's aesthetic philosophy of the *mal fait*.[5] For Abouon, art is a means of exploring the genealogy of and producing knowledge about her familial and cultural lineage. *I'm Sorry / I Forgive You* (2012), a photographic diptych, features the artist's middle-aged parents; in one image, Abouon's veiled mother kisses her husband on the forehead; in the other, he kisses his wife. Made at the trying time of Abouon's father's terminal cancer, the piece celebrates the couple's reconciled relationship. The universal gesture of the kiss connotes the woman's (and the man's) agency and, more significantly, injects the absent theme of love into discussions on and representations of Muslims. The geometric patterns evoking Islamic art that overlay the couple and the surrounding space, with their cross-culturally readable, op art-like visuality, are Abouon's way of enshrining love and human life. *Mirror Mirror / Allah Allah* (2012) also maps veiled subjectivity, albeit here as part of the artist's structuring imaginary unseen by the public—Abouon, unlike her mother, does not wear the hijab—and the humorous reference to the famous fairy tale enables the translation of and identification with Abouon and her probing of her identities.

---

3 — Among the best known in Europe and North America are Zineb Sedira, Shadi Ghadirian, Sara Rahbar, Sama Alshaibi, Khosrow Hassanzadeh, Samta Benyahia, Lalla Essaydi, Helen Zughaib, Boushra Almutawakel, Farheen Haq, and Sylvat Aziz.

4 — Like much culturally hybrid art, *Me* acts as a double critique, targeting both Western and Iranian restrictive conceptions of Muslim women.

5 — See Ghazel, "Interview" (with Valerie Behiery), *Mea Culpa*, exh. cat. (Dubai: Carbon 12 Gallery, 2016).



Ghazel
ME series, Feminist, depuis | since 1997.
© Ghazel / SODRAC (2017)
Photo : permission de | courtesy of Carbon 12, Dubai

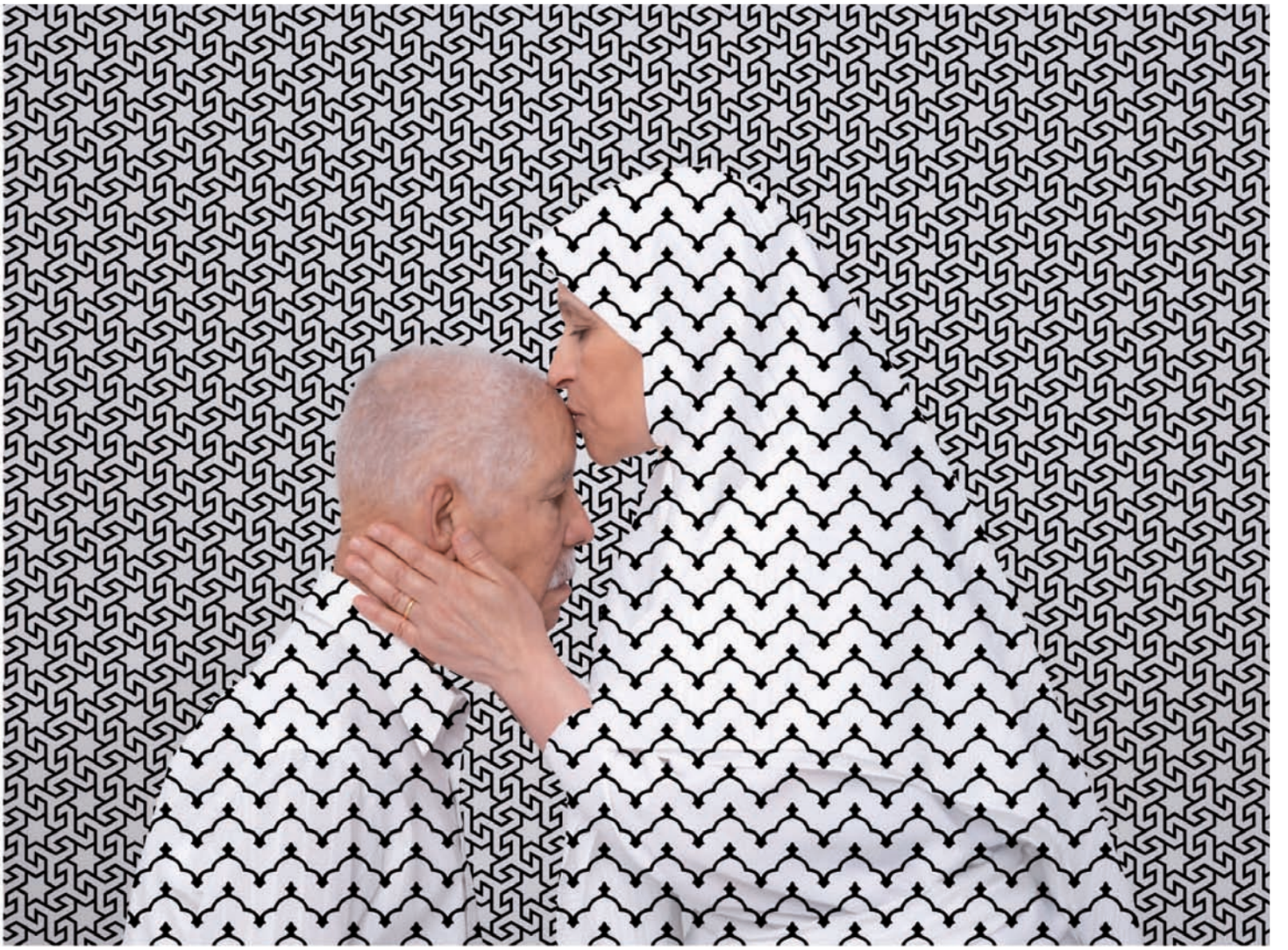
Italian artist Maïmouna Guerresi first worked in body art steeped in feminism and ancient myth. Since encountering West African Sufism in the 1990s, she has sought to communicate the vision and the aesthetic possibilities that the experience opened up. Like Ghazel and Abouon, Guerresi employs a visual vocabulary drawn from both Western and Islamic traditions. For example, her *Giants* series, composed of monumental photographs in which elongated African men and women wearing costumes made by Guerresi appear to be floating in space, was initially inspired by a Piero della Francesca painting.[6] *Genitilla Al Wilada* (2007), from the *Giants* series, depicts a woman emanating strong individuality. Her head and body are draped in white, and her abdomen has become a galaxy out of which bubbles-*cum*- planets emerge. The veil here evokes European, Middle Eastern, and West African iconography, and the archetypal dimension of the universal Earth Mother figure positions it within equally transcultural symbolist visual traditions.[7] What is important here is that veiling—coupled with the void—expresses an inner vision by articulating the body as abode, spirit, and space. Embodying the metaphorical function of veiling found at the heart of traditional Islamic art to communicate the ineffable, *Giants* therefore also posits the limits of representation, an issue that has been central to Western feminist art and theory.

Ghazel's, Abouon's, and Guerresi's depictions of the veil demonstrate the sign's elasticity, confirming the existence of veils rather than *the* veil. Ghazel plays with the garment as an outsider to its assumed meanings in both contexts, Abouon treats it from an autobiographical perspective as part of her familial and imaginal landscape, and Guerresi highlights its role as an aesthetic strategy and shared iconographic tradition. All three artists consciously image veiled subjectivity. A truism from a non-hegemonic feminist or humanistic perspective, the (new in this context) trope of veiled subjectivity challenges imperial feminism and other collective social and political "isms" to acknowledge the subjecthood of, and establish a new relationship with, all minoritized subjects perceived, produced, and defined as others. All the works examined here are narrative; the stories that they tell are autobiographical yet transcend the personal. Culturally and visually "bilingual," these works assemble cultures and signs plotted as antithetical, allowing both marginalized subjectivities and novel identities to emerge. ●

---

6 — Guerresi's photographs are artisanal in that she fashions the costumes and paints the backdrops herself, rather than using software such as Photoshop.

7 — That the woman is African equally displaces dominant imagery of Muslim women and raises the issue of racialization and racism in both the West and the Middle East.



Arwa Abouon
I'm Sorry / I Forgive You, 2012.
Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Des voiles, des féminismes et de l'art contemporain

Valerie Behiery

Depuis l'introduction par Shirin Neshat de la femme musulmane voilée comme thème possible en art contemporain dans les années 1990, on observe au sein de l'appareil artistique mondial un véritable torrent de représentations de femmes visiblement musulmanes. Cette présence, qui n'a fait que s'accentuer depuis le 11 Septembre, peut s'expliquer par une multitude de facteurs : la fixation (néo)orientaliste sur le voile en Occident ; le nombre croissant, en Europe et en Amérique du Nord, d'artistes et de galeristes de la diaspora originaires de pays à majorité musulmane ; l'établissement des pays arabes du Golfe comme pôles d'art contemporain ; et, plus généralement, l'internationalisation du monde de l'art.

Aujourd'hui, la majorité des images de voiles musulmans qui circulent en art visuel remettent en cause ce que j'appelle *le* voile, ce signe fortement imprégné d'histoire. Objet d'incessants débats sociaux et politiques en Europe et en Amérique du Nord, il fait office de symbole universel connotant à la fois la femme musulmane dépourvue d'agentivité, le caractère rétrograde de l'Islam et l'incompatibilité présumée entre l'Occident et l'Islam.

Depuis la période coloniale, le voile constitue dans la culture occidentale dominante un signe fixe qui érige un rideau de fer entre ces catégories discursives imaginées que sont le monde occidental et le monde musulman. Sous cette perspective, il divise le monde en deux parties, opposant un Occident démocratique, progressiste, féministe, libre, en paix et séculier, à un Islam totalitaire, immuable, misogyne, répressif, violent et théocratique. Son rôle comme instrument de cartographie idéologique du monde permet d'expliquer la force qu'il exerce en tant que signe. Toute contestation individuelle du voile est exclue, puisqu'elle se trouve systématiquement noyée dans la binarité géopolitique, subsumée sous elle. Il arrive toutefois que des artistes de culture musulmane se servent du voile comme outil de provocation ou pour accroitre leur notoriété.

Le respect de l'égalité entre les sexes représente un élément majeur du discours social et politique déployé pour légitimer l'interdiction ou la limitation du port des foulards et des voiles faciaux en Europe et en Amérique du Nord. Malheureusement, l'idée voulant que toutes les musulmanes voilées soient soumises et forcées de se couvrir la tête ou le visage et, de manière plus pernicieuse encore, qu'elles ne soient ni des agents sociaux ni des sujets, est un argument auquel souscrivent certains groupes et individus qui se définissent comme féministes. En plus d'être alimentées par les perceptions occidentales négatives à l'égard de l'Islam, ces « vérités » incontestées découlent du rapport (à juste titre) ambivalent entre la religion, la modernité et le féminisme et la notion selon laquelle l'accès à l'égalité et à l'autonomie ne peut s'accomplir qu'à l'intérieur d'un paradigme social et d'un régime scopique ou vestimentaire particuliers. Les prises de position féministes qui nient toute agentivité aux femmes visiblement musulmanes reproduisent par inadvertance les discours dominants sur *le* voile ancrés dans le colonialisme. Elles révèlent des parallèles problématiques, mais rarement admis, entre le projet féministe et les visées coloniales. En effet, les deux s'appuient sur une définition de l'identité du moi moderne et commune qui pose comme sujet normatif, universel et supérieur le sujet occidental défini en fonction de ce qui le distingue des « autres » culturels[1].

La division du monde entre « le même » et « le différent » continue de structurer ce que l'on nomme le féminisme hégémonique ou impérialiste, en dépit de l'apparition de courants diversifiés tels que les féminismes chicana, tiers-mondiste, noir, postcolonial, autochtone

1 — Voir Meyda Yegenoglu, *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

← **Maïmouna Guerresi**
Aisha, 2015.
Photo : © Maïmouna Guerresi, permission de | courtesy of Mariane Ibrahim Gallery, Seattle

↓ **Arwa Abouon**
Mirror Mirror / Allah Allah, 2012.
Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Maïmouna Guerresi
Suspended, 2008.
Photo : © Maïmouna Guerresi, permission de | courtesy of Mariane Ibrahim Gallery, Seattle

Depuis une dizaine d'années, plusieurs expositions sur le voile ont circulé et quelques études ont été publiées, mais ces projets à visée largement postcoloniale – comme le présent article – s'exposent toujours au risque de consolider encore davantage le trope problématique qu'il constitue.

et islamique. Dans son analyse du rôle constitutif que joue « l'altérité » relativement à la subjectivité féministe, Mridula Nath Chakraborty, directrice adjointe du Asia Institute à l'Université Monash en Australie, écrit : « Qu'il s'agisse de la femme nouvelle investie d'une mission impérialiste de civilisation de la femme païenne ou de la féministe néocolonialiste désireuse de redonner à la femme voilée sa liberté, le féminisme hégémonique ne peut se concevoir que par l'édification d'une Autre[2]. » Le fait qu'une identité du moi soit tributaire « d'autres » considérées comme « inférieures » met en relief la difficulté de transformer les perceptions à l'égard du voile et de l'Islam, mais aussi, le radicalisme potentiel des représentations alternatives de femmes visiblement musulmanes en art contemporain. Les images sont de puissants agents : si elles ont le pouvoir de produire et de reproduire des normes et des conceptions sociales, elles peuvent tout autant les transformer et les récrire.

Un grand nombre d'artistes visuelles bien connues ont traité du thème des musulmanes voilées dans leur œuvre[3]. Le paysage culturel dans lequel elles évoluent, leurs identités plurielles ou leur volonté avouée de résister aux stéréotypes ont engendré une multiplicité de représentations. Depuis une dizaine d'années, plusieurs expositions sur le voile ont circulé et quelques études ont été publiées, mais ces projets à visée largement postcoloniale – comme le présent article – s'exposent toujours au risque de consolider encore davantage le trope problématique qu'il constitue. Par ailleurs, le fait de mettre l'accent sur le voile musulman comme s'il s'agissait d'un artéfact dans un musée prive le vêtement de son ou de ses contextes culturels, où le voilage en tant qu'élément esthétique et métaphore est omniprésent, que ce soit en littérature, en art visuel, en architecture ou en décoration intérieure, voire dans la mode masculine. Fait intéressant, malgré la présence grandissante au sein de l'appareil artistique occidental d'artistes qui portent justement un hijab, comme Zahra Hussain, Safaa Erruas, Sabah Naim et, au Canada, Soheila Esfahani, celles qui donnent à voir des hijabs dans leurs œuvres (comme Asma Shikokh et Nuha Asad) ne le portent pas, à de rares exceptions près.

Pour véritablement promouvoir l'égalité et la justice sociale pour toutes, le féminisme doit être antihégémonique et refuser de déshumaniser quiconque, peu importe si ses choix sur le plan vestimentaire ou du mode de vie ne reflètent pas ceux de la majorité. On peut donc affirmer que les images de musulmanes voilées qui tentent de recoudre voilage et subjectivité sont intrinsèquement féministes, comme l'illustrent les œuvres de Ghazel, Arwa Abouon et Maïmouna Guerresi. Toutes trois adhèrent consciemment à une vision biculturelle et bifocale qui brouille les catégories du binarisme ainsi que le discours sur le « choc des civilisations » qui l'accompagne.

L'artiste iranienne Ghazel, qui vit à Paris et à Téhéran, est surtout connue internationalement pour *Me* (1997-), une série autobiographique comptant aujourd'hui plus de 750 épisodes. Dans ces autoportraits vidéos filmés pour la plupart en noir et blanc, et diffusés sur de vieux postes télé, on voit l'artiste, vêtue d'un tchador noir, en train de faire du ski nautique, de prendre un bain de soleil ou de conduire une motocyclette, entre autres activités, tout en faisant des commentaires sur le monde et en rêvant de devenir la Vénus de Botticelli. Ces étranges juxtapositions du vêtement et de l'action traduisent l'expérience d'une artiste à cheval entre deux cultures, perpétuelle étrangère ; leur illustration du nomadisme moderne fait aussi tomber les frontières culturelles habituellement tracées par le voile. La performance incarnée de l'« héroïne » de *Me*, dont la voix est évoquée par le texte anglais ou français affiché au bas de l'écran, communique l'agentivité d'une figure à laquelle la culture visuelle euroaméricaine refuse le statut de sujet[4]. L'humour des scènes, qui incite les spectateurs à rire avec l'Autre et non pas de celle-ci, contribue encore davantage à démonter l'image de la musulmane passive, effacée et opprimée. Accessible et drôle, *Me* décolonise les perceptions en ouvrant un espace qui donne à sentir et à entendre une subjectivité marginalisée. Ghazel poursuivra cette recherche dans des œuvres vidéos et des performances avec des migrants sans papiers et autour de ces derniers, notamment dans *Road Movie* (2010 et 2012) et *Home (stories)* (2008).

L'artiste canadienne d'origine libyenne et amazighe Arwa Abouon s'intéresse elle aussi au thème de l'identité plurielle. Même si certaines de ses préoccupations et stratégies rejoignent celles de Ghazel, son œuvre et la beauté qui s'y déploie de manière délibérée sont diamétralement opposées à la philosophie esthétique du *mal fait* épousée par cette dernière[5]. L'art offre à Abouon un moyen d'explorer sa généalogie familiale et culturelle et de produire des connaissances sur celle-ci. Son diptyque *I'm Sorry / I Forgive You* (2012) montre des photos de ses parents moyennement âgés : à droite, la mère, voilée, embrasse son mari sur le front ; à gauche, le mari embrasse sa femme. Captées pendant la période difficile où le père souffrait

---

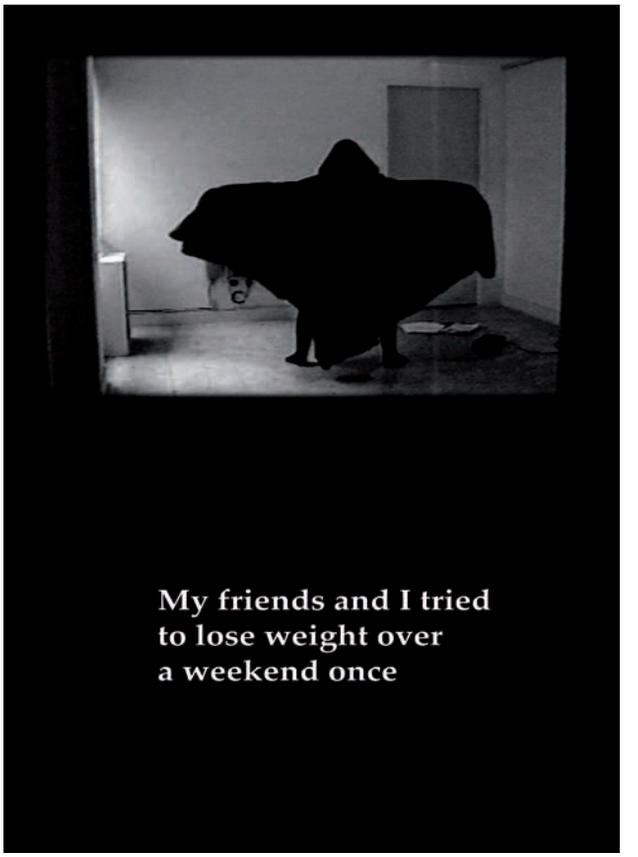
2 — Mridula Nath Chakraborty, « Wa(i)ving it All Away: Producing Subject and Knowledge in Feminisms of Colours », dans Stacy Gillis, Gillian Howie et Rebecca Munford (dir.), *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 207. [Trad. libre]

3 — Parmi les plus connues en Europe et en Amérique du Nord, citons : Zineb Sedira, Shadi Ghadirian, Sara Rahbar, Sama Alshaibi, Khosrow Hassanzadeh, Samta Benyahia, Lalla Essaydi, Helen Zughaib, Boushra Almutawakel, Farheen Haq et Sylvat Aziz.

4 — Comme bon nombre d'œuvres culturelles hybrides, *Me* propose une double critique des conceptions occidentales et iraniennes restrictives à l'égard des musulmanes.

5 — Voir Ghazel, « Interview » (avec Valerie Behiery), dans *Mea Culpa*, catalogue d'exposition (du 14 mars au 14 mai 2016), Dubaï, Carbon 12 Gallery, 2016.

Les représentations du voile chez Ghazel, Abouon et Guerresi démontrent l'élasticité du signe. Elles confirment qu'il n'existe pas *un* voile, mais bien une diversité de voiles.



d'un cancer terminal, elles célèbrent la réconciliation du couple. Le caractère universel du baiser connote l'agentivité de la femme (et de l'homme) ; plus important encore, il introduit le thème absent de l'amour dans la représentation des musulmans et dans le discours à leur sujet. Des motifs géométriques évoquant l'art islamique recouvrent et entourent le couple et confèrent aux images une facture visuelle proche de l'art optique et une lisibilité appréhendable quelle que soit notre culture d'appartenance. L'amour et la vie humaine se trouvent ainsi enchâssés dans l'écrin imaginé par Abouon. Une autre de ses œuvres, intitulée *Mirror Mirror / Allah Allah* (2012), trace aussi les contours de la subjectivité voilée, bien qu'elle soit issue de l'imaginaire structurant de l'artiste, invisible au public – Abouon, à la différence de sa mère, ne porte pas le hijab. La référence humoristique au célèbre conte permet de traduire le questionnement de l'artiste sur ses identités et de s'identifier à son cheminement.

L'artiste italienne Maïmouna Guerresi a tout d'abord pratiqué un art corporel imprégné de féminisme et de mythes anciens. Après avoir découvert le soufisme ouest-africain dans les années 1990, elle a cherché à communiquer la vision et les possibilités esthétiques que cette expérience lui a ouvertes. À l'instar de Ghazel et d'Abouon, Guerresi emploie un vocabulaire visuel puisé dans les traditions occidentales et islamiques. Sa série *Giants*, qui se compose de photographies monumentales dans lesquelles des femmes et des hommes africains de taille géante, vêtus de costumes confectionnés par l'artiste, semblent flotter dans l'espace, lui a été inspirée par un tableau de Piero della Francesca[6]. *Genitilla Al Wilada* (2007), qui appartient à la même série, montre une femme de laquelle émane une forte individualité. Sa tête et son corps sont drapés de blanc et son ventre est devenu une galaxie d'où s'échappent des bulles de *foutre* semblables à des planètes. Le voile évoque ici l'iconographie européenne, moyen-orientale et ouest-africaine ; selon l'archétype de la Terre mère universelle, le vêtement s'inscrit dans des traditions visuelles symbolistes qui sont tout aussi transculturelles[7]. L'essentiel ici, c'est que le voilage – jumelé au vide – traduit une vision intérieure en dépeignant le corps à la fois comme demeure, esprit et espace. En donnant forme à la fonction métaphorique du voilage inscrite au cœur de l'art islamique traditionnel, qui sert à communiquer l'ineffable, *Giants* évoque les limites de la représentation, question on ne peut plus centrale dans l'art et la théorie féministes en Occident.

Les représentations du voile chez Ghazel, Abouon et Guerresi démontrent l'élasticité du signe. Elles confirment qu'il n'existe pas *un* voile, mais bien une diversité de voiles. Ghazel s'amuse à en faire un objet étranger à la signification qu'on lui accorde dans l'un et l'autre contexte ; Abouon l'aborde à partir d'une perspective autobiographique ancrée dans son paysage familial et imaginaire ; et Guerresi met en évidence sa fonction en tant que stratégie esthétique et tradition iconographique commune. Les trois artistes prêtent ainsi délibérément forme à la subjectivité voilée. Truisme d'un point de vue féministe ou humaniste non hégémonique, ce nouveau trope (c'est-à-dire nouveau dans le présent contexte) force une remise en question du féminisme impérialiste et d'autres « ismes » sociaux et politiques du même acabit. Il met en évidence la qualité de sujet de toute personne minorisée perçue, fabriquée ou définie comme Autre, tout en établissant un nouveau rapport avec elle. Toutes les œuvres dont nous avons traité ici sont narratives ; les histoires qu'elles relatent sont autobiographiques, mais elles transcendent le personnel. Œuvres « bilingues » au sens culturel et visuel, elles assemblent des cultures et des signes posés comme antithétiques et rendent ainsi possible l'émergence de subjectivités marginalisées et de nouvelles identités.

Traduit de l'anglais par **Margot Lacroix**

---

6 — Ses photographies sont artisanales en ce sens que Guerresi confectionne les costumes et peint elle-même les toiles de fond, plutôt que de recourir à un logiciel comme Photoshop.

7 — Le fait que l'artiste soit africaine opère tout à la fois un déplacement de l'imagerie dominante sur les femmes musulmanes et soulève la question de la racialisation et du racisme tant en Occident qu'au Moyen-Orient.

Ghazel
← *ME series, Jane Fonda*, depuis | since 1997.
© Ghazel / SODRAC (2017)
Photo : permission de | courtesy of Carbon 12, Dubai

Maïmouna Guerresi
→ *Genitilla Al Wilada*, 2017.
Photo : © Maïmouna Guerresi, permission de | courtesy of Mariane Ibrahim Gallery, Seattle