



HAL
open science

Un vêtement pour la femme tunisienne d'aujourd'hui : intervention plastique pour une réinterprétation de la mode traditionnelle tunisienne

Hana Krichen

► To cite this version:

Hana Krichen. Un vêtement pour la femme tunisienne d'aujourd'hui : intervention plastique pour une réinterprétation de la mode traditionnelle tunisienne. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2; Institut Supérieur des Beaux Arts (Tunis), 2020. Français. NNT : 2020REN20021 . tel-03204367

HAL Id: tel-03204367

<https://theses.hal.science/tel-03204367v1>

Submitted on 21 Apr 2021

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

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

Thèse / Université Rennes 2

École doctorale « Arts, Lettres, Langues »

Sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

Pour obtenir le titre de **Docteur de l'université Rennes 2**

Mention : Arts Plastiques

UN VÊTEMENT POUR LA FEMME TUNISIENNE D'AUJOURD'HUI

Intervention plastique pour une réinterprétation de la mode traditionnelle tunisienne

Présentée par **Hana KRICHEN**

Préparée au sein de l'équipe de recherche « Pratiques et Théories de l'Art Contemporain » (EA 7472)

Sous la direction d'Ivan TOULOUSE et la co-direction de Mohamed BEN HAMOUDA

Soutenue le 31 Janvier 2020, devant le jury composé de :

Sandrine FERRET Professeure en Arts Plastiques, Université Rennes 2

Véronique GOUDINOUX Professeure en Histoire et théorie de l'art, Université de Lille

Claire LAHUERTA Professeure en Arts Plastiques, Université de Metz

Mohamed BEN HAMOUDA Professeur d'Esthétique, Université de Sfax (Co-directeur de thèse)

Ivan TOULOUSE Professeur en Arts Plastiques, Université Rennes 2 (Directeur de thèse)

UN VÊTEMENT POUR LA FEMME TUNISIENNE D'AUJOURD'HUI

Intervention plastique pour une réinterprétation de la mode traditionnelle tunisienne

Université Rennes 2
École doctorale « Arts, Lettres, Langues »
Équipe de recherche « Pratiques et Théories de l'Art Contemporain » (EA 7472)
Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

UN VÊTEMENT POUR LA FEMME TUNISIENNE D'AUJOURD'HUI

Intervention plastique pour une réinterprétation de la mode traditionnelle tunisienne

Thèse de Doctorat

Discipline : Arts Plastiques

Présentée par **Hana KRICHEN**

Encadrée par **Ivan TOULOUSE**

Co-encadrée par **Mohamed BEN HAMOUDA**

Soutenue le 31 Janvier 2020, devant le jury composé de :

Sandrine FERRET Professeure en Arts Plastiques, Université Rennes 2

Véronique GOUDINOUX Professeure en Histoire et théorie de l'art, Université de Lille

Claire LAHUERTA Professeure en Arts Plastiques, Université de Metz

Mohamed BEN HAMOUDA Professeur d'Esthétique, Université de Sfax (Co-directeur de thèse)

Ivan TOULOUSE Professeur en Arts Plastiques, Université Rennes 2 (Directeur de thèse)

Remerciements

Je voudrais dans un premier temps remercier, chaleureusement, mes deux directeurs de thèse, les professeurs :

Ivan Toulouse, pour sa confiance inestimable, son aide précieuse, ses orientations pertinentes, sa patience, son aimable compréhension, sa sympathie et sa disponibilité. Merci pour le temps que vous m'avez accordé et pour tout ce que vous avez fait afin de mener à bien ce travail. Soyez assuré de ma plus profonde gratitude.

ET

Mohamed Ben Hamouda, pour sa co-direction précieuse, son soutien scientifique, sa disponibilité, ses conseils et ses propositions considérables. Merci de m'avoir donné les occasions de présenter mon travail à l'ISAMS et pour votre accompagnement très efficace. Soyez assuré de ma plus haute considération.

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance à la professeure Sandrine Ferret, directrice de notre équipe de recherche « Pratiques et Théories de l'Art Contemporain » (EA 7472), pour son aide et son accueil.

Je tiens aussi à remercier le professeur Pierre-Henry Frangne, directeur de l'École Doctorale « Arts, Lettres, Langues » de l'Université Bretagne Loire.

Je remercie également les Professeures, Véronique Goudinoux et Claire Lahuerta, que j'ai l'honneur de rencontrer, pour avoir accepté l'invitation à la soutenance de cette thèse.

Merci à mes amis :

AbdelAziz Abdennadher, pour sa relecture

Rafik Ksontini, pour son soutien moral

Nejah Ben Mahmoud et Yesmin Ben Salah,

pour leur aide dans l'organisation de mes défilés de mode

Les mannequins, pour leur bénévolat

Rahaf Demashki, pour sa sincérité

Merci à tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont soutenue et encouragée

Je dédie ce travail,

À mes parents, pour leur amour illimité et inconditionnel

À mes beaux-parents, pour leur aide et leur soutien constant

À Nader, mon mari et ma main droite, pour tout...

À mes sœurs, pour leurs encouragements

*« Nous aurons la fierté d'avoir créé notre vie et de
l'avoir modelée selon l'idéal que nous avons conçu. »*

Aly Ben Salem, peintre tunisien.
Revue Leïla, décembre 1936

« Que dit le Coran sur le voile ? Rien. Mais strictement rien. Nulle part, il n'est question de la tête de la femme. Le mot « cheveux » n'y existe tout simplement pas. Dieu ne dit ni de les couvrir ni de les découvrir. Ce n'est pas Sa préoccupation principale, et Il ne fit pas descendre le Coran pour apprendre aux gens comment se vêtir. »

Mohamed Talbi, historien, penseur et islamologue tunisien.

« L'Islam n'est pas voile. Il est culte : Rénovation de la pensée musulmane », 2011

Table des matières

Avant propos	15
Introduction	22
Projet artistique : créations et vocabulaire	27
1- Le Bicolore	28
2- Les Rayures	33
3- Les Broderies	37
4- La laine	42
5- Combinaison de tissus : traditionnel et moderne	46
6- Le jean	50
7- Pièces métalliques	53
I. Le féminin dans le monde musulman : de l'obsession religieuse aux enjeux politiques	57
Chapitre 1 : Le long combat des femmes musulmanes contre les anciennes traditions : sujet d'actualité en Tunisie	58
1. Pour une approche anthropologique de la place des femmes dans le monde arabo-musulman	58
2. La condition de la femme Tunisienne entre civilisation et déculturation : combat toujours inachevé	63
3. La femme dans la Tunisie post-révolutionnaire	69
Chapitre 2 : L'actrice marocaine "Loubna Abidar" face au poids des traditions	76
Chapitre 3 : Le corps féminin dans les écrits de la romancière tunisienne "Fawzia Zouari"	86
Chapitre 4 : Le voile islamique dans l'art post-orientaliste	92
1. La photographe yéménite "Boushra Yahya Almutawakel"	93
2. La plasticienne marocaine "Majida khattari"	103
II. Entre les plis du drapé, dissimuler le corps de la femme	115
Chapitre 1 : Drapage/Coupé-cousu : Une coexistence dans le costume traditionnel tunisien	116
Chapitre 2 : Le drapé de sortie : un voile traditionnel	125
1. Position du voile en Islam	125
2. Le voile traditionnel tunisien : témoignages de Revue Leïla	131
Chapitre 3 : Clérambault et sa passion pour les drapés	146
1. L'Aptophilie : une passion érotique des étoffes	148
	12

2. Le drapé revient une simple apparence vestimentaire	154
Chapitre 4 : La culture japonaise : un élément de comparaison	158
1. Costume traditionnel et corps mystérieux : Drapé/Kimono	158
2. L'esthétique du pli : Drapé/Origami	162
III. Réinterpréter le vêtement féminin	169
Chapitre 1 : Le mouvement de la réinterprétation vestimentaire	170
1. La dialectique imitation/distinction : réflexion de Georg Simmel face au processus de la mode	174
2. Double histoire ou désertification historique ? Roland Barthes appuie la réinterprétation vestimentaire	181
3. Réappropriation, Restauration et Réinterprétation du patrimoine vestimentaire	189
Chapitre 2 : Des tunisiens réinterprètent le vêtement traditionnel de la femme tunisienne	198
1. Azzeddine Alaïa	198
2. Faouzia Frad	204
3. <i>Mérioul Fadhila</i> (le tricot col tunisien)	207
4. Concours national « Khomsa d'or »	214
Chapitre 3 : Quand le défilé de mode sort du cadre conventionnel	217
1. Martin Margiela : Figures dissimulées	218
2. Alexander McQueen : Visages défigurés	222
3. Projet personnel : défilés dans l'espace public	229
4. Les mannequins : bêtes de foire ?	239
Chapitre 4 : La contexture : sens matériel du textile et contenu connotatif	246
1. Le terme « contexture » est plurivoque	247
2. La contexture des civilisations dans la parure traditionnelle tunisienne : une interculturalité	250
a. Les bijoux de Tunis	252
b. Les bijoux de la côte Est	257
c. Les bijoux de l'Ouest	268
d. Les bijoux du Sud	273
e. Une interculturalité	277
Conclusion	281
Entretiens	286
Bibliographie	293
Référence des images	297

Avant propos

Comme l'annonce son titre, cette thèse porte sur mon travail artistique qui tente de réinterpréter le costume féminin tunisien traditionnel. Mon objectif est d'explorer ce que pourrait être le vêtement pour la femme dans la Tunisie d'aujourd'hui, dans le contexte de l'après-révolution de 2011, mais aussi dans celui de la globalisation postcoloniale qui reformule la dichotomie entre tradition et modernité. Derrière cette question du vêtement qui pourrait paraître anecdotique ou futile, se pose la question de savoir comment être femme aujourd'hui dans mon pays.

Le thème du féminin, dans son sens le plus large, faisait, et fait encore, l'objet d'une multitude de réflexions. Ils sont tellement nombreux les artistes et les écrivains qui ont excellé dans ce sujet qu'il serait vain de vouloir évoquer tous les noms et les essais. En tant que tunisienne qui a eu la chance de vivre une période exceptionnelle de l'histoire de son pays, mon approche implique, en quelque sorte, un vécu personnel, en prenant cependant le recul nécessaire par rapport à la situation. Il n'est pas non plus question ici de reprendre, ni de reformuler, l'image de la femme victime et soumise à un pouvoir masculin absolu. Il s'agit plutôt d'aborder l'actualité complexe d'un féminin qui est le fruit de plus d'un siècle de paradoxe, de lutte et d'évolution et d'essayer d'y intervenir en tant que chercheuse en Arts Plastiques.

Dans le cadre de cette recherche, j'ai essayé de développer une identité féminine, sans qu'elle soit forcément liée à la conception binaire du genre. Pour commencer sur des bases solides, il me semble primordial de reprendre l'essai de Judith Butler « *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité* », à travers lequel elle cherche à « *élargir le champ des possibles en matière de genre* »¹. Dans cet ouvrage, l'auteure repense la construction classique du genre, en critiquant certaines préconceptions liées au féminisme et à la sexualité, y compris l'hétéronormativité et l'homophobie. Elle « *réexamine le statut des "femmes" en tant que sujet du féminisme, de même que la distinction sexe/genre* »². Son objectif est de « *contester les présupposés sur les limites et les bons usages du genre, dans la mesure où ceux-là limitent les significations du genre à des idées reçues sur la masculinité et la féminité* »³. Suite à sa parution en 1990, l'approche de Judith Butler a été considérée comme contre-courant, vu qu'elle a bouleversé les préjugés autour du genre en le présentant en tant que identité mutable et non liée au sexe biologique de l'individu. En d'autres termes, le sexe, féminin ou masculin, peut avoir plus que d'une seule identité.

À travers mon projet artistique, j'ai essayé de déployer l'identité de la femme tunisienne dans toute sa complexité, sans avoir recours à ce que Judith Butler appelle « *la violence des normes qui gouvernent le genre* »⁴. Avant d'aborder les différents axes que contient cette

¹ BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, éd. La Découverte, Paris 2006 (1ère édition 1990), p.43.

² Ibid., p.54.

³ Ibid., p.26.

⁴ Ibid., p.43.

thèse, il m'est paru essentiel, d'encadrer le contexte dans lequel le sujet de réflexion de ma recherche a été soulevé. Si je pouvais présenter ce contexte en une seule expression, elle devrait être : « L'aujourd'hui conflictuel de la Tunisie ». En dépit du fait que je suis en plein dedans de cet « aujourd'hui », il me serait difficile de le définir sans retour aux quelques années qui le précèdent.

Je fais partie d'une génération qui a grandi sous la dictature du régime de Zine el-Abidine Ben Ali, sans savoir même qu'on est en train de vivre sous la répression. La politique était toujours un sujet tabou pour moi, très rarement soulevé dans mon entourage. Même dans les très rares occasions, on ne peut pas en parler que dans un champ étroit et en toute discrétion. Dès mon très jeune âge, je savais qu'il ne faut pas critiquer le président ni ses proches, encore moins son système. J'ai grandi avec cette idée, très convaincue et ça ne me dérangeait pas du tout. Ça sert à quoi la liberté d'expression ? J'étais tellement habituée à la situation que je n'ai jamais posé cette question. Ainsi, l'histoire nationale et l'éducation civique que nous avons étudiées à l'école étaient très perfectionnistes et n'impliquaient aucune lacune dans notre système politique.

La sanctification de certaines personnes me semblait cependant exagérée. Les photographies de Ben Ali dépassaient par leur omniprésence le drapeau national de la République tunisienne. Elles se trouvaient partout, dans les administrations publiques, les banques et les sociétés privées. Son épouse Leila Ben Ali était non moins sanctifiée. La première dame de Tunisie était toujours la plus vertueuse et la plus ennoblie de toutes les tunisiennes. En somme, la famille régnante était irréprochable. Sans relier ceci directement à la liberté d'expression, je me demandais constamment si cette famille était réellement digne de toute cette glorification, atteignant parfois le stade de déification. Les médias de l'époque avaient largement contribué à construire cette image de gouvernement idéale. Tous les médias se réunissaient autour de la même ligne éditoriale, et ne cessaient de saluer les réalisations et les accomplissements de nos gouvernants.

Il y avait quand même des échos, au sein du peuple, autour d'une oppression brutale du système. J'entendais qu'il y avait des opposants dans les prisons tunisiennes et que certains d'entre eux subissaient les pires formes de torture. Je savais également que le taux de chômage dans le pays, ainsi que celui de pauvreté dans certaines régions, était très élevé. Néanmoins, face à une telle censure médiatique absolue, qui nous présentait l'image d'un pays utopique, je n'avais aucune preuve concrète que notre gouvernement était aussi

tyrannique. Ainsi, mon jeune âge ne me permettait d'analyser les choses qu'à travers mon étroit entourage. Étant donné que j'étais toujours jeune lycéenne, pas encore intégrée dans la vie professionnelle et issue d'une famille moyennement aisée, tout me semblait correct et dans la normativité qu'exige la société civile. J'étais incapable d'imaginer le point auquel la censure médiatique pouvait arriver, ni ce qui pourrait en résulter de tromperie de l'opinion publique.

Après la politique, la religion était, dans une certaine mesure, un deuxième sujet tabou. Les sermons de l'imam aux mosquées étaient aussi censurés. L'éducation islamique que nous avons étudiée à l'école était très allégée. La loi interdit brutalement le voile, la barbe et toute apparence à symbolique religieuse, sous peine d'emprisonnement. Ceci va certainement à l'encontre des libertés individuelles, mais il faut l'accepter vu que « la fin justifie les moyens » ; le gouvernement de notre État nous protège d'éventuels actes terroristes. En tant que jeune femme tunisienne, je ne me trouvais pas concernée directement par cette loi, parce que je n'ai jamais pensé à porter le voile. Je suis musulmane par hérédité et croyante de manière instinctive. La religion islamique pour moi est congénitale et je n'ai jamais eu besoin de porter le voile, ni d'aller à la mosquée, pour me sentir proche de dieu.

En outre, les droits de la femme en Tunisie, garantis par le Code du statut personnel, sont très respectables. La loi accorde aux tunisiennes la majorité de leurs droits dans la société et au sein de l'institution du mariage. En ce qui concerne l'égalité des sexes, on est très avancés par rapport aux autres pays musulmans. Dans « *Le livre noir de la condition des femmes* » (un ouvrage poignant et unique dans son genre qui examine l'oppression et l'asservissement que subissent les femmes dans plusieurs pays du monde), Wassyla Tamzali présente la Tunisie comme « *l'exception maghrébine, et plus largement celle des pays dits arabo-islamiques* ». Elle ajoute : « *La Tunisie occupe une place à part depuis un demi-siècle ; son code de statut personnel promulgué en 1956 est à ce jour le seul exemple de rupture avec l'ordre issu des traditions dites islamiques* »⁵. Cela m'a toujours rendue fière d'être tunisienne et m'a donné une autre raison de ne pas percevoir les inconvénients du système.

⁵ TAMZALI Wassyla. L'énigme du Maghreb. IN : OCKRENT Christine (direction), TREINER Sandrine (coordination) et GASPARD Françoise (postface), *Le livre noir de la condition des femmes*, éd. XO, France 2006, p-p.338-339.

En somme, j'avais une neutralité extrême par rapport à la situation. Je voyais les choses à distance et d'une manière très superficielle. Certes, j'avais une certaine conscience de l'existence d'une lacune, quand par exemple le pourcentage de vote pour Ben Ali aux élections présidentielles atteignait les 99%, mais je ne me suis jamais sentie dedans. Quand j'ai rejoint l'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Sfax, après l'obtention de mon baccalauréat en 2008, ma formation artistique m'a éloignée encore plus de notre réalité sociopolitique. J'étais fascinée par les histoires d'artistes occidentaux et très attachée à leurs visions qui sont, en effet, incompatibles avec notre réalité culturelle.

En décembre 2010, Mohamed Bouazizi, un jeune tunisien, colporteur à Sidi Bouzid, s'est suicidé par le feu, après une dispute avec la police menant à la confiscation de sa marchandise. La région de Sidi Bouzid s'est révoltée d'une manière sans précédent, suivie de manifestations dans tout le pays et de grève nationale. Les tunisiens manifestaient pour réclamer la liberté et la dignité et protestaient contre le chômage, la corruption et la répression. J'avais 22 ans. Je me souviens qu'à cette période je me préparais pour ma soutenance de licence, qui a été cependant reportée par l'administration de l'ISAMS vu l'instabilité de la situation dans le pays : Nous vivions une révolution historique. Les informations submergeaient les réseaux sociaux, notamment Facebook. Tout sujet était considéré comme tabou ne l'était plus. Les militants pour les droits de l'homme se soulevaient. La souffrance d'un peuple opprimé était finalement dévoilée. Des témoignages choquants ont été publiés. Les tunisiens s'insurgeaient, s'exprimaient à haute voix et exhibaient la réalité de notre gouvernement. La prise de conscience que ces bouleversements m'ont apportée durant cette courte période était immense. À ce moment-là, je me suis rendue compte de l'importance de la liberté et à quel point j'étais manipulée par une image chimérique médiatisée. Avec une énorme fierté, j'ai participé aux manifestations de Sfax.

Après un mois de manifestations, le 14 Janvier 2011, Ben Ali a fui le pays. Je n'oublierai jamais de toute ma vie cette nuit de la victoire du peuple tunisien. Il s'agit d'une plénitude inestimable, d'un sentiment de confiance indescriptible et d'une euphorie qui transcende toutes les expressions linguistiques possibles. C'est la chute d'un régime dictatorial après 23 ans de pouvoir. Désormais, les événements se succèdent rapidement. La scène sociopolitique a connu des bouleversements incalculables, y compris la légalisation du mouvement *Ennahdha*, parti politique qui représente la tendance islamique radicale en Tunisie. Entre partisan et opposant, les islamistes ont retrouvé de nouveaux leur place dans la société tunisienne.

En contemplant les événements postrévolutionnaires, l'unité du peuple, qui a atteint son apogée pendant la révolution, me semble en cours de dissociation. Ainsi, on est inévitablement confronté à une lutte pour le pouvoir entre conservateurs et modernistes, menant à une sorte de fracture sociale. Rien ne m'a empêchée de terminer mes études d'Arts Plastiques et de m'inscrire en un mastère de recherche. Toutefois, ma conscience et ma vision ne sont plus les mêmes. J'ai choisi cette fois un sujet lié à la culture musulmane, notamment à la mode de l'Andalousie. Ainsi, la politique, la religion, la condition féminine et les questions du genre ; tous ces points ont transgressé, bon gré mal gré, mon quotidien. Je me suis intéressée à ces sujets avec une énorme préoccupation, quoique je me suis très souvent retrouvée incapable de problématiser l'actualité de mon pays. Comment peut-on définir l'aujourd'hui de la Tunisie ? Théoriquement, il s'agit d'une période de transition démocratique. C'est ce qui résulte des révolutions partout dans le monde. Selon Gilles Kepel, cette transition se déroule dans le schéma préétabli suivant :

« Selon le schéma communément admis des processus révolutionnaires, dans sa vulgate inspirée du marxisme, une fois l'ancien régime décapité, deux instances sont en compétition : d'un côté, un gouvernement provisoire regroupant des figures modérées de l'ordre précédent, qui voit graduellement son pouvoir s'effiloche ; de l'autre, un "Comité de salut public" – qui a connu diverses variantes au XX^e siècle, dont les plus célèbres sont les soviets de la Russie de 1917 et les komiteh (du français "comité") de l'Iran de 1979. La seconde, en reprenant à son compte la "violence révolutionnaire", évince progressivement la première et favorise l'arrivée au pouvoir des classes sociales nouvelles ou de ceux qui s'en arrogent la représentation – le prolétariat et le parti communiste à Moscou, les "deshérités" et le parti khomeyniste à Téhéran. »⁶

Néanmoins, en tant que citoyenne tunisienne impliquée de près, il me semble que le mot « transition », ainsi que le schéma qui s'y rapporte, est très loin d'être éloquent dans ce contexte. Si nous sommes en train de vivre toutes les contradictions possibles au cœur de notre société, suite à l'instauration du conflit conservatisme/modernisme, de quel genre de transition s'agit-il ? De l'autocratie vers la démocratie, du centrisme vers l'extrémisme ou de l'unilatéralité vers la multilatéralité ? À quel point ce processus politique de transition démocratique peut-il toucher la scène culturelle ? Dans le même esprit, quelle place occupe

⁶ KEPEL Gilles, *Passion arabe*, éd. Gallimard, Italie 2015, p.134.

notre identité culturelle tunisienne dans cette transition ? De quelle manière peut-elle agir sur les femmes tunisiennes ? S'agit-il d'une consolidation de leurs droits ou du contraire ? Dans notre « aujourd'hui » qui se caractérise par une instabilité évidente, toutes ces questions m'ont intriguées et ont orienté mon sujet de réflexion.

Introduction

La société tunisienne a subi des mutations brutales et des changements subversifs au niveau des coutumes, des mœurs et de la culture autochtone. Ainsi, les événements sociaux et politiques du dernier siècle ont bousculé tous les phénomènes socioculturels. Un mouvement d'évolution s'est déchaîné dès la fin de XIX^e siècle et s'est emparé de tous les aspects de la vie quotidienne, la santé, l'éducation, les droits individuels et familiaux, la législation islamique, les attitudes, les comportements, etc. La société tunisienne est aujourd'hui confrontée aux problèmes posés par une nouvelle culture multi-civilisationnelle et, par conséquent, une contraction identitaire et une déculturation ; la culture indigène est devenue anachronique. Les traditions ont été ravalées au rang de mentalité rétrograde. La rébellion contre l'identité est devenue un signe de promotion. Tous ces facteurs font de la Tunisie aujourd'hui une société "agressée" par la modernisation accélérée et la civilisation mondialisée, bien que les origines du phénomène de déculturation, en terre d'islam, soient encore plus lointaines et ramifiées, soit dans les pays voisins du Maghreb, soit en divers pays du Machrek. À cet égard, *Souad Bakalti* indique :

« Depuis le siècle dernier, à chaque fois le même scénario se répète : des voix prophétiques se font entendre, qui scandalisent une partie de la société cramponnée à ses traditions mais n'en ouvrent pas moins une première brèche. Et de nouvelles générations s'engagent dans cette faille, portant plus haut les aspirations des vagues précédentes. Combat toujours inachevé, même dans cette Tunisie pourtant plus "avancée" que tant d'autres pays portant la même empreinte religieuse et culturelle. »⁷

Khadija Chérif* a dit en 2012, après la révolution du jasmin : *« Aujourd'hui on assiste à une confrontation de classes nourrie et alimentée par ceux qui nous gouvernent : riches/pauvres, bourgeois/paysans, croyants/mécréants, laïcs/religieux... Les choses n'ont jamais été aussi frontales »⁸*. Nous croyons, plutôt, les choses n'ont jamais été "latérales", et ce qui nous semble aujourd'hui frontal, ce n'est qu'une suite de ce que nous avons vécu hier. Certainement, la période postrévolutionnaire a fait saillir ces phénomènes confrontés et les interrogations qu'ils suscitent, mais les sources sont encore plus lointaines. L'instauration du protectorat français en Tunisie en 1881, menait dès le début vers un affrontement culturel entre la civilisation occidentale et la civilisation musulmane. Le territoire tunisien devenait un champ propice aux divergences de conceptions défendues, entre conservateurs et modernistes, autocrates et libéraux. À cette époque, le modernisme transgressait brutalement la société tunisienne. *« Il est partout et terriblement tentateur : dans la rue, à l'école, au travail, à la cuisine, dans l'équipement intérieur des maisons, dans les modes vestimentaires, dans les systèmes de soin et l'hygiène »*. Par conséquent, *« tous sont interpellés jusqu'au plus profond de leur identité par cette nouvelle réalité : homme et femme, jeunes et vieux »⁹*, outre que l'influence inéquitable de cette civilisation expansionniste sur la population tunisienne, telle qu'elle agissait fortement sur les classes sociales urbaines et la petite bourgeoisie citadine, sans assister directement à la vie sociale bédouine ou campagnarde.

⁷ BAKALTI Souad, *La femme tunisienne au temps de la colonisation 1881-1956*, éd. L'Harmattan, Paris 1996, p.13.

*Khadija Chérif : Sociologue Universitaire tunisienne. Secrétaire Générale de la Fédération Internationale des ligues des droits de l'homme et membre de l'Association Tunisienne des Femmes Démocrates (ATFD) qu'elle a présidée de 2006 à 2008.

⁸ CHERIF Khadija. Khadija Chérif. IN : GDALIA Janine, *Femmes et révolution en Tunisie*, éd. Chèvre feuille étoilée, Montpellier 2013, p.90.

⁹ BAKALTI Souad, *La femme tunisienne au temps de la colonisation 1881-1956*, op. cit., p.19.

Touchant toutes les sphères sociales et les différentes catégories de la population tunisienne, ce combat entre la civilisation mondialisée et la culture indigène a un impact spécifique sur la femme tunisienne musulmane et il n'a cessé de l'accompagner dès la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Dès les premières années de la colonisation française, quand elle s'est trouvée confrontée directement et quotidiennement à de nouvelles dimensions à la façon de vivre, la femme tunisienne commençait à se poser des questions à propos de sa condition sociale, à réfléchir et à désirer d'autres manières d'être. Le modèle de la femme occidentale, récemment transplanté en Tunisie, provoquait chez elle, paradoxalement, antipathie et fascination, appréhension et envie, entre ce modernisme accessible, plutôt inévitable, et l'obsession de l'identité et de la culture indigène. Aujourd'hui, suite aux derniers événements sociopolitiques qui ont secoué le quotidien de la société tunisienne, la femme se retrouve face aux mêmes problèmes qu'hier ; en dépit de son éducation, ses acquis sociaux et sa forte présence dans les administrations publiques et les différents secteurs culturels et économiques, elle doit lutter de nouveau pour sa liberté, ses acquis, sa condition sociale, mais aussi pour son identité menacée et sa culture territoriale. Ceci la mène à se pencher sur ses origines et fouiller dans son passé, afin qu'elle puisse tracer son chemin et trouver ses repères.

De ce fait, les deux grandes questions qui sous-tendent cette recherche et qui se déclinent en multiples sous-questions et sujets de réflexion sont : Comment être femme en Tunisie aujourd'hui ? Et comment articuler l'appartenance culturelle arabo-musulmane à la société mondialisée d'aujourd'hui ?

On peut aussitôt dire que l'apparence de la femme arabo-musulmane couvre convenablement cette problématique et se situe à la croisée de ses divers aspects. Par son adoption du voile islamique, le comportement vestimentaire de la femme musulmane demeure étroitement lié aux contraintes culturelles, idéologiques et religieuses. Pour autant, le débat autour du vêtement féminin est très loin d'être récent dans le monde musulman. Depuis des siècles, dès qu'il s'agit de la condition sociale de la femme musulmane, les controverses autour du voile s'imposent et s'amplifient, notamment dans les sociétés où les concepts de laïcité sont très peu développés. Quand l'autorité politique se confond avec l'autorité religieuse, le comportement vestimentaire sera assujéti à des lois particulières, pour affirmer un pouvoir anti-laïque absolu sur la population. Ainsi, la femme demeure la principale victime de cette situation. L'obligation du voile par l'Islam intégriste dans certains pays de l'Orient est l'exemple le plus éminent de cette forme de dictature, mais aussi, de façon paradoxale en

quelque sorte, son interdiction par le pouvoir politique s'oppose également aux concepts d'individualisme et de laïcité. En somme, l'obligation ou l'interdiction d'une forme vestimentaire n'est que la manifestation brutale d'une dictature politique ou religieuse.

En Tunisie, nous avons vécu ces situations, à travers les deux extrêmes. Nos ancêtres ont largement combattu contre l'obligation dogmatique du voile islamique, et notre génération a été paradoxalement confrontée à une interdiction brutale du voile. Aujourd'hui, face à cette exceptionnelle période de transition démocratique, plusieurs tunisiennes n'arrivent pas encore à trouver leur chemin par rapport à leur comportement vestimentaire. Ceci est certainement dû à l'incapacité d'assumer une liberté nouvellement née et acquise, mais aussi, aux querelles politiques et aux opinions contradictoires qui ne cessent d'influencer les décisions des femmes depuis janvier 2011. Ainsi, on assiste présentement à un phénomène de revoilement avec la vague islamiste postrévolutionnaire. Des jeunes tunisiennes, étudiantes et lycéennes se voilent aujourd'hui sans qu'il y ait pression parentale, sociale ou politique. De quoi s'agit-il avec cette nouvelle pratique vestimentaire féminine et ce regain du voile islamique en Tunisie ? S'agit-il, pour ces femmes volontairement voilées, d'une réhabilitation identitaire ou d'un simple phénomène de mode vestimentaire ? D'une revalorisation de soi ou de la culture indigène ? D'une nostalgie, crainte ou mimétisme ?

Dans ce contexte conflictuel, Hadhami Gesmi, une jeune poétesse tunisienne, a réagi à sa propre manière face à ce courant vestimentaire nouvellement transplanté en Tunisie. En Mai 2016, elle a passé toute une journée habituelle en portant une *Mélia* rouge (costume traditionnel tunisien) dans la capitale Tunis ; dans la rue, à la faculté, dans le train, au café... Hadhami affirme au journal « El-Hasad News » que, contrairement aux réactions de crainte et d'angoisse, provoquées souvent par les femmes entièrement voilées en noir, sa tenue a provoqué enjouement et entrain. Les tunisiens dans la rue l'ont félicitée pour son audace et se sont réjouis de prendre des photos avec elle. Elle a également raconté une petite anecdote : « *Le vieux monsieur du café, a tremblé au moment où il est venu prendre ma commande, puis il m'a dit : "Excusez-moi madame, ton costume reflète un énorme prestige"* ». Au lendemain de cette belle aventure, la jeune poétesse a repris son vêtement quotidien à l'occidentale, simple, léger et pratique. La nécessité de la lutte contre la nouvelle vague islamiste et la nostalgie récemment attisée envers l'identité culturelle ne constituent pas des facteurs suffisants pour reprendre la mode traditionnelle de la Tunisie. Excessivement lourds et exagérément ornés et encombrés, les costumes traditionnels tunisiens ne sont plus adaptables aux exigences de la vie moderne. Comment peut-on donc réadapter les spécificités

culturelles de notre patrimoine vestimentaire à notre actualité mondialisée ? Quelle place et quel statut du costume traditionnel tunisien à l'ère de la mondialisation ?

Dans notre actualité politique et suite à ses influences sur le vêtement féminin, je tente la création de costumes pour la femme tunisienne contemporaine, qui vit cette oscillation entre la nostalgie profonde envers les traditions vestimentaires de son pays et sa volonté de se libérer de toutes contraintes religieuses, sociales ou politiques. L'identité tunisienne est devenue aujourd'hui objet de controverses et sujet à de fréquentes tentatives de falsification. Mon projet artistique lui rend hommage à travers une variation des formes d'habillement historique, qui s'inscrit à la fois dans l'histoire de la mode tunisienne et dans sa participation au sein de notre actualité mondialisée. Par conséquent, mon projet de recherche articule la création vestimentaire avec une étude sur la place des femmes dans la société tunisienne aujourd'hui, dans un questionnement sur l'héritage de la tradition et ses interprétations. Je veux en effet mettre en évidence un vêtement féminin tunisien, qui pourrait apparaître comme authentique, dans le contexte complexe et conflictuel de l'après-révolution du « printemps arabe ».

Projet artistique : créations et vocabulaire

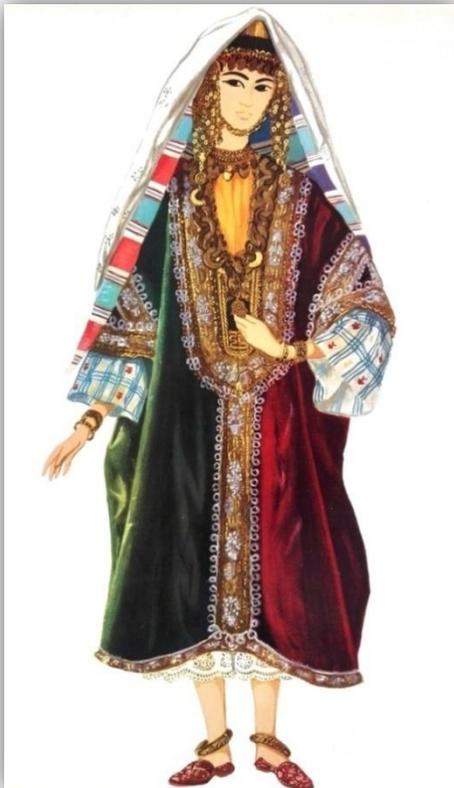
Pour donner au lecteur une vision concrète de mes créations et lui permettre de mieux comprendre comment est venu mon questionnement, je présente tout d'abord mon travail artistique. Comme le précise déjà l'intitulé de cette thèse, l'objectif de mon projet artistique est de créer des vêtements modernes pour la femme tunisienne d'aujourd'hui, en m'inspirant du patrimoine vestimentaire tunisien. Sachant que la mode traditionnelle de la Tunisie est d'une très grande richesse, il n'est pas question ici de vouloir englober toutes ses formes et ses variétés, ni d'aborder avec précision ses origines et son histoire. J'ai opté cependant pour plusieurs méthodes afin de réinterpréter et réadapter certaines spécificités du costume traditionnel tunisien avec notre actualité mondialisée. J'ai essayé donc de trouver un lieu de convergence entre le produit culturel local et le produit industriel mondialisé. Après un long cheminement d'expérimentation, mon projet artistique a abouti à sept différentes collections de prototypes de vêtements féminins. J'ai donné un titre pour chaque collection, selon le thème traité, à savoir Le bicolore, Les rayures, Les broderies, La laine, La combinaison de tissus (traditionnel et moderne), Le jeans et Les pièces métalliques.

À chaque fois je pars donc d'une notion particulière dans le patrimoine vestimentaire tunisien (une couleur, un motif, un textile, un modèle ou un symbolisme), pour essayer de le réaccoutumer à notre actualité. Je présente sur les pages suivantes des images de mon travail artistique, accompagnées de certaines illustrations de mes sources d'inspiration pour faciliter la comparaison entre le vêtement authentique et la réinterprétation que je propose. Ces photos ont été prises lors de mes défilés de mode que j'ai organisés en Tunisie, par des amis ou des photographes de magazine comme *Tunivisions*. Il est à noter également que les bijoux qui apparaissent sur certaines images ne font pas partie de mes conceptions. Ce sont des créations traditionnelles d'artisans tunisiens, que j'ai utilisées pour accomplir mes costumes lors de la présentation de mes défilés de mode. J'ai consacré en dépit de cela un chapitre vers la fin de cette thèse pour la parure traditionnelle, dans le but d'aborder la multiculturalité dans la mode traditionnelle tunisienne qui se base sur une forte capacité de s'approprier tout ce qui vient de l'extérieur.

1- Le Bicolore :

Dans cette collection, j'ai travaillé sur le bicolore, tel que la division à la verticale en deux différentes couleurs, qu'on trouve beaucoup dans les Jebba féminines de plusieurs régions de Tunisie, comme le Kef, Raf-Raf, Hammamet et Sfax. Le bicolore semble avoir été assez courant au Sahel et au Sud depuis longtemps et jusqu'au XIX^e siècle. Certains historiens attribuent l'origine de cette forme vestimentaire à l'Andalousie, tandis que d'autres assurent que son existence remonte à une époque plus ancienne et avant l'arrivée des andalous. Je cite un texte de l'ouvrage collectif « les costumes traditionnels féminins de Tunisie » :

« Il nous semble possible de conclure à l'existence d'un drapé bi-couleur maghrébin dont la pérennité au Sahel n'est peut-être pas due seulement à l'influence andalouse. Nous croyons que Georges Marçais a eu raison de dire que la Jebba mi-partie qu'il a étudiée en Algérie était commune aux habitants des villes berbères et aux Andalous. Mais nous avons constaté l'existence d'un drapé bi-couleur villageois qui a pu exister dans tout le Maghreb avant l'arrivée des Andalous. »¹⁰



-1-

La Jebba *kbira*

Le Kef

Costume du 1^{er} jour des noces

Tunique de velours bicolore

(Rouge et Vert)

¹⁰ BEN TANFOUS Aziza, MAHJOUB Neziha, LOUIS Andre, SETHOM Samira, SKHIRI Fathia, SUGIER Clémence et ZOUARI Ali, *Les costumes traditionnels féminins de Tunisie*, éd. Maison Tunisienne de l'Édition, Tunis 1988, p.118.



Robe mi-mollet bicolore
 Décorée de pompons
 Tissu léger
 Accompagnée de chapeau et panier en osier
 Défilé 31 Mars 2017

Mini-robe bicolore
 Divisée en quatre parties
 Tissu extensible
 Accompagnée de châle artisanal et diadème
 Défilé 31 Mars 2017





Robe asymétrique bicolore
 Ourlet décoré de pompons
 Tissu léger
 Défilé 16 Mars 2017



-2-
 La Jebba Star
 Raf-Raf
 Début du XX^e siècle
 Costume de la *jelwa*
 (cérémonie de mariage)
 Tunique de soie bicolore
 (Rose et Violette)



Robe bicolore pour femme voilée
 asymétrique et à manches longues
 Décorée de pompons et de pièces métalliques
 (étoiles et croissants lunaires)
 Tissu léger
 Défilé 16 Mars 2018

-3-

La Jebba *Akri*
 Hammamet

XIX^e siècle et début XX^e siècle
 Costume de cérémonie de mariage
 Tunique de laine fine bicolore
 (Noire et Rouge)





Robe asymétrique bicolore
 Ourlet et dos décorés de pompons
 Tissu léger
 Défilé 16 Mars 2017



-4-
 La Jebba *nsaf*
 Sfax
 Fin du XIX^e siècle
 Tenue quotidienne
 Tunique de satin bicolore
 (Orange et Rouge)

2- Les Rayures :

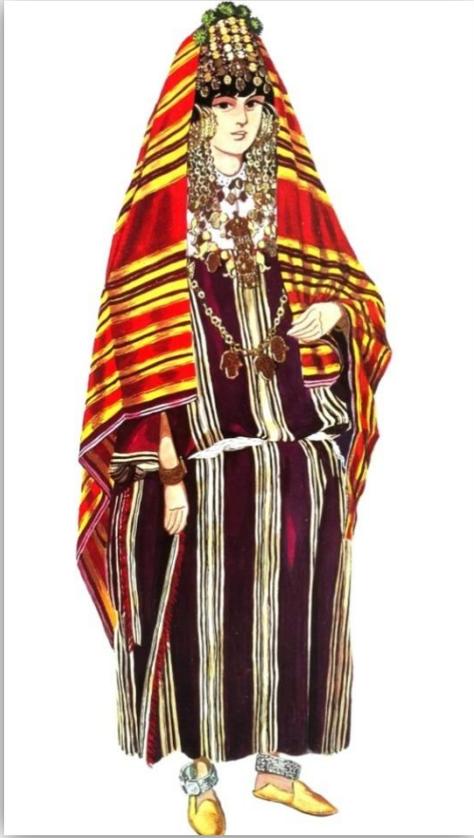
Les rayures sont fort répandues dans le textile traditionnel tunisien. Les étoffes rayées, servent de robe-drapées pour les femmes bédouines, ou encore de *Fouta* de hammam (serviette de bain). Les rayures des tissus tunisiens ne possèdent aucune norme visuelle stricte. Elles sont souvent vivement colorées, de deux couleurs alternées, trichrome ou polychrome. La largeur de ces rayures est très variable. Ces tissus sont verticalement rayés dans la plupart des cas, mais puisqu'il existe plusieurs manières de se draper, ils changent constamment leur structure verticale. La robe-drapée peut être donc à rayures horizontales, verticales ou obliques. Considérée comme motif de bonne fortune, la rayure est souvent présente dans les costumes traditionnels des fêtes de mariage.

Dans son « histoire des rayures et des tissus rayés », Michel Pastoureau explique qu'en Occident du Moyen Âge, la rayure vestimentaire était une marque dévalorisante et reflétait la condition inférieure et péjorative, voire diabolique, de celui qui le porte. Ainsi, la culture occidentale associait le textile rayé à « *tous ceux qui se placent hors de l'ordre social, soit en raison d'une condamnation, soit en raison d'une infirmité, soit parce qu'ils exercent une activité inférieure ou un métier infamant, soit parce qu'ils ne sont pas ou plus chrétiens (musulmans, juifs, hérétiques)* »¹¹. Par conséquent, si historiquement les vêtements rayés concernent les infidèles à la religion chrétienne, il ne sera plus étrange d'être aussi répandus en Orient et largement adoptés par les arabes et les berbères. Il reste cependant à vérifier si les rayures du textile tunisien sont héritées des andalous ou des ottomans, vu que « *les courants venus en même temps des deux bords extrêmes de la Méditerranée : l'Espagne et la Turquie* »¹².

À la recherche d'un mariage particulier entre le textile tunisien et le modèle mondialisé, j'ai choisi quelques tissus traditionnels rayés pour créer des vêtements modernes (robe, combinaison, ensemble...). Tout mes vêtements de cette collection ont été coupés dans des *Foutas* et dans des pièces essentiellement façonnées pour les robe-drapées.

¹¹ PASTOUREAU Michel, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, éd. Seuil, France 2014 (1^{ère} édition 1991), p.33.

¹² BEN TANFOUS Aziza, MAHJOUR Neziha, LOUIS Andre, SETHOM Samira, SKHIRI Fathia, SUGIER Clémence et ZOUARI Ali, *Les costumes traditionnels féminins de Tunisie*, op. cit., p.24.



-5-

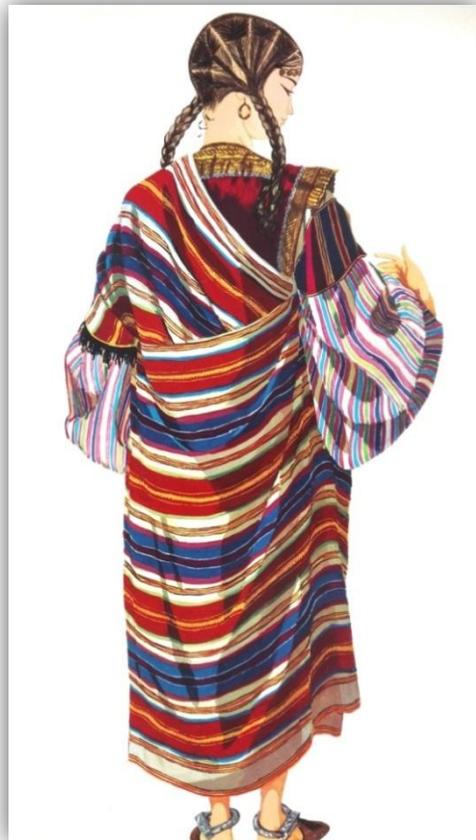
Costume du 8ème jour des noces

Gabes

Huli j'ab (robe-drapé rayée),

le *tarf* (châle rayé)

et *ta'siba* (diadème)



-6-

Huli hili

Djerba

Costume de la mariée d'Ajim

Robe-drapé de soie rayé



Combinaison à rayures
Tissu de *fouta* bicolore
Défilé 16 Mars 2017



Ensemble à rayures
Pantalon et pull
Tissu de *fouta* bicolore
Défilé 16 Mars 2017



Robe à rayures
 Longueur genou
 Avec ceinture décorée de pompons
 Tissu de *fouta* multicolore
 Défilé 16 Mars 2017



Ensemble à rayures
 Pantalon et gilet ailé
 à boutons forme de poissons
 et épaulettes à volants
 Tissu de *fouta* bicolore
 Défilé 16 Mars 2017

3- Les Broderies :

Contrairement à la collection précédente, j'ai réinterprété ici certains modèles et caractéristiques de la mode tunisienne, comme le sarouel, le burnous et les vêtements à épaulettes rigides. Évidemment, j'ai essayé d'alléger ces formes dans ma réinterprétation, sachant que les épaulettes, par exemple, que contiennent certains gilets traditionnels du Sahel sont imposantes, ce qui les font appeler « *Farmla bel jwanah* » (gilets ailés). Ainsi, ce type de gilets, taillés souvent dans des tissus épais, se caractérise par une forte richesse en broderie artisanale. Ils « *soutenaient la poitrine, la protégeant par les signes prophylactiques en forme de main ou de poisson. Seraient-ils le substitut du manteau de la grande déesse antique que plagiaient les rois en gage de prospérité ?* »¹³. Ils se portent souvent en-dessus de « Qmejja » (tuniques traditionnels) pour les cérémonies de mariages.

Mes créations de cette collection sont également coupées dans des tissus traditionnels. Cependant, j'ai opté cette fois pour des étoffes finement brodées, en fil doré ou argenté, pour créer des vêtements de soirées. Les broderies prennent souvent des formes à symboliques culturelles et très répandues dans notre patrimoine vestimentaire, comme la main, le croissant lunaire et d'autres motifs qu'on peut trouver dans les tatouages berbères. L'art de la broderie en Tunisie a connu une grande maîtrise, spécifiquement à Raf-Raf. Sans équivalent dans le reste du pays, les raf-rafiennes ont excellé dans les broderies traditionnelles. Selon l'ouvrage « *Les costumes traditionnels féminins de Tunisie* », il paraît que cette tradition fut aussi un héritage andalou qui a été transmis de génération en génération :

*« Par quel miracle les femmes de cette bourgade ont-elles un sens artistique qui a donné naissance à un véritable style ornemental ? [...] L'hypothèse la plus tentante est que dans ce village se sont fixées au début du XVII^e siècle des femmes morisques qui arrivèrent avec leur métier à broder leurs modèles de parure et qu'elles continuèrent à confectionner comme par le passé tous les vêtements qu'elles avaient l'habitude de porter. »*¹⁴

¹³ HARZALLAH Fethia et BEN AISSA Anouar, *Les voiles et après...*, éd. Credif, Tunisie 1992, p.14.

¹⁴ BEN TANFOUS Aziza, MAHJOUB Neziha, LOUIS Andre, SETHOM Samira, SKHIRI Fathia, SUGIER Clémence et ZOUARI Ali, *Les costumes traditionnels féminins de Tunisie*, op. cit., p.57.



-7-

La *m'hadna*

Raf-Raf

Costume de la fête du henné

Pantalon, tunique rayée et gilet brodé

Fin du XIX^e siècle



-8-

Fouta w 'aba

Monastir

Tenue de tous les jours

Pagne de soie rayée (*fouta*),

corselet brodé (*'aba*)

et chemise de percale blanche



Longue gilet ailé
 légèrement brodé avec un fil doré
 à épauettes rigides
 ourlet décoré de petits pompons
 porté sur une robe noire
 Défilé 13 Avril 2016



-9-
Qmejjja mestiri
 Ouardanine
 Costume de la *jelwa*
 (Cérémonie de mariage)
 à grandes ailes
 Velours et brocart richement brodés



Ensemble

Gilet ailé et pantalon large

Tissu brodé avec un fil doré

Défilé 17 Novembre 2016

Ensemble
 Pull à petites épaulette rigides et
 pantalon (sarouel) brodé en fil argenté
 Défilé 17 Novembre 2016





Mini-robe asymétrique
Tissu richement brodé en fil argenté
Défilé 16 mars 2017

Robe à capuche (burnous)
Avec ceinture décorée de pompons
Tissu brodé en fil argenté
Défilé 16 mars 2018



4- La laine :

La laine artisanale tunisienne est depuis toujours un indispensable dans le vêtement traditionnel de l'hiver, notamment sous forme de châles, mais aussi de grands drapés de sortie. Ces vêtements sont de couleurs variées, décorés de rayures et de motifs géométriques qui rappellent également certains détails du tatouage berbère : « *Les motifs décoratifs utilisés dans les tatouages, permanents ou temporaires, se retrouvent dans les poteries modelées et les vêtements et tapis tissés par les femmes dans le cadre familial* »¹⁵. Mes créations de cette collection ont été réalisées à base de la laine artisanale. Je me suis servi des drapés et des châles traditionnels pour la construction de robe, ensemble, cape, manteau...



-10-

Châles de laine décorés

sur drapé-robres

Sud-est tunisien

Tenue ordinaire des villageoises

« Les femmes âgées portent les châles de couleur sombre et les jeunes filles les châles blanc. »

¹⁵ CHEYLAN Gilles, BOUKOBZA Julie, SEPULVEDA Jean-José, ROUVIERE Clément, KERROU Mohamed, MOULIN Anne Marie, HAMZAOUI Sonia, BAKLOUTI Naceur, GUETTAT Hayet, RIAHI Mounira et GHALIA Taher, *Coutumes et Décors de Tunisie : Sous le regard d'Ernest Gustave Gobert (1906-1958)*, éd. Cérès, Tunis 2007, p.88.



Costume pour femme voilée

Cape coupé dans un châle de laine rouge
et une combinaison noire décorée en bas de la
même laine

Défilé 16 Mars 2017

-11-

Ancien costume de fête

Chenini de Tataouine

Grand châle de laine rouge *Baghnoug*

et Robe-drapé de laine noire *Huli*

Les mêmes motifs géométriques sur les deux pièces





Ensemble coupé dans un grand drapé
de laine rouge à rayures colorées.
Pull court et sarouel très flottant
Défilé 31 Mars 2017



-12-

Costume de fête

Kerkennah

Deux châles de laine rouge :

Tarf el-ras (1,42m * 0,90m) se pose sur la tête.

Tarf el-ktef (1,70m * 1,20m) se drape sur le corps.

Des lignes de pompons bordent les ourlets des deux
pièces.



Robe longue coupée dans un grand drapé de laine noire.
Avec ceinture rouge
Défilé 16 Mars 2017



Manteau coupé dans un grand drapé de laine à rayures
Défilé 16 Mars 2017

5- Combinaison de tissus : traditionnel et moderne :

Ce qui caractérise les créations de cette collection, c'est la combinaison de deux types de tissu ; le traditionnel et le moderne. J'ai obtenu ce mariage à travers l'application de diverses formes symboliques (main, étoile, croissant, triangle, rectangle, carré...), préalablement coupées dans une étoffe traditionnelle à rayures, sur d'autres types de tissus modernes et industriels. Les vêtements sont cependant légers et de conceptions convenables aux exigences de la vie moderne.



Tenue de trois pièces :
Débardeur, Short et Tunique
décorée d'un rectangle d'un tissu
traditionnel
Défilé 16 Mars 2018



Ensemble
 Pantalon très large et pull
 décorés de bandes et de mains d'un tissu traditionnel
 Défilé 16 Mars 2018



Ensemble
 Jupe mi-mollet et gilet
 Décoré d'étoiles et de croissants lunaires
 Bordure et boutons couverts du même tissu
 Défilé 16 Mars 2018



Robe
 Décorée de bordures,
 d'étoiles et de croissants lunaires
 Défilé 16 Mars 2018



Ensemble
 Pantacourt large et pull de manches à volants
 Décorés des formes de la fibule antique triangulaire
 coupées dans un tissu traditionnel
 Défilé 16 Mars 2018



Ensemble
 Jupe-short et pull
 Décorée de bordures et de nœuds
 construits avec un tissu traditionnel
 Défilé 16 Mars 2018



Ensemble
 Jupe et pull
 Décorée de carrés et de rectangles à déchirures
 construits avec un tissu traditionnel
 Défilé 16 Mars 2018

6- Le jean :

Il est bien connu que, dans le monde vestimentaire, le jean symbolise par excellence la mondialisation. C'est la raison pour laquelle j'ai opté pour un tissu de jean léger pour la confection des vêtements de cette collection. Les conceptions sont très simples, confortables et convenables à la vie quotidienne de nos jours. Elles sont cependant non-dénuées de symboles identitaires ; tous les boutons de ces vêtements sont sous forme de poisson, qui est un élément à caractère prophylactique dans les anciennes croyances de la population tunisienne. Ainsi, les pompons, objets indispensables dans la mode traditionnelle, sont également omniprésents sur les vêtements de ma collection jean.



Robe Jean

Longueur genou

Ornée de pompons

Boutons poisson

Défilé 16 Mars 2017



Combinaison Jean
 Ornée de pompons
 Boutons poisson
 Accompagnée de panier en osier
 Défilé 16 Mars 2017



Ensemble Jean
 Pantalon et veste
 Boutons poissons
 Orné de fac-similés de monnaies
 Défilé 16 Mars 2017



Robe Jean et Coton
 Ornée de poissons
 Avec ceinture rouge
 Défilé 16 Mars 2017



Ensemble
 Pull à volants orné de pompons
 et pantalon Jean
 Défilé 16 Mars 2018

7- Pièces métalliques :

Je me suis permis ici de créer des habillements variés, y compris un costume de mariée, avec des tissus entièrement modernes. Sur ces vêtements, j'ai accroché des petits éléments en métal, de formes intimement liées à la mode tunisienne, notamment à la bijouterie traditionnelle. Ces pièces métalliques sont en couleur argenté ou doré, comme les fac-similés de monnaies (*mahboub*), les clochettes, les mains et les croissants lunaires.



Costume de mariée
Débardeur en tulle et longue jupe
bouffante.
Orné de fac-similés de monnaies
et de pompons.
Défilé 31 Mars 2017



Robe-salopette
Ornée de mains et de croissants
Défilé 31 Mars 2017



Robe noire à volants
Ornée de mains et de bordures en tulle
Défilé 16 Mars 2017



Robe à petites épaulettes rigides
Ornée d'une ligne de clochettes
Défilé 16 Mars 2017

I. Le féminin dans le monde musulman : de l'obsession religieuse aux enjeux politiques

Chapitre 1

Le long combat des femmes musulmanes contre les anciennes traditions : sujet d'actualité en Tunisie

1. Pour une approche anthropologique de la place des femmes dans le monde arabo-musulman

Depuis des siècles, des femmes musulmanes vivaient opprimées et persécutées, pour la simple raison qu'elles faisaient partie des sociétés culturellement patriarcales, sexistes et misogynes. Quand la religion d'Etat est l'Islam et ses lois dépendaient du texte coranique, de la charia et des traditions islamiques, la femme demeurait la seule victime de telles conditions sociales. Toujours mineure et inférieure à l'homme, elle subissait une soumission ordinaire et une subordination quotidienne dans la majorité des actes de la vie. Sous la tutelle et l'autorité de son père, puis de son mari, elle ne possédait aucune sorte d'autonomie durant toute sa vie.

Le père pouvait marier sa fillette, impubère, sans demander son consentement. La polygamie était légale et même souhaitée, dans la limite de quatre femmes traitées avec équité. Seul l'homme avait le droit au divorce. Il pouvait répudier sa femme à tout moment, en prononçant trois fois de suite la formule de répudiation (tu es répudiée). La femme ne pouvait demander le divorce que dans des cas très précis, notamment si le mari est impuissant ou longtemps absent du logis conjugal. Autrement, elle devait parfaitement obéir à son mari.

En cas de divorce, la femme ne pouvait pas garder ses enfants et elle n'avait plus droit au foyer matrimonial.

En ce qui concerne le droit à l'héritage des parents, la fille n'héritait que la moitié de la part octroyée à son frère. Ainsi, il y avait d'autres lois qui nourrissaient cette conviction que la femme ne vaut que la moitié de l'homme, notamment, son témoignage devant un tribunal équivaut à la moitié de celui d'un homme. En d'autres termes, les témoignages de deux femmes sont équivalents au témoignage d'un seul homme, suite à l'interprétation du verset coranique suivant :

« Faites-en témoigner par deux témoins d'entre vos hommes ; et à défaut de deux hommes, un homme et deux femmes d'entre ceux que vous agréez comme témoins, en sorte que si l'une d'elles s'égare, l'autre puisse lui rappeler. »¹⁶

Tous ces facteurs, nourris par des coutumes et des traditions ancestrales, et complétés par la conviction intériorisée des femmes par leur statut de dépendance, faisaient d'elles des marionnettes soumises aux décisions et volontés du sexe opposé. Certes, on ne peut pas aborder ce sujet sans passer par l'obsession de la virginité. C'était une obligation incontestable qui devait être prouvée juste après la nuit de nocé. Un drap taché du sang devait être présenté à la famille comme une preuve de chasteté de la nouvelle mariée. Dans le cas contraire, elle est immédiatement expulsée et répudiée. Considérée comme une source de honte pour sa famille, les conséquences pouvaient aller jusqu'au meurtre de cette femme.

Emprisonnée dans l'univers domestique, la femme ne sortait ni pour étudier ni pour travailler. Comme le disait déjà un vieux proverbe arabe, « la femme respectable ne sortait que deux fois durant toute sa vie ; la première fois, de la maison de ses parents pour aller chez son mari, et la deuxième fois du domicile conjugal vers sa tombe ». Elle était donc enfermée, complètement isolée du monde extérieur et elle n'avait pas le droit de participer à aucune activité sociale. Si nécessaire, elle ne sortait que parfaitement voilée ; enveloppée dans une large pièce de tissu dissimulant tout son corps et son visage. Cette tradition était censée protéger les femmes des regards masculins concupiscent, mais aussi pour protéger les hommes des péchés qu'ils pouvaient commettre en regardant une femme dans la rue, quoique souvent l'homme ne culpabilise pas pour sa convoitise sexuelle. Le blâme était toujours jeté

¹⁶ Coran : Sourate Al-Baqarah, verset 282

sur la femme, fréquemment à cause de son comportement vestimentaire, mais aussi de ses gestes ou de sa façon de parler, vu que la voix de la femme était également considérée "Awra" c'est à dire qu'elle ne devait pas être entendue d'un homme étranger (qui n'est ni son mari ni son père ni son frère) lequel risque de stimuler sa libido.

En somme, la femme était perçue fondamentalement comme tentatrice sexuelle menant à l'immoralité. Il fallait donc l'éloigner autant que possible du sexe masculin, lequel risque de céder à son instinct sexuel pervers. Son rôle devait se limiter à son foyer, le service de son mari, l'enfantement et l'éducation de ses enfants, notant que l'avortement était illégal et "Harâm" c'est-à-dire interdit par la religion (un péché). De toute façon, dans une société aussi machiste qui favorisait principalement l'homme, l'importance de la femme se déterminait par le nombre de garçons qu'elle pouvait accoucher, étant donné que la naissance d'une fille était souvent considérée comme événement indésirable au sein de la famille.

Certes, nous n'entendons pas diaboliser l'homme, à travers cette étude. Le musulman qui appliquait toutes ces lois dans sa vie quotidienne et au sein de sa famille, et qui se considérait toujours dominant et supérieur à la femme. Il était également victime des coutumes et des traditions enracinées depuis des siècles, d'une culture partielle héritée d'une génération à l'autre et d'une éducation qui faisait croître son ego face au sexe adverse. Le musulman était entièrement convaincu que « *les femmes sont déficientes dans leur raison et leur religion* »¹⁷. Il apprenait, dès son plus jeune âge, que la femme est un être irresponsable et, par conséquent, soumis à son autorité et sa tutelle, malgré que, selon le Coran, cette autorité de l'homme est limitée au pouvoir aux dépenses de sa femme :

*« Les hommes ont autorité sur les femmes, en raison des faveurs qu'Allah accorde à ceux-là sur celles-ci, et aussi à cause des dépenses qu'ils font de leurs biens. »*¹⁸

Cette situation effrayante de la femme musulmane fut mise en question au début du XX^e siècle, dans certains pays musulmans. En Egypte, un groupe de femmes instruites, avancées et militantes s'élevèrent contre ce statut de dépendance depuis les années vingt. Ainsi, la prise de conscience de certains hommes, que de la condition féminine dépend l'évolution de la société intégrale, les amena à soutenir ce départ d'un mouvement féministe évolutionnaire. Cependant, le changement radical survint en Turquie, à partir de 1923, avec l'arrivée du

¹⁷ Hadith (paroles du Prophète Muhammad)

¹⁸ Coran : Sourate An-nisa', verset 34

premier président de la république de Turquie Mustafa Kemal Atatürk. Il considéra les femmes comme un facteur fondamental de la transformation du pays. Il transforma toutes les lois de la famille et du mariage sur le modèle européen, interdit le voile islamique dans les endroits publics, encouragea l'instruction et le travail des femmes et leur accorda le droit de participation à toutes les activités sociales, comme le droit de vote. Atatürk était le premier président musulman qui réussit à séculariser la société, par la véritable séparation de la religion et de l'Etat. Son régime mit en place tous les éléments essentiels pour la naissance d'une nouvelle génération de femmes conscientes, responsables et capables d'exercer des fonctions sociales et politiques en toute indépendance. En 1993, une femme, Tansu Ciller, fut nommée au poste de Premier ministre de Turquie.

Dans les pays colonisés du Maghreb, il fallut attendre les années de l'indépendance pour percevoir une véritable évolution de la condition féminine, quoique cela fût relatif et différent d'un pays à l'autre. La période coloniale dans chacun de ces pays fut une phase de transition très délicate, qu'on peut la subdiviser en deux phases majeures :

- La période de blocage, telle que les premières années de la colonisation où le modèle de la femme européenne, nouvellement transplanté dans ces pays, créa un choc brutal pour les musulmans, face à l'image féminine conventionnelle dans la société islamique. Entre admiration et aversion, ils se trouvèrent dans l'impossibilité d'agir dans ce contexte de choc colonial.

- La période de résistance, qui dura jusqu'aux dernières années de la colonisation. Nous entendons par là, la résistance à l'assimilation, à l'acculturation européenne et aux tendances destructrices qui menaça la culture indigène. Bien évidemment, la préservation du statut traditionnel de la femme musulmane apparut comme une arme de défense de l'identité menacée, ce qui rendit le nombre de femmes musulmanes, qui reçurent l'éducation française dispensée durant cette période, très limité. Même les étincelles de modernité qui apparurent en de rares occasions, furent souvent confrontées par des forces antimodernistes implacables.

En 1962, l'Algérie acquit son indépendance. Les femmes y jouèrent un rôle non négligeable, grâce à leur participation massive aux manifestations pendant la guerre de libération de l'Algérie (1954-1962). Sans aucune revendication féministe, elles se battirent aux côtés des hommes contre la présence coloniale dans leur pays, et beaucoup d'entre elles payèrent lourdement ; arrestation, emprisonnement, torture... La constitution algérienne de 1963 vint pour récompenser ces femmes militantes, en proclamant, dans son article numéro 12, que « *tous les citoyens des deux sexes ont les mêmes droits et les mêmes devoirs* ». Une

nouvelle ère d'évolution du statut féminin dut commencer à cette année. Mais il y eut beaucoup de projets obscurantistes de la politique conservatrice visèrent à garder le statut de mineure de la femme. La lutte contre ces forces obscurantistes et la persévérance des algériennes leur permit quelques timides réformes au niveau de leur condition sociale et elles purent pénétrer le monde de travail pendant les années 70, malgré les partiales conditions de travail et la discrimination salariale entre les deux sexes ; les femmes furent sous-payées par exemple. En 1979, un événement sociopolitique remit en péril la situation de la femme algérienne ; c'est la réussite de la révolution iranienne qui transforma l'Etat impérial d'Iran en une république islamique. Ceci conforta les fondamentalistes islamiques en Algérie. Ils entendirent copier le modèle iranien et instituer une société islamique dans le pays. Suite à cela, le nouveau code personnel de 1984 aggrava énormément la situation des algériennes. Considéré comme le plus rétrograde de tout le Maghreb, ce code réintroduisit la majorité des lois islamiques ataviques, en réimposant aux femmes un statut de dépendance.

Les partisans et les détracteurs du code de la famille en Algérie ne cessèrent pas de lutter durant des années. Le 21 décembre 1989, c'est le grand jour où une manifestation spectaculaire fut organisée par la ligue Islamique (LIDD)*. Un très grand nombre de femmes manifestèrent pour défendre le code de la famille et réclamer l'application de la charia. Les protestations des féministes aboutirent cependant à une contre-manifestation, qui eut lieu le 10 Mai 1990. Les contestations se poursuivirent, et ce n'est qu'en 2005 où une légère réforme du code de la famille fut engagée. Très loin d'être conforme aux attentes des féministes, cette réforme réside essentiellement dans le fait que la polygamie exige désormais le consentement de la première épouse et, en cas de séparation, les enfants sont confiés à la mère et leur logement doit être assuré par le père. Néanmoins, quand la femme se remarie, elle perd immédiatement la tutelle de ses enfants. Les femmes algériennes vivaient de longues années de souffrance et de lutte contre le code de la famille, sans n'aboutir à une émancipation concrète. Le code garde sa structure inégalitaire et inconstitutionnelle (ne respecte pas le principe de l'égalité de tous les citoyens, énoncée dans la constitution), en dépit du dernier amendement de 2015 qui vise à octroyer plus de droits à la femme algérienne, comme le renforcement de criminalisation des violences conjugales contre la femme.

*LIDD: Ligue Islamique pour la Da'wa et le Djihad : C'est une ligue fondée par le cheikh Ahmed Sahnoun en 1989 pour fédérer les associations intégristes et les diverses tendances de la mouvance islamiste en Algérie.

En 1947 et lors d'une grande manifestation dans la rue, le sultan de l'Empire chérifien Mohammed V, qui devint le roi du Maroc après l'indépendance du pays en 1956, présenta sa fille, la princesse Lalla Aïcha, avec la tête découverte et habillée à l'européenne. Ce fut un événement spectaculaire qui fit naître le mépris des conservateurs et l'espoir chez les féministes. Néanmoins, la situation des femmes marocaines n'a évolué qu'en 1995, sous le règne de son fils Hassan II, où quelques changements du code du statut personnel furent engagés. Désormais, l'acceptation de la femme est nécessaire pour valider le mariage, le divorce n'est valable que sous contrôle judiciaire, la femme peut aussi demander la séparation comme elle peut s'opposer à l'arrivée d'autres épouses. Par conséquent, les aspirations féministes au Maroc ont été déçues, vu que ces réformes sont inadéquates et insuffisantes.

2. La condition de la femme tunisienne entre civilisation et déculturation : combat toujours inachevé

La question du rôle et de la condition sociale de la femme commença à se poser en Tunisie dès les premières années de la colonisation française. À cette époque, une comparaison entre la civilisation musulmane et la civilisation occidentale s'imposa sur le territoire tunisien, où la présence européenne révéla la faiblesse de la société musulmane. Ainsi, la colonisation française stimula l'élite intellectuelle de la société tunisienne et lui permit d'aborder les facteurs et les causes de l'affaiblissement et de la décadence de la société islamique tunisienne. Ce fut donc dans la perspective d'une mutation socioculturelle "urgente" que la question de l'émancipation de la femme musulmane fut abordée. Les intellectuels de la capitale ne cessèrent de comparer les avantages de la femme européenne à la condition terrible de la femme tunisienne dépendante, inopérante et victime de l'ignorance. La femme européenne émancipée fut donc un modèle de référence. Son comportement, sa condition de vie, sa contribution matérielle et l'équilibre dans sa vie de couple provoquèrent des réflexions et des interrogations quant à la situation de la femme tunisienne. À cet égard, l'écrivain tunisien Mustapha Kraiem indique :

« Par son adaptation aux nécessités de la vie moderne, le modèle de la femme occidentale était en lui-même, par le fait simplement de son existence, un phénomène de déstabilisation et d'évolution surtout si l'on tient compte qu'une fraction de plus en plus

importante de la société autochtone était touchée, bon gré mal gré, par la modernisation au niveau culturel, économique, éducatif, vestimentaire et même alimentaire »¹⁹.

En 1911, dans un temps où le voile fut une obligation incontestable et l'émancipation de la femme musulmane fut un sujet tabou pour les tunisiens, Salem Ben Hamida* communiqua la nécessité de la libération de la femme tunisienne. Il proposa l'abolition du voile islamique, l'interdiction de la polygamie et l'adoption du modèle occidental. Néanmoins, la vision de Salem Ben Hamida ne fut pas suffisamment prise en compte par la population tunisienne et le débat resta limité aux tunisois. Quelques années plus tard, la société tunisienne connut un pas féminin très audacieux. Ce fut l'action menée par les femmes elles-mêmes qui commencèrent à défendre leurs propres droits, comme le clarifie Mustapha Kraiem dans ce texte :

« Au début de l'année 1924, toute une campagne de presse, menée par Tunis Socialiste et le journal An-Nahdha, organe des réformistes et alimentée par des responsables du parti, préconisait la libération de la femme ; au mois de janvier, le parti socialiste organisa une conférence débat dans la salle de l'essor autour du thème de l'abolition du voile. Ce jour la, une femme tunisienne, Madame Manoubia El Ouertani, monta sur la tribune, et non voilée, prononça un discours pour revendiquer la libération de la femme et l'abolition du voile [...] Cinq ans plus tard, le 9 janvier 1929, dans la même salle de l'essor, les socialistes organisèrent une conférence débat sur l'émancipation de la femme et de nouveau, une tunisienne, Madame Menchari proclama la nécessité de l'abolition du voile »²⁰.

L'émancipation de la femme tunisienne devint une question qui intéressait les milieux populaires, ainsi que les milieux intellectuels, à partir de 1930, à l'occasion de la publication de l'ouvrage de Tahar El Haddad**, « *Notre femme dans la législation et la société* ». Cet ouvrage, insurrectionnel contre la tyrannie de la tradition, fut un projet qui supposait la laïcisation de la société, dans lequel Tahar El Haddad envisagea une liberté totale pour la femme tunisienne :

¹⁹ KRAIEM Mustapha, *Pouvoir colonial et Mouvement National-La Tunisie des années trente*, éd. Alif, Tunis 1990, p.341.

*Salem Ben Hamida : Poète et intellectuel tunisien

²⁰ Ibid., p.345.

**Tahar El Haddad : Penseur, syndicaliste et homme politique tunisien

« Selon le statut préconisé par Tahar El Haddad, la femme est un être égal à l'homme ce qui suppose son autonomie en tant qu'individu distinct et dont l'intégrité physique et morale doit être respectée [...] Par souci de justice à l'égard de la femme, la polygamie doit être abolie et le droit au divorce doit être reconnu aux deux partenaires »²¹.

En ce qui concerne le voile islamique, Tahar El Haddad fut strictement implacable. Il dénonça cette tradition et sur un ton plutôt violent : *« L'usage du voile était imposé à la femme dans le dessein d'éloigner la tentation cela fait penser à l'usage de la muselière que l'on impose au chien afin qu'il ne morde pas les passants »²²*. Depuis ce temps, commença l'affrontement inlassable entre libéraux et autocrates sur le territoire tunisien. Cet ouvrage évoqua une polémique immense, entre détracteurs et partisans. D'une part, il y eut ceux qui appuyaient la vision de Tahar El Haddad, soutenaient le rejet de la législation islamique et optaient pour l'adoption du modèle occidental. D'autre part, il y eut ceux qui furent sévèrement conservateurs. Ils accusèrent Tahar El Haddad d'athéisme et d'impiété, en considérant la liberté de la femme occidentale comme étant symbole de permissivité et d'immoralité. Parmi les attaqués de l'ouvrage de Tahar El Haddad, il y eut la réponse de Mohamed Salah Ben M'Rad*, à travers son livre intitulé *« Le voile de deuil jeté sur la femme d'Al Haddad ou réfutation des erreurs, impiétés et innovations que contient "Notre femme dans la législation et la société" »*. Ben M'Rad défendit donc la législation islamique et le statut de la femme perpétuellement mineure.

Deux visions contradictoires et deux conceptions diamétralement opposées furent défendues durant presque 26 ans. En 1956, la pensée moderniste de Tahar El Haddad influença Habib Bourguiba, 1^{er} président de la république tunisienne de 1957 à 1987, dans la rédaction du code du statut personnel. En d'autres termes, ce fut la vision de Tahar El Haddad qui gagna ce débat contre l'idéologie conservatrice. Promulgué le 13 août 1956, cinq mois après l'indépendance du pays, le code du statut personnel effectua une transformation radicale de la société tunisienne, notamment de la condition féminine. Seul Atatürk osa jusqu'alors consacrer aussi intensément les valeurs de l'autonomie et de la liberté de la femme. Cette œuvre bourguibienne accorda à la femme ses droits au sein de la famille comme elle n'en

²¹ Ibid., p.343.

²² EL HADDAD Tahar, *Notre femme dans la législation et la société*, éd. Maison Tunisienne de l'Édition, Tunisie 1978 (1^{ère} édition 1930), p.207.

*Mohamed Salah Ben M'Rad : Journaliste et théologien tunisien

dispose dans aucun autre pays arabe. Le code du statut personnel de la Tunisie bouleversa la majorité des lois considérant la femme comme un être inférieur à l'homme. Il interdit tout d'abord la polygamie sous peine d'emprisonnement, fit du mariage un acte civil calqué sur le modèle occidental et n'est autorisé que sous consentement mutuel des deux parties, abolit le mariage des mineures en fixant l'âge minimum à vingt ans pour les garçons et dix-sept ans pour les filles, institua le divorce judiciaire et accorda aux femmes le plein droit de le demander.

Habib Bourguiba fit preuve de persévérance pour atteindre son but, qui consista à faire de son pays un Etat moderne. Il ne rata aucune occasion de menacer les intégristes et les traditionalistes, d'attaquer les pensées rétrogrades et de condamner les anciennes coutumes à travers ses discours sarcastiques. Il déclara explicitement la guerre contre le voile islamique, en le qualifiant de « *misérable chiffon* » ou d'« *épouvantable suaire* » lors de ses discours. Il encouragea implacablement les femmes à sortir dévoilées, pour étudier et travailler. Une loi promulguée le 4 Novembre 1958 institua la généralisation et la gratuité de l'enseignement. L'égalité des sexes dans le droit à l'instruction et la mixité des écoles devinrent obligatoires. Ceci bouleversa complètement le précédent régime d'enseignement en Tunisie, fondé en 1944, qui fut basé sur la séparation et la discrimination (Ecoles franco-arabes de garçons et Ecoles franco-arabes de filles). En 1961 la contraception fut introduite. Un décret du 25 septembre 1973 rendit l'avortement légal. Deux lois vinrent en 1981 pour renforcer le nouveau statut de la femme tunisienne : l'institution de la tutelle légale des enfants pour une mère divorcée ou veuve et l'interdiction du port du voile islamique dans toutes les institutions scolaires et administratives. Grâce à l'instruction, les tunisiennes ont accès à tous les métiers et le nombre des femmes qui travaillent fit un bond spectaculaire. « *Outre le code du Travail qui garantit l'égalité des hommes et des femmes, la Tunisie a adhéré aux conventions internationales relatives au travail de nuit, à l'égalité salariale...* »²³.

Seule la loi de l'héritage, qui accorde au fils le double de la part octroyée à sa sœur, n'a pas été abrogée. Déterminé depuis longtemps et basé sur le verset coranique suivant : « *Dieu vous recommande quant à vos enfants : pour le garçon l'équivalent de la part des deux filles. S'il n'y a que des femmes, au moins deux, alors à elles les deux tiers de ce qu'il a laissé. S'il*

²³ GOLDMANN Annie, *Les Combats Des Femmes. XX^e Siècle*, éd. Casterman-Giunti, Italie 1998 (1^{ère} édition 1996), p.140.

n'y a qu'une femme, alors à elle la moitié »²⁴, ce privilège demeure jusqu'à aujourd'hui. Ainsi, ce n'est qu'en 2017 que les tunisiennes ont été autorisées à se marier avec des non-musulmans, ce qui a été toujours légal pour les hommes. En dépit de cela, « *la Tunisie constitue un exemple dans l'amélioration de la condition des femmes. Aucun autre pays musulman, excepté la Turquie, n'a développé à ce point les concepts de laïcité, d'égalité et d'émancipation [...] Le chemin parcouru en une génération est impressionnant [...] Les femmes existent et cela grâce au choix décisif, et politique, de la modernité* »²⁵. Néanmoins, les oppositions traditionalistes et les pressions antimodernistes ne s'en font pas moins sentir pendant les années 80, surtout suite à la réussite de la révolution islamique iranienne de 1979 qui a renforcé l'intention des fondamentalistes dans la majorité des pays arabes. « *La montée de l'intégrisme religieux inquiète de nombreuses tunisiennes... Surtout lorsqu'elles voient ce qui se passe là où les fondamentalistes tentent d'imposer le retour d'une tradition entendue de manière restrictive et répressive* »²⁶.

Comme dans tous les autres pays musulmans, il existait en Tunisie cette dichotomie entre deux extrémités ; ceux qui sont strictement laïques, réclament la séparation totale entre la religion et l'Etat et se battent pour une égalité absolue des sexes, et ceux qui sont fondamentalistes, défendent le statut de la femme mineure et réclament l'application rigoureuse de la législation islamique. Cette division (moderniste-conservateur) reste cependant très générale et loin d'être catégorique. Entre ces deux camps diamétralement opposés, il y a souvent un lieu consacré pour les dits "modérés", qui sont plutôt une majorité de la population. Ils se situent au-dessus du conflit, en essayant de tenir un discours qui semble consensuel en apparence, mais très ambivalent dans son essence. Ils envisagent le rejet de la législation islamique, en respectant toutefois les lois islamiques essentielles. Ils veulent consacrer l'image de la femme émancipée sans renier le Coran, dont ils font une réinterprétation favorable afin de l'adapter aux exigences de l'évolution sociale. Ils vivent un conflit psychologique intense entre le désir de la civilisation et l'antipathie de la déculturation. Dans un chapitre nommé "Entre tradition et modernité", Annie Goldmann a abordé le combat inachevé entre ces deux phénomènes que vivent les femmes dans les sociétés musulmanes, notamment en ce qui concerne l'émancipation vestimentaire :

²⁴ Coran : Sourate An-nisa', verset 11

²⁵ GOLDMANN Annie, *Les Combats Des Femmes. XX^e Siècle*, op. cit., p.141.

²⁶ Ibid., p.144.

« Il arrive que certaines femmes, parmi les plus instruites, aient effectué un retour à la tradition, tout en déplorant les excès qu'il entraîne. La justification de ce retour se trouve dans la crise d'identité que la société musulmane, et algérienne en particulier, traverse depuis l'indépendance du pays. L'occidentalisation rapide, la déstructuration des valeurs familiales traditionnelles, les excès d'une liberté trop vite et mal assimilée, le rejet systématique du passé ont ainsi conduit nombre d'entre elles, par conviction, peur ou mimétisme, à rechercher leur identité dans les valeurs ancestrales, rassurantes et sans ambiguïté. Paradoxalement, elles s'efforcent de concilier l'avancée des femmes sur le plan professionnel avec le retour à des formes régressives comme le port du hidjab, qu'elles considèrent comme plus pratique et moins lourd que le haïk ou sefsari (qui enveloppait tout le corps), car il ne couvre que la tête et les cheveux. (En réalité, le hidjab s'accompagne d'une tenue très stricte, manteau ample, manches longues.) »²⁷

Entre civilisation et déculturation les écarts se resserrent. La civilisation nourrit, en quelque sorte, le concept de mondialisation et mène, par la force des choses, à une contraction identitaire et donc à une déculturation. C'est la raison pour laquelle que ces deux phénomènes paraissent strictement indissociables. Ainsi, plus les gens s'attachent à leur culture indigène plus ils entravent le chemin de la modernité et de la civilisation dans leur société. À cet égard, on peut dire qu'aucune société musulmane n'a réussi à se détacher entièrement de la culture ancestrale. La femme travaille et participe largement à toutes les activités sociales et économiques, mais le mariage, la conception et l'éducation des enfants demeurent le but principal de sa vie. Quelle que soit la valeur de sa fonction, elle reste au service de son mari, qui garde à son tour le statut de dominant et de sourcilleux. *« Il se produit une dichotomie entre les deux rôles : celui, extérieur, de la citoyenne au service de l'Etat et celui, privé, de la femme soumise et dépendante »²⁸*. Les rapports de couple persistent donc tributaire des anciennes traditions sexistes. La sexualité en dehors de l'institution de mariage reste très mal vue et la virginité de la nouvelle mariée est toujours primordiale. Par conséquent, jusqu'à aujourd'hui, on ne peut pas parler d'une véritable évolution, surtout au niveau des mentalités. L'écrivaine tunisienne Azza Filali constate que cet attachement aux vieilles coutumes, en Tunisie, est dû à la non-évolution de la mentalité masculine :

« J'éprouve un sentiment de consternation devant cette génération de femmes voilées qui refusent, quelque part, de vivre. Peut-être parce que, en dépit des apparences, les

²⁷ Ibid., p.136.

²⁸ Ibid., p-p.136-137.

rappports entre les deux sexes n'ont pas beaucoup changé [...] Il y a eu certes trop de changements en trop peu de temps du côté des femmes, alors que les hommes n'ont presque pas évolué. De ce fait, elles sont réduites à assumer seules une situation trop lourde pour elles. Ce qui explique que certaines femmes faiblissent et régressent en cours de route. Bourguiba a peut-être trop donné au départ ? »²⁹

3. La femme dans la Tunisie postrévolutionnaire

À partir de 1987, une nouvelle scène politique a apparu en Tunisie avec l'arrivée au pouvoir du président Zine El-Abidine Ben Ali. Il a suivi le même chemin de modernité que celui de son prédécesseur Bourguiba, mais sa manière a été beaucoup plus agressive et dictatoriale. Il a été rigoureusement intolérant avec tous les intégristes islamiques et leurs partisans ; emprisonnement, supplice et déportation. Il est arrivé, en peu d'années, à mettre fin à toute existence de mouvances islamistes radicales dans tout le pays. Certes, il a préservé le code du statut personnel promulgué par Bourguiba, en appliquant, le 13 août 1993, quelques subtiles réformes dans le sens d'une plus grande égalité des sexes. Le régime de Ben Ali a interdit brutalement le voile islamique dans tout le pays, ainsi que l'adoption de toutes pensées extrémistes. Le port du voile est devenu une infraction punissable par la loi qui arrive jusqu'à l'emprisonnement. Nous avons donc vécu dans une période où toutes les tunisiennes, conservatrices ou modernistes, pouvaient porter ce qu'elles veulent, mais aucune d'entre elles n'avait le droit de couvrir ses cheveux.

En dépit des inconvénients indéniables du régime de Ben Ali, qui a duré 23 ans, les tunisiennes ont vécu une période exceptionnellement sereine. Les acquis de la femme tunisienne, qui sont en avance par rapport à ceux des autres pays musulmans, ont été en toute sécurité. Aucun groupe social ni aucun parti politique n'a osé menacer les droits de la femme sous un tel système politique irréfutable et qui agit de manière répressive face à toute pensée dissidente. Tous les débats sur l'émancipation, ou la claustration, de la femme ont cessé d'exister, sinon ils ont été quasiment négligeables. La législation est décisive et indiscutable. Ceci a duré jusqu'à janvier 2011, date de la révolution tunisienne (révolution de jasmin) où toutes les lois benalistes ont perdu leur validité.

²⁹ FILALI Azza. Azza Filali. IN : GDALIA Janine, *Femmes et révolution en Tunisie*, op. cit., p-p.21-22.

Au lendemain de la chute du régime Benaliste, le 14 janvier 2011, la société tunisienne a connu un retour excessif des islamistes extrémistes sur la scène politique et sociale, rappelant que ces derniers ont été exilés ou prisonniers pendant le règne de Ben Ali. Ainsi, une réapparition brusque du voile islamique a bousculé la société tunisienne. Plusieurs jeunes femmes, des élèves et des étudiantes ont choisi de mettre leur voile. Pourtant, ce dernier ne ressemble plus au voile traditionnel tunisien (Sefsari). On a vu d'autres variétés du voile islamique qui sont essentiellement excentriques, comme le *Hidjab* (Foulard recouvre la chevelure et le cou en laissant le visage apparent, souvent accompagnée d'une tenue stricte) et une sorte de combinaison entre le *Niqab* et la *Burqa* (Voile intégral et entièrement noir. Il est porté par les salafistes. Il sert à couvrir la totalité de la femme à l'exception des yeux. Parfois même les yeux sont camouflés). En dépit du fait que le voile appartient finalement à notre identité en tant que société majoritairement musulmane, ces comportements vestimentaires sont exotiques et n'ont jamais fait partie de notre culture ou de nos traditions. C'est là où la révolution de jasmin commence à faire surgir un vrai problème d'identité en Tunisie. En 2012, Nadia El Fani* a résumé la situation en ces termes :

*« Malheureusement une partie de la jeunesse a grandi sous la dictature de Ben Ali et s'est trouvée devant un vide, un désert politique, et elle est bien plus conservatrice que nous ne l'étions. Cette génération n'a rien trouvé, aucune idéologie sauf dans les mosquées à un moment où l'islam passe pour un mouvement révolutionnaire dans le monde musulman. »*³⁰



-13-

Étudiante habillée en *Niqab* devant la Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de la Manouba-Tunisie 2011

*Nadia El Fani : Une réalisatrice, cinéaste, scénariste et productrice tunisienne

³⁰ EL FANI Nadia. Nadia El Fani. IN : GDALIA Janine, *Femmes et révolution en Tunisie*, op. cit., p.56.

Le conflit entre laïques et religieux a retrouvé de nouveau sa place sur le territoire tunisien. Parmi les événements qui sont devenus symbole d'un antagonisme postrévolutionnaire entre laïques et islamistes, on évoque l'affaire de la faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de la Manouba, qui a été largement débattue par les médias nationaux et internationaux :

En novembre 2011, après le refus de l'administration de permettre à une étudiante habillée en *Niqab* de passer son examen, parce qu'elle a refusé de dévoiler son visage, un règlement intérieur a interdit le port du *Niqab* dans les salles de cours et pendant les examens, tout en l'autorisant dans les autres espaces de la faculté. Suite à cela, un groupe de salafistes, majoritairement étrangers à la faculté, vient pour défendre avec violence les étudiantes en *Niqab*. Ils ont interrompu bruyamment les cours, agressé les étudiants et les enseignants, envahi le bureau du doyen et occupé le campus en s'installant dans les locaux de l'administration. À partir du 6 décembre 2011, les cours se sont arrêtés et le conseil scientifique a décidé de fermer la faculté. Les autorités ne sont intervenues que le 24 Janvier 2012 pour évacuer les salafistes et mettre fin à l'occupation de la faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de la Manouba.

Tous ces nouveaux phénomènes postrévolutionnaires n'ont pas été prévus, étant donné que, pendant cette révolution, aucune revendication idéologique n'a guidé les manifestations des tunisiens et aucun slogan à connotation religieuse n'a été soulevé. Les tunisiens ont manifesté pour réclamer la dignité et la liberté d'expression et ont protesté contre le chômage, la dictature, la corruption et la répression. Toutefois, la chute du régime de Ben Ali a réhabilité, par la force des choses, le fondamentalisme islamique en Tunisie. Suite à cela et lors d'un entretien fait en 2012 par Janine Gdalia, Radhia Nasraoui* a signalé :

« Il n'y avait pas de femmes voilées pendant les manifestations. Les islamistes soulèvent des problèmes nouveaux, font peser des menaces sur les pratiques vestimentaires des femmes et le port du voile. Il est rare qu'une femme seule, habillée à l'occidentale, soit assise à un café sans que des salafistes ne lui fassent des remarques. Des bruits ont couru cet été visant à empêcher les femmes de se baigner en maillot pour faire peur aux femmes. Mais il y a quand même eu des femmes en maillot sur les plages cet été. »³¹

*Radhia Nasraoui : Avocate tunisienne et militante pour les droits de l'homme.

³¹ NASRAOUI Radhia. Radhia Nasraoui. IN : GDALIA Janine, *Femmes et révolution en Tunisie*, op. cit., p.41.

Les partis politiques, les associations et la société civile ont retourné autour des questions qui concernent les libertés publiques, le Code du Statut Personnel et les droits des femmes. Tout débat concernant l'émancipation de la femme tunisienne revient un sujet d'actualité. Ainsi, le nombre des partis politique en Tunisie se multiplie. Leurs projets et leurs visions sont souvent contradictoires, et la femme tunisienne est devenue le prétexte à tout. Les hommes politiques ne cessent d'instrumentaliser la femme, ses droits et son comportement vestimentaire, afin de défendre leurs conceptions. Le voile, redevient une question fondamentale dans la lutte pour, ou contre, la liberté de la femme tunisienne. Il y a les modernistes, ce qu'on appelle "extrémité gauche". Ils défendent la laïcisation de la société et le rejet de toute vision islamique, en insistant sur l'interdiction totale du voile. D'autres, au contraire, ont une vision modérée, implique que la femme reste entièrement libre de son choix d'être voilée ou dévoilée, tant qu'elle adopte un vêtement décent. Finalement, il y a les islamistes "l'extrémité droite" qui revendiquent l'application stricte de la législation islamique. Le voile pour eux est une obligation dogmatique, avec une préférence pour le port du *Niqab*.

Face à cette polémique brutale, les femmes tunisiennes se trouvent dans un cercle sans fin d'angoisse. Leur situation devient inquiétante et leurs acquis deviennent menacés. Parfois, il semble que la seule véritable défense des tunisiennes aujourd'hui est de mettre un terme à leur instrumentalisation politique. La révolution leur a accordé, pour la première fois, la latitude totale pour décider d'être voilées ou dévoilées, rappelant que le voile en Tunisie a passé d'une obligation incontestable vers une interdiction stricte. En d'autres termes, le port ou l'abolition du voile n'a jamais été en Tunisie un choix personnel, à l'exception des dernières années post-révolutionnaires. Ceci doit être pertinent pour laisser les femmes inventer finalement leur propre avenir, loin des querelles et des ambitions politiques. Certes, cet objectif est particulièrement délicat, surtout pour cette génération post-bourguibienne qui a grandi sous le règne de Ben Ali, comme l'implique ce texte de Azza Filali :

« L'apport de Bourguiba (avec en particulier le Code du Statut Personnel et la diffusion de l'enseignement) a placé les femmes tunisiennes devant un pari difficile à relever : assumer une autonomie et une liberté de pensée et d'action qui leur étaient étrangères. C'est ainsi qu'en 1956, les femmes ont dû endosser une manière d'être aussi neuve que soudaine. Elles ont (en apparence) "renoncé" à la soumission, ôté leur Sefsari pour sortir dans la rue, et envoyé leurs filles à l'école. Devenues adultes, ces filles ont à leur tour avalisé les acquis des femmes tunisiennes ; elles étaient pourvues d'avantages que leurs

mères avaient obtenus sans effort. Actuellement, la génération de femmes tunisiennes est, pour la première fois, confrontée à la nécessité de se lever pour défendre des droits qu'elle pensait acquis à jamais. »³²

Le défi est donc immense, pour plusieurs raisons ; outre les diverses tentatives des islamistes de modifier le statut de la femme et les différents projets de lois qui visent à restreindre ses droits, il y a la passivité d'un nombre non négligeable de tunisiennes qui considèrent le retour à la tradition comme un des acquis de la révolution de jasmin. Ces dernières se vantent souvent d'un pseudo-retour à la culture indigène, en adoptant des anciennes traditions comme le port du voile. Azza Filali ajoute à ce propos :

« Le nombre de femmes qui se voilent est certes un choix individuel (quoique ses motivations plongeant dans les racines de la société). Dans tous les cas, le port du Hijab indique une démission par rapport au statut d'autonomie et de liberté dont disposent les femmes en Tunisie. Néanmoins, mon sentiment est que ce danger est contrecarré avec vigueur par une société civile que la mise en péril des acquis des femmes a "revigorée". En Tunisie, les femmes se partagent entre une faction "soumise", à laquelle le conformisme ambiant a permis de se décharger de toute velléité d'autonomie et un groupe moderniste, agissant, qui défend haut et fort les acquis des femmes tunisiennes. »³³

La résistance des femmes après la révolution est plus forte que jamais. Des actes très courageux ont fait preuve d'une génération très prometteuse, comme celui de la jeune étudiante Khaoula Rachidi qui a défendu le drapeau national, suite à l'affaire de la faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de la Manouba, et s'est opposée à l'installation du drapeau salafiste à la faculté*.

³² FILALI Azza. Azza Filali. IN : GDALIA Janine, *Femmes et révolution en Tunisie*, op. cit., p-p.22-23.

³³ Ibid., p-p.24-25.

*« L'un des extrémistes qui ont occupé le campus escalade le mur pour arracher le drapeau tunisien qui flotte à l'entrée de la faculté et le remplacer par le drapeau noir des salafistes. Khaoula Rachidi, étudiante en master de littérature française, ulcérée, interpelle le jeune barbu qui refuse de lui parler parce qu'elle n'est pas voilée. Alors, elle aussi escalade le mur. Elle fait face à l'assaillant qui la repousse violemment au point que la jeune fille portera de nombreuses ecchymoses qui lui vaudront une semaine d'arrêt maladie. Mais elle tient tête. Les cris fusent en contrebas. L'assistance est tétanisée, d'autant que le clan des salafistes se renforce. Un ami vient à sa rescousse. Elle ne quittera pas les lieux tant qu'elle ne verra pas à nouveau le drapeau tunisien flotter sur le toit de l'université, et elle finit par obtenir gain de cause. »

D'autres sont beaucoup plus rebelles et audacieuses, comme Amina Sboui, la jeune tunisienne qui a rejoint le mouvement féministe international « Femen » pour lutter contre les projets des islamistes en Tunisie. Elle a créé une polémique énorme en Mars 2013 lors de la publication de sa première photo seins nus, sur Facebook, avec l'inscription sur son corps : « *Mon corps m'appartient et n'est source d'honneur pour personne* ».



-14-

L'étudiante Khaoula Rachidi face à l'extrémiste qui a voulu remplacer le drapeau tunisien qui flotte à l'entrée de la faculté par le drapeau noir des salafistes.



-15-

Photo de la féministe tunisienne Amina Sboui
Publiée en 2013

Inscription : « *Mon corps m'appartient et n'est source d'honneur pour personne* »

Plusieurs autres femmes ont marqué cette période cruciale de transition démocratique que nous vivons en Tunisie. Courageuse et consciente, la femme tunisienne a montré, à plusieurs reprises, que ses droits ne sont plus une cible facilement accessible pour les intégristes. Contrairement aux intentions de fondamentalistes, elle a pu acquérir plus de droits, comme celui de mariage dans son pays avec un non-musulman (La loi empêchant ce genre d'union a été abolie en septembre 2017). Ainsi, dès la fin de 2017, le débat sur la loi d'héritage, qui octroie au fils une part double par rapport à la fille, s'est lancé. En dépit des polémiques et des divergences d'opinion, les femmes continuent à se manifester pour réclamer leur droit à l'égalité en matière d'héritage.

Pour illustrer cette situation de certaines femmes, dans le monde arabo-musulman en général, nous prendrons l'exemple du point de vue de l'actrice marocaine Loubna Abidar et celui de la romancière tunisienne Fawzia Zouari.

Chapitre 2

L'actrice marocaine "Loubna Abidar" face au poids des traditions

En Mai 2015, un film arabo-marocain, « *Much Loved* », du réalisateur franco-marocain *Nabil Ayouch*, a été sélectionné au Festival de Cannes. Suite à son succès international, ce film qui doit être une fierté pour les maghrébins a fait scandale et a créé un choc et une polémique brutaux. Traitant le sujet de prostitution et de tourisme sexuel au Maroc, dans une première dans le monde arabo-musulman, ce film brise des tabous sur la nudité et la vie des prostituées au Maghreb. Ainsi, des images extrêmement osées, par rapport à ce que l'on peut trouver au cinéma arabe en général, ont énormément gêné les musulmans. La mise de l'accent sur la clientèle saoudienne fortunée de ce genre de commerce, la présence des scènes à caractère pornographique et les mots obscènes qui se disent par les acteurs dans ce film ; tout cela a mené à l'interdire dans plusieurs pays arabes et à le censurer dans d'autres. Selon Marion Van Renterghem, *Much Loved* agace parce qu'il « renvoie à sa vérité une société qui infantilise les femmes, les dénigre et les utilise »³⁴. En revanche, le film a eu un succès inédit

³⁴ ABIDAR Loubna et VAN RENTERGHEM Marion, *La dangereuse*, éd. Stock, France 2016, p.12.

en Europe. L'actrice marocaine *Loubna Abidar*, qui a joué le rôle principal du film, celui de *Noha*, jeune prostituée marocaine, a été nommée pour le César de la meilleure actrice en février 2016. Elle a reçu plus que quatre prix et quatorze honneurs internationaux, desquels rêve chaque actrice de la planète.

En contrepartie, dans son pays, Loubna Abidar a été dédaignée et elle a payé lourdement le fait d'être aussi audacieuse et émancipée. Certes, le fait d'incarner une prostituée au cinéma et d'oser dévoiler entièrement son corps devant la caméra reste un défi immense pour une femme musulmane. Loubna a réussi à relever le défi. Les conséquences ont été cependant atroces ; insulte, diffamation, humiliation et bannissement partout au Maroc (administrations, hôpitaux, aéroport et commissariat de police). Agressions physiques par des inconnus à Casablanca et menaces de mort. Des gens manifestent à Rabat contre le film. Des rumeurs extrêmement gonflées par les médias. Ainsi, Loubna indique qu'elle n'a pas été en mesure de sortir dans la rue sans être parfaitement déguisée avec une burqa. Sa vie s'est transformée en cauchemar au sens propre du terme. L'accusation portée contre l'actrice et le réalisateur du film : « *Un outrage grave aux valeurs morales et à la femme marocaine, et une atteinte flagrante à l'image du royaume* »³⁵. Le ministre marocain de la Communication a interdit la diffusion du film au Maroc. La famille de Loubna, qui est devenue également harcelée, et la majorité de ses amis l'ont abandonnée. Par conséquent, elle a décidé de quitter définitivement le Maroc, après une dépression et deux tentatives de suicide. Actuellement, Loubna Abidar vit en France, où elle s'est réfugiée pour trouver finalement la paix avec sa fille unique Luna. Avec la journaliste française Marion Van Renterghem, elle a écrit son autobiographie et l'a publié dans un livre nommé « *La dangereuse* ».

L'actrice marocaine Loubna Abidar n'est finalement qu'une femme musulmane parmi tant d'autres qui ont grandi dans un milieu très conservateur et qui ont beaucoup souffert et combattu pour leur liberté. Les traditions n'ont jamais été appropriées pour atteindre ses objectifs, qui consistent simplement à être une femme émancipée et épanouie. Loubna Abidar raconte son histoire, depuis son enfance accablée, en mettant l'accent sur les terribles conditions face auxquelles elle s'est trouvée confrontée. Elle n'a jamais abandonné son rêve de devenir une danseuse et une actrice célèbre dans le monde entier. Son entourage familial lui a

³⁵ Ibid., p.10.

fait croire que le métier d'actrice est l'équivalent d'une « pute ». Ceci ne l'a jamais empêchée de s'exprimer à haute voix et sur un ton plutôt confiant : « *Je veux être une pute célèbre dans le monde entier* »³⁶. Son rôle au *Much Loved* reflète à merveille sa forte personnalité et montre dans quelle mesure elle est capable de se rebeller pour ne pas se laisser s'éteindre dans l'accablement des traditions. Son autobiographie, publiée en 2016, ne peut être qu'extrêmement émouvante pour chaque lectrice musulmane qui a vécu dans des conditions pareilles.

Dans un chapitre nommé « *La Catastrophe* », Loubna évoque le jour de sa naissance, le 20 Septembre 1985, dans une famille qui a vivement souhaité avoir un garçon. Comme nous l'avons déjà indiqué, la naissance d'une fille dans un environnement machiste ne peut plus être un événement heureux. Loubna affirme ceci en ces termes : « *La catastrophe a commencé quand je suis sortie du ventre de ma mère. Il était convenu et décidé que je sois un garçon. Il ne pouvait en être autrement, inch'Allah [...] Et c'est moi qui arrive. Mes parents sont déçus* »³⁷. « *Je suis leur ratage* »³⁸. « *Entrée ratée dans l'existence* ». « *La déception que j'apportais* ». « *Être un échec pour la seule raison qu'on est une femme* »³⁹ ... Loubna a grandi dans un quartier populaire à Marrakech, entre la maison de ses parents et celle de sa grand-mère. Sa mère travaillait en faisant le ménage chez des particuliers, pour nourrir la famille, et passait le plus clair de son temps en dehors de la maison. Loubna s'occupait donc de son frère et de sa sœur qui sont bien plus jeunes.

Le père de Loubna n'a jamais travaillé de sa vie. Il était un toxicomane, féroce et misogyne. Il était très agressif avec sa femme. Il abominait énormément sa fille aînée Loubna, puisque qu'elle représentait sa plus grande déception de ne pas être un garçon, et il la battait quotidiennement et sans aucune raison. À l'âge de huit ans, Loubna s'est mise à préparer des petits gâteaux et les vendre dans la rue aux passants, pour ramener à son père de quoi se fournir en tabac et en drogue, dans le but d'être moins battue. Pourtant, cet homme la torturait cruellement dès son plus jeune âge. Il l'enfermait des jours dans les toilettes en augmentant le son des dessins animés à la télévision afin de tourmenter sa petite âme. Il la suspendait par les

³⁶ Ibid., p.50.

³⁷ Ibid., p.21.

³⁸ Ibid., p.24.

³⁹ Ibid., p.22.

pieds et il brûlait son corps de gamine avec les bouts de ses cigarettes. En plus de tout cela, il la violait. Loubna raconte la souffrance qu'elle a vécue avec son père dans un chapitre qu'elle a nommé « *Le premier homme* ». Dans ce texte, elle n'a pas utilisé explicitement le verbe « violer », comme si elle a honte d'écrire ce terme en parlant de son père. Ses mots sont cependant très expressifs :

« Il a trop de haine. Assez de haine et de mépris pour me faire tout ce que les hommes peuvent faire à leurs filles, à leurs nièces. Cela, personne n'en parle puisque les femmes sont supposées demeurer vierges jusqu'à l'instant de leur mariage. La virginité, croyez-moi, c'est le plus gros mensonge du monde arabo-musulman. Et la chirurgie pour reconstituer l'hymen avant d'être offertes à leur mari, le plus indicible et le plus rentable des commerces [...] Ma mère ne remarque que mes cicatrices visibles. Le pire ne se voit pas, et je ne peux pas le lui avouer. Quand j'essaierai, bien plus tard, elle ne voudra pas me croire. C'est impossible. Inaudible. Tabou. »⁴⁰.

Entre temps, les périodes qu'a passées Loubna chez sa grand-mère lui ont permis d'espérer et de rêver d'un avenir meilleur, malgré cette enfance endommagée, comme elle le souligne : « *Avec le recul, je me dis que les moments passés chez ma grand-mère, c'est la parenthèse joyeuse de mon enfance. La vie entre filles* »⁴¹ ; les rencontres des cousines, le grand bonheur d'aller au hammam chaque vendredi, les fêtes des mariages et la découverte du sexe à travers les animaux dans la ferme. Ainsi, Loubna a pris conscience de ses plus grandes passions ; elle a commencé à s'intéresser à la danse orientale et au Cinéma grâce aux films égyptiens qu'elle pouvait regarder sur la télévision de sa grand-mère. Les danseuses du ventre dans ces films la fascinaient. Elle imitait leurs mouvements en passant beaucoup de temps à danser et à s'entraîner en cachette. Ainsi, une salle de cinéma, qui se trouvait sur le chemin de l'école et qui était considérée dans son entourage comme un lieu interdit, la faisait tellement rêver, sans pouvoir y approcher. Tous ses désirs et ses ambitions étaient considérés illégitimes. En somme, dans son entourage d'enfance, une danseuse ou une actrice est dévisagée comme pute, même la femme qui va au cinéma n'est qu'une pute. Marion Van Renterghem a résumé les conditions dans lesquelles Loubna a grandi, sur un ton sarcastique :

⁴⁰ Ibid., p-p.81-82.

⁴¹ Ibid., p.41.

*« Une femme qui montre son corps est une pute. Une femme qui parle de son corps est une pute. Une femme qui prend la parole est une pute. Une femme qui tient tête est une pute. Une femme qui a du plaisir est une pute. Une femme qui éprouve de l'amour est une pute. Une femme qui dit non à un homme est une pute. Une femme qui revendique sa liberté est une pute. Une femme qui est une femme est une pute. Toutes les femmes sont des putes. »*⁴²

Chez ses parents, Loubna a vécu l'enfer, jusqu'à l'âge de quatorze ans, quand elle a décidé finalement de réagir face au comportement de son père. Elle a pris l'initiative de l'exclure définitivement de la maison. Dans son texte, elle indique qu'elle a voulu également sauver sa mère qui « *se tue à entretenir un raté uniquement pour préserver son soi-disant honneur de femme mariée* »⁴³. Loubna semble être très fière de l'avoir débarrassée de cet homme, qui habite désormais seul dans une petite chambre près de chez eux. Elle ajoute : « *Il pense sans doute qu'il n'en a que pour quelques jours à être exclu de chez nous et il essaie de revenir. Mais celle qu'il trouve derrière la porte n'est plus la fillette d'avant. C'est un monstre qui garde la maison. Mes yeux sont exorbités, ma haine le transperce.* »⁴⁴. Dès lors, Loubna a commencé à travailler pour aider sa mère. En parallèle avec ses études, elle préparait des sandwiches et les vendait pendant la pause. Elle faisait deux allers-retours par semaine vers Casablanca pour ramener des tissus à sa mère, qui fabriquait avec lesquels des vêtements pour les vendre. La mère et la fille ont eu la paix et l'indépendance financière. Loubna s'est sentie finalement une femme libre, autonome et capable d'assumer les conséquences de ses choix dans la vie, malgré son très jeune âge. À quinze ans, elle a commencé à travailler comme danseuse, dans des spectacles privés et des hôtels-restaurants. Face aux reproches et aux critiques de ses proches elle n'a jamais renoncé à sa passion. Plus tard, elle est devenue professeur de danse.

À l'âge de seize ans, lors d'une soirée où elle a présenté un spectacle de danse, Loubna a rencontré *Claude Challe* ; le designer sonore français qui est connu principalement pour être le fondateur de *Buddha Bar*. C'est un homme juif qui avait 60 ans. Ni la différence d'âge ni celle de la religion n'a empêché Loubna de vivre une histoire d'amour avec cet homme. Comme dans la majorité des pays arabes, la loi marocaine interdit à la femme musulmane de

⁴² Ibid., p.12.

⁴³ Ibid., p.84.

⁴⁴ Ibid., p.86.

se marier avec un non-musulman. Loubna n'a pas avoué à sa famille que Claude est juif et elle l'a annoncé qu'ils se marieraient. Pour rassurer ses proches et afin que tout se déroule dans les normes classiques qu'exige une société musulmane, Loubna et Claude ont fait un mariage illusoire. Ils ont organisé à Marrakech un simulacre ; une fête de leur faux mariage. Tout le monde y croit alors qu'il n'y avait aucun contrat ni aucune reconnaissance officielle. Ensuite, ils sont allés vivre à Paris :

« Vue du Maroc, j'ai la vie la plus belle du monde. Pour ma mère et ma grand-mère – qui ne savent donc pas que mon mari est juif ni qu'il n'est pas mon mari –, tout est bien comme il faut, parfaitement conforme à la morale : je suis une femme entretenue par un homme d'au moins quarante ans de plus que moi et riche : donc tout va bien, je ne suis pas une pute ! Souvent je me pose la question quelle est la différence entre moi, qui par ma manière de vivre à l'époque ai droit au respect et aux honneurs de ma famille, et les femmes obligées de se prostituer qui s'attirent insultes et mépris ? Cette hypocrisie me met en colère. »⁴⁵

Loubna a vécu avec Claude quatre ans qui ont complètement transformé son esprit. Elle l'a accompagné dans des voyages partout dans le monde. Elle a pu voir des films dans les plus grandes salles de cinéma. Elle a pris des cours de théâtre et de danse. Des fêtes tous les soirs et des nouvelles connaissances avec beaucoup de célébrités l'ont amenée à percevoir la vie sous un autre angle. Loubna semble avoir trop de nostalgie envers cette période révolutionnaire de sa vie :

« De 2002 à 2006, cette période me transforme de fond en comble et m'ouvre les yeux, grâce à Claude, sur des choses essentielles [...] à Paris, toute ma tête est en révolution. Je me débarrasse de ce que j'ai appris, j'apprends à savoir ce que je veux devenir : je serai une danseuse internationale, et une actrice peut-être. Dans tous les cas, je serai libre. »⁴⁶

Cette relation s'est achevée en 2006, quand Loubna avait vingt ans. Dans cette année, Claude Challe a publié un livre nommé *Party de vie*, dans lequel il a consigné sa rencontre avec elle. Loubna est revenue à Marrakech et elle a continué à voyager constamment vers l'Europe et à travailler comme danseuse dans des grandes fêtes. À l'aéroport de Bruxelles elle

⁴⁵ Ibid., p.107.

⁴⁶ Ibid., p-p.108-109.

a rencontré *Bernardo*, un homme brésilien qui va devenir son mari et le père de sa fille *Luna* qui est née en 2009. Ils se sont installés à Marrakech où Loubna a ouvert une boutique de lingerie pour femmes. Entre temps, elle prend toujours des cours de théâtre. En 2010, son parcours comme actrice professionnelle s'est finalement déclenché. En attendant le rôle qui va établir sa renommée internationale, elle a joué dans plusieurs Téléfilms, séries télévisées et pièces de théâtre. Cette période lui a permis de visiter plusieurs villages au Maroc, où des jeunes filles demeurent victimes des traditions ancestrales :

« Il m'arrive souvent de discuter avec des adolescentes dans ces villages. Je vois et j'entends beaucoup de souffrances. Toutes, elles n'ont qu'une attente : un mari et des enfants, c'est le maximum à quoi elles peuvent aspirer. Descendre en ville pour étudier n'est même pas de l'ordre de l'envisageable : c'est "haram" (péché), puisque'une fille est faite pour rester aider à la maison et attendre ledit mari. Les viols familiaux sont presque systématiques. Parler avec ces filles m'aide à ouvrir les yeux sur ce que j'ai vécu moi aussi. Je me rends compte à quel point je ne suis pas une exception. Cette hypocrisie généralisée des hommes vis-à-vis des femmes, ce qu'ils leur font subir tout en exigeant leur virginité, est insupportable. J'ai l'intention de consacrer ma vie à essayer non pas de changer le monde mais au moins cet ordre de choses. C'est un combat gigantesque contre un ensemble de forces très installées qui s'imbriquent : la religion, les mentalités, la politique... »⁴⁷

Connue pour être très rebelle et farouchement féministe, Loubna Abidar ne rate aucune occasion de lutter pour la liberté et les droits de la femme musulmane. Elle s'est engagée à fond dans cette voie. Le fait qu'elle est une actrice connue au Maroc l'a beaucoup aidée pour transférer ses opinions, qui sont souvent jugées inconvenables et choquantes, à travers les médias, les réseaux sociaux et les associations féministes dans lesquelles elle s'est engagée. Elle a agacé les marocains à maintes reprises suite à ses positions audacieuses. En décembre 2014, une polémique a été largement débattue par les médias et les réseaux sociaux, qu'a créée Loubna, suite à son grand conflit avec le producteur et réalisateur marocain *Saïd Naciri*, qui lui a proposé de satisfaire ses désirs sexuels, afin de l'embaucher pour jouer le premier rôle dans son nouveau film, *Les Transporteurs*. Loubna a également évoqué cette affaire dans son autobiographie :

⁴⁷ Ibid., p-p.116-117.

« Non seulement je refuse, mais je clame partout, publiquement, sa scandaleuse exigence. Ce qui devait arriver arrive : il m'accuse d'être une pute. Évidemment. Quel autre mot vient à la bouche d'un homme quand une femme s'oppose à lui ? [...] Ma réaction publique fait scandale. Quel choc ! Comment ose-t-elle ? Au Maroc, c'est la première fois qu'une actrice, tête d'affiche qui plus est, dénonce une réalité connue de tous et cependant taboue. C'est ainsi que je me retrouve, moi, Loubna Abidar, seule à affronter les habitudes ancestrales d'un milieu, le cinéma, et plus généralement de la société marocaine et de tout un monde tenus par les hommes. »⁴⁸

Parallèlement à son conflit avec Saïd Naciri, Loubna travaillait sur le film qui va bousculer sa vie, *Much Loved*, du réalisateur Nabil Ayouch. Un film sur la vie de quatre prostituées marocaines de Marrakech. Quand il s'est apprêté à tourner le film, Nabil Ayouch a voulu faire appel à de vraies prostituées, non plus à des actrices professionnelles. Loubna n'a donc pas le profil exigé. Fascinée par le concept du film et par son capacité à dévoiler enfin la souffrance d'une catégorie non négligeable de femmes musulmanes, elle a fait tout ce qui est en son pouvoir pour obtenir le rôle principal, celui de la prostituée qui s'appelle Noha. Sans reddition, elle a fait plusieurs tentatives ; la première étant quand elle s'est présentée au casting en se déguisant en prostituée... Finalement, elle a atteint son objectif et elle a eu le rôle.

Loubna Abidar est une femme inlassablement désobéissante aux traditions. Sa forte personnalité lui a valu le surnom de « *Abidar la dangereuse* », duquel Loubna semble être satisfaite : « *Je suis prise dans cette turbulence, à vouloir afficher ma force pour cacher ma faiblesse. Faire peur est l'arme que je me suis trouvée pour protéger ma liberté. Je suis Abidar la dangereuse* »⁴⁹. Néanmoins, ce qui s'est passé au Maroc, après la sortie du *Much Loved*, a dépassé toutes ses capacités de résistance. Ainsi que mentionné plus haut, après Cannes, la vie de l'actrice s'est transformée en enfer. Malgré son courage extrême, elle s'est affaiblie et elle a fait deux tentatives de suicide. Le poids des traditions a dépassé cette fois sa forte endurance. D'ailleurs, dès la période du tournage du film, Loubna a eu beaucoup de moments d'hésitation. Ainsi, dans son livre autobiographique, elle a consacré tout un chapitre, nommé « *La scène* », pour décrire la peur et le conflit intérieurs immenses qu'elle a vécus le

⁴⁸ Ibid., p-p.118-119.

⁴⁹ Ibid., p.123.

jour du tournage d'une scène de sexe, « *une scène fondamentale de Much Loved* »⁵⁰, celle entre Noha et son amant français. Ses cicatrices, causées par son père, ont également été pour elle un grand obstacle à affronter, pour pouvoir réaliser une telle scène de nudité. Cependant, elle n'a pas lâché prise, elle a osé dévoiler son corps blessé devant la caméra et elle a joué magistralement son rôle de prostituée. Le réalisateur du film l'a beaucoup aidée à se réconcilier avec son corps, comme l'indique Loubna dans ce texte :

*« Je n'ai jamais été nue devant une caméra. Je ne me suis jamais dévoilée comme je dois le faire maintenant, ce jour si important du tournage de « la scène ». J'ai du mal à être dans mon corps, à le regarder, à l'admettre. Depuis mon enfance je n'arrête pas de rire et de faire du bruit, de gesticuler pour faire croire que tout va bien et pour cacher mes cicatrices, celles qui se voient et les autres. Nabil Ayouch repère immédiatement ce masque que je me suis fabriqué. Mieux : il m'apprend à l'enlever [...] Il déconstruit mon histoire et on repart de zéro. Il m'explique la liberté du corps qui commence par l'amitié du corps. Il m'oblige à rester longtemps devant la glace, toute nue. À toucher ma peau, à passer ma main sur mes cicatrices en me regardant dans le miroir. »*⁵¹

Vers la fin de son livre, Loubna Abidar indique que sa vie commence à redevenir sereine, qu'elle visite le Maroc régulièrement pour voir sa mère, sa sœur et son frère qui ont finalement compris que son film porte un message puissant, que sa famille est aujourd'hui fière d'elle suite aux prix et aux honneurs qu'elle a eus partout dans le monde et qu'elle se sent très fière et ne regrettera jamais sa participation au *Much Loved*. Néanmoins, la réalité semble très loin d'être aussi parfaite ; ses dernières interviews sur les médias en sont les preuves irréfutables. Lors d'une interview qu'elle a faite au début de Novembre 2018 sur France 24, elle a amèrement pleuré, en indiquant qu'elle n'a pas encore réussi à tourner la page de *Much Loved* ; quelqu'un a publié la vidéo brute de la « scène », qu'on a évoqué plus haut, dans des sites pornographiques. Elle n'a pas accusé directement le réalisateur Nabil Ayouch, mais elle indique qu'elle a perdu confiance en lui, parce qu'il n'a pas tenu sa promesse de la protéger, et qu'elle ne retravaillera jamais avec lui. Elle dit qu'elle a tout fait pour enlever cette vidéo des sites pornographiques, mais elle a échoué, qu'elle ne peut pas aujourd'hui regarder dans les yeux de son frère, qu'elle a trop de peur que sa fille tombe sur cette vidéo

⁵⁰ Ibid., p.151.

⁵¹ Ibid., p.144.

quand elle grandit et qu'elle a perdu l'amour de sa vie suite à la publication de cette vidéo. Paradoxalement, elle continue à dire qu'elle est fière et ne regrette plus sa participation au *Much Loved*, le film qui a réalisé son rêve d'être une actrice célèbre dans le monde entier.

Chapitre 3

Le corps féminin dans les écrits de la romancière tunisienne "Fawzia Zouari"

« J'ai constaté que l'on m'enterrait vivante par erreur, qu'on me voilait par un désir d'esthétique inversé, qu'on m'excluait du plaisir, et me sacrifiait sur l'autel d'idéologies complexes et de phobies ancestrales. »⁵²

Fawzia Zouari

Les écrits de la romancière, journaliste et essayiste tunisienne, Fawzia Zouari sont souvent extrêmement influencés par son passé et son vécu personnel, sans qu'ils soient forcément autobiographiques. En évoquant certaines de ses publications, nous allons constater que ses réflexions théoriques ne sont que le fruit de ses souvenirs d'enfance et d'une préoccupation obsessionnelle à l'égard de la condition de la femme musulmane. Accusée d'islamophobie par certains intégristes, Fawzia clarifie : « *Je ne souffre aucunement d'une phobie irraisonnée à*

⁵² ZOUARI Fawzia, *Pour en finir avec Shahrazad*, éd. Cérès, Tunis 1996, p.26.

l'égard du voile, ni d'un déni aggravé d'islam. Bien au contraire. Je ne voulais pas verser dans l'anathème ni surfer sur l'émotion, largement relayée par les médias »⁵³.

Originnaire d'un petit village du Kef, Fawzia Zouari est née en 1955 et a grandi dans une famille campagnarde et très conservatrice. Son père était cheikh, dans le sens qu'il avait une certaine autorité religieuse dans leur région. Sa mère était femme au foyer, « *couverte de la tête aux pieds, coiffée d'un mille-feuille de foulards, sans se poser la question du pourquoi* »⁵⁴. Fawzia affirme qu'elle n'a jamais pu voir les cheveux de sa mère qu'à l'hôpital, « *sur son lit de mort* ». Ses trois sœurs aînées ont été retirées de l'école en 1960, quand elles avaient entre 9 et 13 ans, enfermées et privées de sortie, suite à une décision subite prise par leur mère. Étant la cadette de la famille, Fawzia a « *échappé à leur sort* » et à la tyrannie qu'elles avaient subie, vu qu'elle est née avec l'indépendance de la Tunisie et la promulgation du code du statut personnel et a grandi dans une période où le pays connaissait une mutation profonde de la condition sociale de ses femmes. Elle a pu donc entamer ses études en Tunisie et les a poursuivies en France, dans les années quatre-vingt, où elle habite actuellement avec son mari et ses enfants. Toutefois, l'exemple de la femme dévalorisée qu'elle a vu dans son enfance l'a provoqué un mal profond et une crainte maniaque, qui l'ont accompagnée dans toutes les étapes de sa vie, malgré qu'elle a pu profiter d'une liberté inconditionnelle. « *Le passé est en nous et comme la peau pour le corps on ne saurait nous en dévêtir* »⁵⁵, confirme-t-elle. Pleine de mauvais souvenirs, elle s'est consacrée à l'écriture pour exprimer ses opinions et son avis très défavorable au port du voile :

« Quand on a été élevée comme moi par une mère dont nul n'a jamais pu apercevoir la nuque, la gorge, la courbure de la jambe, ni le moindre cheveu, quand on a eu des sœurs comme les miennes cloîtrées, au nom d'une loi interdisant leur corps, l'on peut comprendre ma réaction vis-à-vis du voile, dans sa pratique subie et imposée, encore plus dans son choix revendiqué. »⁵⁶

Il faut peut-être mentionner que le sort qui a été réservé aux sœurs et à la mère de Fawzia Zouari ne s'agit plus d'une exception frappante. Bien au contraire. Il s'agit plutôt d'une majorité sociale, notamment à cette époque où le féminin était conventionnellement lié à

⁵³ ZOUARI Fawzia, *Je ne suis pas Diam's*, éd. Stock, France 2015, p.40.

⁵⁴ Ibid., p.16.

⁵⁵ ZOUARI Fawzia, *Pour en finir avec Shahrazad*, op. cit., p.46.

⁵⁶ ZOUARI Fawzia, *Je ne suis pas Diam's*, op. cit., p.21.

l'enfermement. Ce qui nous a interpellé cependant dans l'histoire de Fawzia, c'est le fait qu'elle nous permet de nous ouvrir aux générations des tunisiennes qui nous ont précédées et de représenter donc certains repères historiques que nous avons préalablement essayé de retracer. Agée aujourd'hui de 65 ans, Fawzia a été témoin de plus d'un demi-siècle d'évolution du statut de la femme en Tunisie. Ceci a orienté ses réflexions et a fait naître en elle cette crainte constante d'un retour au passé.

Tunisienne, musulmane et porteuse d'une « *inquiétude puissante, presque obsessionnelle* »⁵⁷, Fawzia Zouari a consacré plus qu'un seul livre au sujet. Elle a commencé son parcours d'écrivaine en 1989, avec la parution de son roman « *La Caravane des chimères* », suivi d'une série d'ouvrages traitant souvent les questions du genre, du féminisme et du voile islamique. À titre d'exemples, on peut citer : « *Pour en finir avec Shahrazade* », « *Ce voile qui déchire la France* », « *La deuxième épouse* », « *Pour un féminisme méditerranéen* » et « *Le voile islamique – Histoire et actualité, du Coran à l'affaire du foulard* », sur lequel nous reviendrons dans un autre chapitre. « *Sur ce champ miné de la cause féminine, s'entremêlent en fait tous les motifs : l'exacerbation d'un Islam qui n'est pas à la hauteur de sa vérité première ni de ses prétentions universelles ; la profonde peur de l'Autre ; l'écoute exclusivement prêtée aux fanatiques* »⁵⁸.

La révolution tunisienne de 2011 et les événements postrévolutionnaires préalablement évoqués ont éveillé chez Fawzia l'appréhension et le mal hérité. Immigrée en France, elle a exprimé son inquiétude vis-à-vis du retour des islamistes en Tunisie. Ainsi, elle a salué ses compatriotes, les tunisiennes instruites, qui s'opposent courageusement à toute tentative de modification du statut de la femme, en écrivant : « *Elles savent qu'elles sont appelées à remettre l'ouvrage sur le métier et à revenir au terrain des luttes premières. Leur mission est toute tracée : prévenir les risques qui menacent leurs acquis. Et je me vois engagée dans le même combat, par devoir et par "tunisianité"* »⁵⁹.

La personnalité de sa mère décédée, Yamna, semble avoir une influence énorme sur les pensées et les réflexions de Fawzia. Yamna incarne l'image de la femme musulmane mystérieuse, victime de traditions archaïques sans même le savoir, complètement enfermée

⁵⁷ Ibid., p.9.

⁵⁸ ZOUARI Fawzia, *Pour en finir avec Shahrazad*, op. cit., p.26.

⁵⁹ ZOUARI Fawzia, *Je ne suis pas Diam's*, op. cit., p.25.

mais confiante et convaincue qu'elle n'a pas droit à la liberté et elle a une très forte personnalité malgré son statut de dépendance. Fawzia Zouari est tellement touchée par l'image de sa mère qu'elle lui a consacré, en 2016, un roman, sous l'intitulé « *Le corps de ma mère* ». Elle a remporté le prix des cinq continents pour ce roman impliquant un récit familial et qualifié de « *shakespearien* » par le romancier Boualem Sansal dans sa présentation de l'ouvrage. « *Le récit ouvre sur une scène infiniment théâtrale : dans un hôpital tunisois, la matriarche Yamna, plongée dans le coma, se meurt. Mourront avec elle sans doute les secrets qui ont construit et soutenu sa famille et sa tribu* »⁶⁰, ajoute-t-il.

Parmi les livres de Fawzia Zouari qui méritent également un intérêt particulier, nous retenons celui qu'elle a nommé « *Je ne suis pas Diam's* ». Ce livre a été publié en 2015, à travers lequel l'auteure s'adresse à l'ex-rappeuse française Mélanie Georgiades, connue sous le pseudonyme Diam's, qui s'est convertie à l'islam au début des années 2010, en mettant un terme à sa carrière d'artiste. Elle s'est affichée dès lors avec son ample voile, créant une grande polémique largement médiatisée. En s'adressant à l'ex-chanteuse voilée, Fawzia dénonce sa nouvelle apparence : « *je me serais abstenue de tout commentaire à cet égard si vous n'aviez pas affiché des choix vestimentaires spectaculaires en laissant croire qu'ils sont l'emblème de ma religion* », en désignant son vêtement d' « *habit qui cause le malheur de tant de musulmanes* »⁶¹. Elle critique ainsi sa manière à travers laquelle elle veut représenter la religion islamique, en se référant à ses dernières apparitions médiatiques, ses propos et ses publications (Diam's a publié son autobiographie, en 2012, et un autre livre nommé « *Mélanie, française et musulmane* », en 2015). Fawzia Zouari ajoute :

« *Vous participez à montrer cette religion sous ses aspects les plus sectaires et dogmatiques. Vous appuyez les préjugés de misogynie et de discrimination qui collent à son image. En faisant du voile une donnée fondamentale de la croyance, vous dévalorisez le message spirituel de l'islam pour le réduire à une panoplie de rituels et d'affichages extérieurs. En posant le référent religieux comme immuable, vous niez toute dynamique historique, vous vous opposez à l'évolution du droit musulman, qui tente désespérément de relire les sources théologiques à la lumière de notre époque.* »⁶²

⁶⁰ ZOUARI Fawzia, *Le corps de ma mère*, éd. Gallimard, France 2016, p.10.

⁶¹ ZOUARI Fawzia, *Je ne suis pas Diam's*, op. cit., p.10.

⁶² Ibid., p-p.12-13.

Certes, ce qui a incité Fawzia Zouari à s'adresser à l'ex-rappeuse, c'est le fait d'être un personnage populaire et une figure assez influente. Le voile mène-t-il donc à l'anonymat ou à l'ostentation ? C'est l'une des questions autour desquelles s'est structuré le livre « *Je ne suis pas Diam's* ». Dans ses écrits, l'ex-chanteuse indique : « *Le voile me rend anonyme* ». Selon Fawzia, ceci ne peut être valide que dans une société musulmane où la majorité des femmes sont voilées. Elle considère ainsi cette déclaration de Diam's comme « *irrecevable* », notamment dans les pays laïques et à majorité non-musulmane, où le voile ne concerne qu'une minorité nationale. En France par exemple, où habite Diam's, le voile apparaît comme une exception et « *un motif de discorde* » qui suscite l'intérêt et passe, par voie de conséquence, à son caractère d'« *ostentatoire* », tandis que « *le dévoilement, apparaît comme un élément de paix sociale* ». Dans son texte Fawzia Zouari explique :

« S'il (le voile) uniformise les femmes en Iran ou en Arabie saoudite, il se révèle un vêtement distinctif dans des pays à majorité non musulmane comme la France. Car, ici, justement, qui de Diam's voilée, ou de moi, non voilée, risque d'attirer les regards ? Vous connaissez la réponse. Nous assistons même à l'inversion du sens religieux communément admis : au lieu de rendre anonyme, dans ce contexte le voile exhibe au regard. Le législateur français n'a pas eu tort de recourir à l'adjectif "ostentatoire". »⁶³

En conséquence, par son choix vestimentaire manifestement étrange à la société française, Diam's « *s'auto-stigmatise* » et « *sort de l'anonymat* ». En s'affichant dans les médias avec son voile ostentatoire, elle crée une grande controverse. Ainsi, contrairement à ce qu'exige le voile dans l'islam orthodoxe, « *son corps est devenu omniprésent* ». Outre les apparitions publiques et les entrevues médiatiques, Fawzia Zouari dénonce également les autobiographies qui révèlent l'intimité et la vie personnelle de l'ex-chanteuse. « *Il faut savoir que si l'on se réfère à la conception islamique rigoureuse, l'anonymat exige de ne pas se mettre en valeur, d'éviter de provoquer le regard ou la réflexion* », précise-t-elle, en évoquant la situation de sa mère : « *J'ai vu ma mère s'astreindre vraiment, elle, à l'anonymat tel que le conçoit l'islam traditionnel* »⁶⁴.

⁶³ Ibid., p.66.

⁶⁴ Ibid., p-p.67-68.

Vers la fin de ce bouquin, Fawzia Zouari invite la chanteuse à reprendre son parcours artistique, à se laisser briller hors du voile et à savoir comment profiter de sa renommée internationale pour représenter une jeunesse musulmane épanouie. Elle essaie de la convaincre que ce n'est qu'à travers son art qu'elle doit s'exposer comme exemple et influencer les jeunes femmes musulmanes. « *Qui, franchement, sert mieux l'islam ? Une Diam's chantant cheveux au vent, belle et libre, ou une Diam's occupée seulement de son foyer ?* »⁶⁵, demande-t-elle.

⁶⁵ Ibid., p.158.

Chapitre 4

Le voile islamique dans l'art post-orientaliste

Nous avons déjà abordé la question du voile islamique dans l'historique politique tunisien du premier chapitre. Nous allons maintenant l'aborder dans sa dimension imaginaire ou symbolique, à travers les travaux de certains artistes qui nous permettront déjà d'entrevoir combien cette question du voile est complexe.

La femme musulmane se présente depuis fort longtemps dans une image stéréotypée, par une perception occidentale souvent indissociable des préjugés, qui anticipent la figuration de la femme claustrée et soumise à l'homme. Cette image est « *le fruit d'une lente construction qui aboutit à une sorte d'icône, tantôt madone, tantôt mater dolorosa, et toujours emblème de la femme victime* »⁶⁶. Certes, l'iconographie orientaliste contribue en grande partie dans la construction de cette icône, qui n'a cessé donc d'être investie par les artistes de l'Occident. Entre apologie et condamnation, le féminin demeure, jusqu'à une époque récente, la question qui passionne le plus les orientalistes. Ainsi, l'image de la femme musulmane est généralement liée à une manière typique de se vêtir. Cette dernière se réduit souvent en un

⁶⁶ RIEFFEL Véronique, *islamania : DE l'Alhambra a la burqa, histoire d'une fascination artistique*, éd. Beaux Arts éditions, Paris 2011, p.148.

seul élément, tel que le voile, qui est l'un des sujets intemporels du désir artistique des orientalistes. Le corpus iconographique en la matière est d'une ampleur immense, dans lequel la question du voile est absolument celle qui est la plus récurrente.

Cette image du féminin dans le monde musulman commence à être investie par des artistes de l'Orient, ou qui ont des origines orientales, à partir des années 1990. Ceci au sein d'un mouvement post-orientaliste qui a atteint son apogée au début du XXI^e siècle. Pour le fait d'être traitée de l'intérieur, l'image de la femme musulmane a pris une dimension différente, même si elle persiste rattachée à sa construction orientaliste. Ces artistes expriment souvent « *un désir pressant de se réapproprier une image jusqu'à présent subie* »⁶⁷, en se mettant dans une position non dénuée d'ambivalence, entre critique et sujet à critiquer et entre contemplateur et objet de contemplation. Certains d'entre eux dénoncent cette construction orientaliste de l'image féminine, dans un élargissement de la célèbre réflexion d'Edward Wadie Saïd sur l'Orient créé par l'Occident, qui est considérée fondatrice des études postcoloniales. D'autres nourrissent par contre le cliché du féminin dans le monde musulman, tout en restant fidèles à la perception orientaliste classique. Dans son ouvrage « Islamania », Véronique Rieffel explique :

*« Si, dans bien des cas, l'art reflète et répercute le stéréotype de la femme soumise à l'homme à travers un vocabulaire visuel néo-orientaliste, il peut aussi devenir un acte de déconstruction de cette image et être le lieu où s'expriment des rapports plus contrastés et complexes entre les deux sexes »*⁶⁸

1. La photographe yéménite "Boushra Yahya Almutawakel"

La photographe yéménite Boushra Yahya Almutawakel est née en 1969 et issue d'une famille très conservatrice. Elle s'est clairement manifestée, dès ses débuts, en tant que critique acerbe des clichés largement médiatisés de la figure de la femme musulmane et de la vision souvent péjorative des femmes voilées. Son travail artistique se concentre sur la représentation de vêtements féminins, dans une tentative visant à combattre les opinions préconçues autour du voile et les préjugés qu'il suscite dans le monde occidental. « *Tout en*

⁶⁷ Ibid., p.151.

⁶⁸ Ibid., p.149.

veillant à éviter l'écueil de l'orientalisme, Boushra propose une alternative aux versions romantiques ou diabolisées des musulmanes dans lequel verse souvent l'Occident ». Pionnière dans son pays, elle s'est engagée dans cette voie à partir de 2001, dans le contexte où l'islamophobie était à son comble suite aux attentats du 11 septembre, notant qu'elle vivait et étudiait aux États-Unis à cette période. Elle s'est également intéressée à certaines opinions de l'écrivaine égyptienne Nawal El Saadawi, notamment celle qui porte sur le sens « qu'il n'y a pas de différence entre une femme voilée et une femme maquillée, puisque les deux cherchent à camoufler leurs véritables identités ». Boushra est nommée en 2018 dans la liste des 100 femmes les plus influentes dans le monde de la BBC (British Broadcasting Corporation). Lors d'un entretien accordé à France 24, elle a qualifié son approche artistique en ces mots : « *Je ne veux pas nourrir les stéréotypes négatifs à propos des femmes voilées, explique-t-elle. On s'imagine souvent que toutes les femmes portant le voile sont faibles, opprimées, ignorantes, et arriérées, précise la photographe.* »⁶⁹

Boushra Yahya Almutawakel a entamé son parcours artistique par son projet *The Hijab*, dans lequel elle a opté essentiellement pour les trois couleurs du drapeau national du Yémen (rouge, blanc et noir), son pays natal. Elle a photographié le comportement vestimentaire d'une femme voilée sous différents angles de vue, en mettant l'accent sur les motifs décoratifs du textile utilisé. Son objectif est d'exhiber les multiples facettes du voile à travers ces photographies. Le message qu'elle a voulu transférer implique le fait qu'il n'y a pas une seule manière d'observer une femme voilée. Plus précisément, il n'y a plus d'interprétation unique de sa personnalité et de ses pensées. En abordant plusieurs angles de vision du voile, l'artiste dénonce toutes ses significations préconçues. Le rapprochement de certains détails du textile renforce encore plus ce message. Comme si l'artiste incite les gens à percevoir en profondeur ces femmes avant de les juger.

⁶⁹ Extraits de l'article « *Le voile islamique au-delà des clichés* » publié par Sarah LEDUC en 2013 sur le site de France24



-16- Boushra Yahya Almutawakel, The Hijab, 2001

Les travaux de Boushra Yahya Almutawakel impliquent également une perception caractéristique des questions du genre, toujours en considérant le voile comme un élément essentiel dans son atmosphère photographique. Ceci est perceptible particulièrement sur sa série *What If*, à travers laquelle elle a remis en cause les normes classiques de la société en voilant cette fois-ci l'homme. En incluant le sexe masculin, ce travail paraît un peu énigmatique par rapport à la perspective habituelle de l'artiste. Cette série comporte six photographies d'un couple, à travers lesquelles la situation s'inverse progressivement entre les deux sexes. Étape par étape, la femme se dévoile et l'homme se voile. Le choix de l'intitulé « Et si.. » laisse la place à une multitude de lectures et d'interrogations possibles : Et si le voile concerne plutôt le sexe masculin ? Sera-t-il jugé de la même manière que la femme ? Subira-t-il les mêmes stéréotypes ? Va-t-il engendrer les mêmes polémiques et controverses dans le monde ?



-17- Boushra Yahya Almutawakel, Série « What If » (Et si?), 2008

Boushra semble avoir une opinion défavorable à l'égard de la dissimulation du visage, en admettant que le voile intégral peut être oppressif notamment s'il est imposé. Ainsi, dans certains de ses interviews, elle indique qu'elle se sent très gênée quand elle ne voit pas le visage de ses interlocutrices. Dans sa série *Mother, Daughter and Doll*, elle aborde neuf façons de porter le voile, cataloguées de la plus modérée jusqu'à la plus conservatrice. Elle a choisi de se mettre en scène avec sa fille qui tient une poupée dans ses mains, comme si elle a voulu présenter le voile sur trois différentes générations de femmes. Du vêtement le plus coloré jusqu'au plus sombre, cette série finit par la dissolution totale des personnages dans le fond noir de la photographie. À travers ce projet, l'artiste soutient l'idée que certaines versions très conservatrices du voile dépersonnalisent la femme et la conduisent vers l'obscurité, l'invisibilité et la disparition sociale.



-18- Boushra Yahya Almutawakel, Série « Mother, Daughter, and Doll », 2009

Paradoxalement, en 2010 et suite à l'interdiction du port du voile intégral dans l'espace public en France, Boushra a dénoncé à sa manière la nouvelle loi française, en créant une série de photographie portant sur ce thème. Le voile dans cette série porte les couleurs du drapeau national de France, habillé par une femme dans des positionnements et des attitudes différentes. La majorité de ces photographies représente cependant l'image de la femme inquiète et dans une sorte de prière de supplication, pour transférer l'idée que cette loi opprime ses libertés. Dans l'un de ses interviews la photographe s'est exprimée en ces termes :

« Cette loi allait à l'encontre de tout semblant de droit de l'homme et de liberté de choix [...] Personne ne devrait avoir le droit de vous dire comment vous vêtir. Personne ne devrait pouvoir vous imposer le port du voile, pas plus que quiconque ne devrait avoir le droit de vous le faire ôter : ces législateurs ne valent pas mieux que les extrémistes islamistes, ils ne montrent aucune tolérance pour l'altérité. »⁷⁰



-19- Boushra Yahya Almutawakel, Série « France flag » 2010

⁷⁰ Extrait de l'article « Cinquante nuances de voiles » publié sur le site du magazine Slate en 2013

Dans une sorte de prolongement de son projet *What If*, où elle a voilé un homme, Boushra propose une autre série de photographies interverties. Dans cette série, elle a voulu mettre en évidence les similarités entre les vêtements des femmes voilées et quelques costumes traditionnels masculins, à savoir l'ampleur et la dissimulation de la tête ainsi que l'intégralité du corps. Elle a donc photographié des femmes, censées être voilées, vêtues de certaines de ces tenues masculines traditionnelles. Elle a voulu remettre en perspective l'idée qui rattache le vêtement long, large et couvrant les cheveux au comportement vestimentaire de la femme musulmane. Elle affirme que dans certains pays du monde arabe, les deux sexes portent de la même manière des robes longues et des couvre-chefs.



-20- Boushra Yahya Almutawakel, « What If » (Et si?)

Un autre projet qui mérite particulièrement d'être cité, et peut-être c'est lui qui a marqué le plus le parcours artistique de la photographe yéménite Boushra Yahya Almutawakel : c'est sa série *Fulla*, qui doit son nom à la célèbre poupée islamique. En 2010, l'artiste a mis en scène la poupée *Fulla* dans une grande série de photographies. Notons à ce propos que Fulla est une poupée voilée, version islamique de Barbie, créée en Syrie suite à la fermeture du marché saoudien pour la poupée Barbie et commercialisée dans le monde arabe à partir de 2003. Fulla est fabriquée avec les mêmes proportions physiques que celle de sa concurrente Barbie. Elle

est cependant brune aux yeux marron. En 2006, les autorités tunisiennes ont interdit la vente de cette poupée et de tout ce qui s'y rapporte de gadgets. Après 2011, des poupées voilées se sont remises en vente dans certains magasins en Tunisie.

Dans les photographies de Boushra Yahya Almutawakel, la poupée Fulla est mise en scène pour incarner des instantanés de la vie ordinaire d'une jeune fille musulmane, y compris les études, le travail, le voyage, l'amour, le mariage, la maternité... Ainsi, l'artiste a présenté certaines collections de ces photographies dans un ordre séquentiel, couvrant des événements ou toute une période de vie de la jeune musulmane. Par exemple, la première collection ci-dessous représente, étape par étape, la petite histoire d'une étudiante qui a connu son prince charmant à l'université. La collection séquentielle suivante montre Fulla dans ses moments de loisir avec ses amies. Dans son aspect ludique, ce projet porte un message évident, à travers lequel Boushra a voulu montrer que le voile n'empêche pas la femme musulmane de mener sa vie de manière naturelle.



-21- Boushra Yahya Almutawakel, Collection séquentielle de « Série Fulla » 2010



-22- Boushra Yahya Almutawakel, Collection séquentielle de « Série Fulla » 2010



-23- Boushra Yahya Almutawakel, Photographies de « Série Fulla » 2010

En proposant une approche qui va à l'encontre de la pensée qui stigmatise le voile, Boushra maintient l'idée que les problèmes de la femme musulmane sont très loin d'être liés à cette pièce d'étoffe. « *Il existe des formes d'oppression bien plus grandes que le voile, comme ne pas avoir le droit d'aller à l'école, être forcée au mariage, se faire enlever son enfant ou n'avoir aucun droit devant la justice !* », explique-t-elle. Pourtant, son travail artistique implique une vision très favorable au port du voile, notamment dans sa version "modérée", tel que le foulard laissant le visage à découvert. Ainsi, l'artiste indique souvent dans les interviews qu'elle donne aux journalistes, que le voile fait finalement partie de son identité et de sa culture. Son approche est par conséquent non-dénuée d'alignement idéologique. « *À une échelle plus large, elle va jusqu'à faire du voile une revendication féministe, l'envisageant comme un contre-pouvoir dans un monde où les femmes subissent la dictature de la beauté et l'érotisation à outrance de leur corps* ». Cela a été déclaré par la photographe en ces mots :

« *Dans les pays occidentaux, il y a trop de pression sur les femmes pour qu'elles aient l'air éternellement jeunes, belles et minces. Cela représente une industrie de plusieurs millions de dollars qui ne fait qu'augmenter l'insécurité des femmes. N'est-ce pas une forme d'oppression au nom de la liberté ?* »⁷¹

Boushra Yahya Almutawakel est pionnière dans son pays, mais pas unique dans l'Orient. Plusieurs autres artistes se sont inscrites dans la même perspective, en luttant contre les préconceptions autour de l'image de la femme voilée, parmi lesquels, retenons Sonia Merazga, artiste algérienne adepte de l'artivisme. Sa performance artistique « *Femme voilée dans la boîte* » qui a été présentée en 2013 dans plusieurs quartiers de Paris, porte spécifiquement sur ce thème. Affectée par l'islamophobie montante et par les lois qui interdisent le voile, elle s'est mise dans un cube transparent dans les rues de Paris, pour incarner la souffrance de la femme voilée qui ne peut pas exercer sa liberté de sortir avec le vêtement de son choix. Sonia Merazga présente sa performance en ces termes : « *Une scénographie de l'enfermement dans une boîte qui symbolise l'assignation à résidence des femmes voilées, au nom d'un pseudo féminisme qui les cloître à domicile pour préserver leur liberté* »⁷². Néanmoins, certaines artistes adoptent une pensée beaucoup plus apaisée, pour ne pas dire opposée, comme Majida Khattari, une plasticienne marocaine de formation orientaliste.

⁷¹ Extraits de l'article « *Le voile islamique au-delà des clichés* » publié par Sarah LEDUC en 2013 sur le site de France24

⁷² Extrait de l'article « *Femme voilée dans la boîte* » publié en 2013 sur le site de Oumma.com

2. La plasticienne marocaine "Majida khattari"

L'artiste marocaine Majida Khattari est née en 1966 et a fait ses études à l'école des beaux-arts de Paris ainsi qu'à celui de Casablanca. Étant fidèle en quelque sorte à la tradition orientaliste, elle « *explique avoir été formée avant tout à la peinture de Delacroix et d'Ingres, dont elle a hérité à sa manière la technique picturale et une vision occidentale de l'Orient dont elle est elle-même originaire* »⁷³. Majida Khattari est donc, à la fois, femme orientale et artiste influencée par des orientalistes. Ceci a cultivé chez elle une conscience binaire, menant vers une position ambiguë de son art, qui se caractérise en conséquence par la pluralité de lectures. Son parcours artistique est prolifique et diversifié. Elle est créatrice d'images, d'installations, de films et de défilés-performances qui impliquent sa réflexion sur le vêtement, le voile, le corps féminin et la situation de la femme musulmane.

Son exposition de photographie « Orientalismes » a été présentée en 2010 à la galerie *Martine et Thibault de la Châtre* à Paris et à la galerie *L'Atelier 21* à Casablanca. Dans cette exposition, elle réinterprète à sa façon des anciennes œuvres des artistes occidentaux, par le biais de la photographie. Elle reprend l'atmosphère générale de certains célèbres tableaux orientalistes, leurs thèmes et leurs compositions, en incluant sa propre vision qui engendre dans bien des cas un décalage profond. Par exemple, dans sa réinterprétation de *La Parure de la mariée*, tableau de Pierre-Marie Beyle qui remonte à l'année 1878, elle réduit le nombre de personnages qui existent sur l'œuvre originale en deux. Ainsi, elle remplace la femme assise par terre qui contemple la mariée par une poupée debout aux traits de visage asiatiques. C'est un « *clin d'œil à cette faculté propre à l'orientalisme de mélanger toutes sortes d'Orients dans un même tableau* »⁷⁴, explique Véronique Rieffel suite à un entretien qu'elle a fait avec l'artiste.

Dans plusieurs photographies, Majida Khattari met en scène des femmes occidentales habillées à l'oriental, « *comme le faisaient les peintres orientalistes, qui excellaient dans l'art du travestissement. La différence est qu'ici elle ne cherche pas à orientaliser ces femmes, mais bien à souligner le déguisement* »⁷⁵. Ceci est perceptible sur sa photographie *La Favorite déchue*, d'après une œuvre de Fernand Cormon qui remonte à l'année 1870. Tout en restant

⁷³ RIEFFEL Véronique, *islamania : DE l'Alhambra a la burqa, histoire d'une fascination artistique*, op. cit., p.152.

⁷⁴ Ibid., p.153.

⁷⁵ Ibid.

fidèle à la perspective orientaliste du féminin, l'artiste perturbe certains de ses codes fondamentaux. Les modèles qu'elle met en scène détruisent en quelques sortes l'image de la femme victime, y compris celles qui incarnent des odalisques. Elles ont « *des attitudes entreprenantes, très éloignées de simples proies offertes* »⁷⁶.

Dans la même série, s'expose également la photographie *Portrait d'une berbère*. Certes, les représentations de femmes berbères par des pinceaux orientalistes sont extrêmement nombreuses. Toutefois, le travail de Majida Khattari est inspiré de celui du peintre français Émile Vernet-Lecomte qu'il a réalisé en 1870. Ce qui est également notable, c'est que pour des raisons inconnues, cette peinture est considérée, à tort, comme l'une des rares représentations de la reine berbère *Dihya*, communément connue sous le nom d'*Al Kahina**. C'est peut-être la raison pour laquelle Majida Khattari a opté spécifiquement pour cette œuvre. Dans sa photographie, elle a gardé la posture ainsi que le comportement vestimentaire de la femme berbère présentée par Émile Vernet-Lecomte. Elle remplace cependant la cruche qu'elle porte par un sac à main sous forme de grenade. Cet élément détourne complètement l'essence de l'œuvre originale et rend la lecture plus compliquée. S'agit-il dans la photographie de Majida d'une représentation contemporaine de la reine guerrière *Al Kahina* ? De toute façon, il paraît évident que la photographe propose une réflexion sur le terrorisme auquel on associe l'Islam aujourd'hui, quoique son point de vue à ce sujet demeure énigmatique. L'approche de Majida dans cette série de photographies a été ainsi commentée par Véronique Rieffel :

« Peut-on pour autant qualifier son travail d'orientaliste ? Il peut sembler incongru de se poser cette question s'agissant d'une artiste de culture musulmane. Ce qui est en jeu ici, c'est la question de savoir si un travail de ce type est le fruit d'une intériorisation de la pensée coloniale, si l'artiste commettrait une sorte d'infidélité ou de trahison par rapport à sa "culture d'origine" en reproduisant les stéréotypes occidentaux sur la femme musulmane [...] On discerne le regard féminin maîtrisant parfaitement l'histoire de l'orientalisme, et s'en appropriant les codes pour mieux les détourner, sans chercher pour autant à délivrer un message idéologique, antiorientaliste ou autre. »⁷⁷

⁷⁶ Ibid.

*Dihya ou Al Kahina : « *Une reine guerrière berbère qui combat les Omeyyades, lors de la conquête musulmane du Maghreb au VII^e siècle. Elle meurt au combat, dans les Aurès, en 703.* »

⁷⁷ RIEFFEL Véronique, *islamania : DE l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, op. cit., p.153.



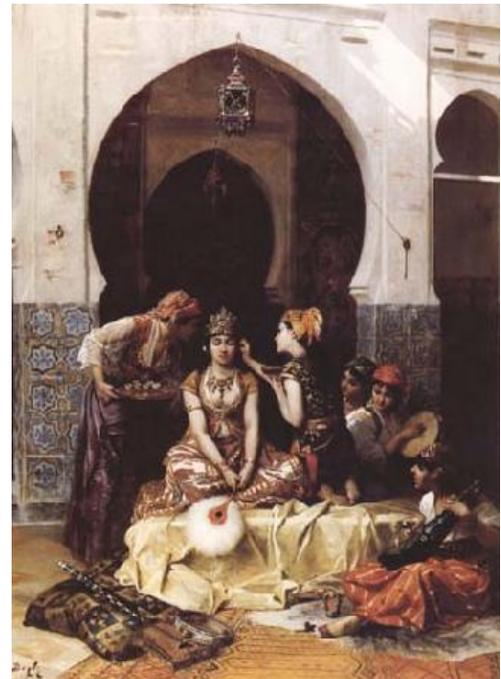
-24-

Majida Khattari

La parure de la mariée

2009-2010

120 cm x 180cm



-25-

Pierre-Marie Beyle

La parure de la mariée

1878



-26-

Majida Khattari

La Favorite déchue

2009-2010

120 cm x 180 cm



-27-

Fernand Cormon

La Favorite déchue

1870



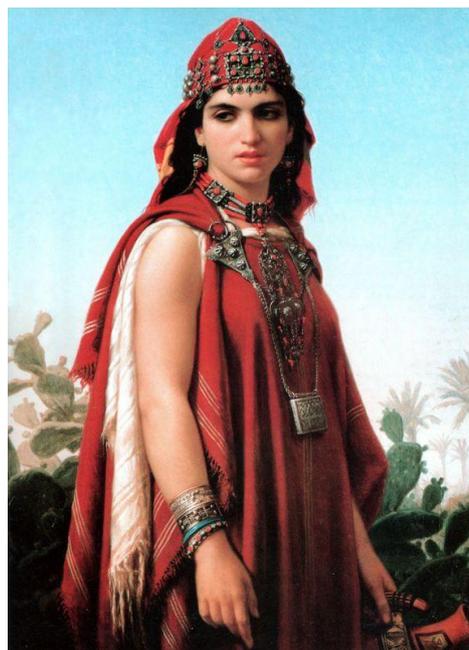
-28-

Majida Khattari

Portrait d'une berbère

2009-2010

80 cm x 120cm



-29-

Émile Vernet-Lecomte

Portrait d'une berbère

1870

Le sac à main grenade est fréquemment présent dans les photographies de Majida Khattari. Elle a créé cet accessoire farouche et s'en est servie afin d'exprimer ses pensées et ses interrogations autour de l'assimilation actuelle de l'islam aux actes terroristes. Souvent porté par une femme voilée, le sac grenade de Majida traduit cette tension de notre actualité qui considère le voile comme catalyseur d'une crainte liée au terrorisme. Dans cette optique, et toujours à la recherche de liens subtils entre le design de la mode féminine, l'art contemporain et l'image de la femme musulmane, Majida Khattari a créé une collection de foulards. Elle les a présentés dans un défilé-performance qu'elle a organisé en 2012 à la place de la Concorde à Paris. « *Ceci n'est pas un voile* » est le nom du défilé, mais aussi la phrase imprimée sur certains foulards. Inspirée de la philosophie magriltienne, l'idée est de présenter le voile comme un élément de parure féminine hors de son caractère religieux.



-30-
Majida Khattari
Sac à main
2008–2009
160 x 120 cm



-31-
Majida Khattari
Ceci n'est pas un voile
2012

Lors du défilé-performance *Ceci n'est pas un voile*, les mannequins ont les cheveux soigneusement coiffés de foulards colorés et noués de différentes manières. Le voile ici est un accessoire de mode libéré de toute sacralité. Le but de l'artiste est de désislamiser l'image du foulard. Ainsi, dans ce spectacle, l'artiste s'inspire astucieusement du titre de la peinture de René Magritte « La Trahison des images ». Nommé *Ceci n'est pas un voile*, ce défilé-performance implique paradoxalement une réflexion sur la problématique du voile, dont elle apparaisse, ou disparaisse, la femme dans l'espace public. Les mannequins déambulent entre deux palissades, dérochant leurs corps aux regards et laissant paraître leurs têtes demi-voilées, ainsi que leurs pieds vêtus de chaussures à hauts talons. Pour accentuer le paradoxe, « Ceci n'est pas un voile » est également noté sur le palissade-voile.



-32-

Majida Khattari

Défilé-performance

Ceci n'est pas un voile

Place de la Concorde, Paris 2010

Les défilés-performances de Majida Khattari ont marqué particulièrement son parcours artistique. À travers lesquels, elle aborde la problématique du voile islamique, en se référant aux derniers événements sociopolitiques dans le monde. Elle a entamé cette série de performances en 1996, par un défilé qui a été présenté à Paris, suite à la controverse qui a eu lieu en France portant sur la question du port du voile dans les institutions scolaires. Ensuite, entre Paris et Casablanca, l'artiste multiplie ses défilés-performances dans de curieuses mises en scène, lors desquelles, elle propose des vêtements-sculptures, inspirés de différentes formes du voile islamique, qu'on peut qualifier de tragi-comiques. Son approche ressemble en quelque sorte à celle du styliste turc Hussein Chalayan, qui aborde à sa manière les problèmes politiques, culturels et religieux à travers la question du voile islamique.

Le défilé-performance VIP (Voile Islamique Parisien) de Majida a été présenté en 2010, dans le cadre du débat autour du voile intégral en France, à la cité universitaire internationale de Paris. C'est suite à ce contexte qu'elle a nommé le spectacle VIP, attribué à la capitale de la mode. Lors de cette mise en scène, des mannequins défilent portant des voiles intégraux, lourds, encombrés et extravagants, qu'on peut qualifier de voiles-sculptures. Entre autres, un voile extrêmement chargé, monté à l'aide d'une multitude de vêtements colorés et rattachés l'un à l'autre comme un patchwork. Un voile sous forme d'une kyrielle de laine de couleurs foncées. Un autre construit avec un tissu noir semi-transparent laissant paraître légèrement la femme en dessous. Ainsi, deux femmes défilent côte à côte et cachées sous un seul voile, qui paraît également d'une légère transparence. Un voile affiche paradoxalement une photographie imprimée de la femme qui le porte. De la même manière, sur un autre voile intégral s'écrit en arabe une présentation de la personne à l'intérieure, rédigée sous forme de carte d'identité. Au fur et à mesure, s'exhibe sur le podium des femmes quasiment nues, portant de grands turbans bleus et de très hauts talons qui entravent leurs mouvements. « *Les corps semblent presque identiques comme des variantes du même modèle ressemblant à une sculpture humaine reproduite à l'infini dans de nombreuses copies légèrement modifiées* »⁷⁸. Elles marchent avec des pas extrêmement lents, dans une confrontation frappante avec celles qui disparaissent sous des vêtements sculpturaux. En même temps, certaines des modèles voilées se débarrassent progressivement de leurs vêtements.

⁷⁸ MIELOSEL Ramona, « "Je n'ai rien à cacher, je suis transparente..." ». Nouveau regard sur le voile chez Majida Khattari », in *Revue Études francophones*, volume 28 « (Dé) voilement de Soi : désirs contestés », Printemps et Automne 2015, p.11.



Majida Khattari
 Défilé-performance VIP (Voile Islamique Parisien)
 Cité universitaire internationale, Paris 2010

Comme il est bien évident, Majida Khattari « *contemple le corps féminin sous plusieurs angles afin de montrer la complexité du regard sur le corps voilé/ dévoilé dans la société contemporaine* »⁷⁹. Il s'agit dans ce défilé-performance d'une confrontation de deux statuts sociaux extrêmement opposés. Selon l'interprétation de Ramona Mielusel, ces deux statuts représentent l'image de l'Occident et celle de l'Orient, qui existent dans l'imaginaire collectif de nos jours :

*« En mettant en parallèle ces deux corps chargés de forts symboles culturels, Khattari semble contraster deux mondes qui se trouvent ici en opposition: le monde occidental (représentée par la femme moderne et nue) et le monde oriental (montré par la femme traditionnelle, soumise) tels qu'ils apparaissent dans l'imaginaire contemporain. »*⁸⁰

À travers ce défilé-performance, Majida khattari traite les deux images à sa façon provocante, en essayant de trouver un compromis. Lors d'un entretien accordé à tv5monde l'artiste avoue : « *Je fais de la provoc, mais des deux côtés ! Il faut trouver le juste milieu* »⁸¹. D'après les commentaires de l'artiste, ces deux images sont antinomiques de l'extérieur mais très semblables de l'intérieur. Dans les deux cas, la femme réduit son essence dans son apparence, plus précisément, dans son corps. Dans cet esprit, Majida dénonce à travers ce spectacle l'instrumentalisation de la femme, soit en lui imposant de se dissimuler, soit en exploitant sa nudité pour des objectifs commerciaux. Se sont finalement deux modèles d'enfermement et d'asservissement du corps féminin qui sont imposés à plusieurs femmes dans le monde. L'artiste s'est également exprimée dans une autre interview accordée à france24 :

*« Je constate qu'à chaque fois qu'il y a une crise, c'est le corps de la femme qui prend et je ne peux pas m'empêcher de m'interroger sur ce phénomène, explique-t-elle. Mais la réalité de l'enfermement du corps des femmes n'est pas seulement liée au voile. Dans la mode par exemple, les mannequins ont le même corps et la même esthétique. C'est, à mes yeux, le même type d'enfermement que la burqa. Cela m'a intéressé de confronter deux types semblables d'enfermement, dont l'un est décrié et l'autre accepté comme une évidence naturelle. »*⁸²

⁷⁹ Ibid., p.10.

⁸⁰ Ibid., p.15.

⁸¹ Extrait de l'article « Entretien avec Héra Fattoumi et Majida Khattari » publié en 2010 sur le site de Tv5monde

⁸² Extrait de l'article « Quand la plasticienne Majida Khattari lève le voile sur ses burqas » publié en 2010 sur le site de France24

Ce qui caractérise particulièrement le langage esthétique de Majida Khattari, c'est cet esprit d'autocritique, qui est moins actif chez pas mal d'autres artistes de l'Orient. Loin des axes idéologiques, son approche reflète une vision profonde de l'orientalisme. Elle propose une réflexion productive et non-dénuée de mises en question sur cette forme majeure de l'histoire de l'art européen. D'une manière générale, nous pouvons dire que les productions artistiques de Majida Khattari se positionnent au-delà de certains débats stériles de notre actualité. « *Je pense qu'il faut désacraliser le débat* »⁸³, confirme-t-elle.

Jusqu'à maintenant, le voile dont il est question possède, en quelque sorte, un caractère cosmopolite. On parle du voile islamique dans sa conception contemporaine, qui se résume souvent au foulard. Nous consacrons cependant la partie suivante au voile traditionnel maghrébin, dans sa construction locale basée essentiellement sur le drapage.

⁸³ Extrait de l'article « Entretien avec Héra Fattoumi et Majida Khattari » publié en 2010 sur le site de Tv5monde

II. Entre les plis du drapé, dissimuler le corps de la femme

Chapitre 1

Drapage / Coupé-cousu : Une coexistence dans le costume traditionnel tunisien

Les ethnologues n'ont recensé, dans le monde entier, que deux grandes catégories de vêtements ; "costume drapé" et "costume coupé-cousu". On peut cependant subdiviser ces formes vestimentaires en "drapé-robe", "drapé de sortie", "coupé-cousu droit" et "coupé-cousu façonné". « *En Europe, le type drapé a cédé la place au type coupé-cousu droit, au cours du Moyen-âge, et celui-ci au coupé-cousu façonné, au cours des Temps Modernes* »⁸⁴. Toutefois, au Maghreb, notamment en Tunisie, ces différentes formes d'habillement coexistaient dans les costumes traditionnels, et on peut les rencontrer jusqu'à nos jours. Cette coexistence était déjà traitée par Ibn Khaldoun dans la Muqqadima :

« On se protège de la chaleur et du froid en se couvrant le corps d'un tissu (mansûj) de fil (ghazl), dont on fait une étoffe. Cela s'appelle filer et tisser. Les Bédouins ne vont pas plus loin. Mais les civilisés des villes coupent le tissu en pièces assez grandes pour recouvrir le corps et ses membres. Ensuite, ils les cousent avec du fil, pour en faire un

⁸⁴ BEN TANFOUS Aziza, MAHJOUR Neziha, LOUIS Andre, SETHOM Samira, SKHIRI Fathia, SUGIER Clémence et ZOUARI Ali, *Les costumes traditionnels féminins de Tunisie*, op. cit., p.7.

vêtement convenable: c'est l'art du tailleur. Le tisserand comme le tailleur sont indispensables à la vie civilisée, parce que les hommes doivent se tenir au chaud. »⁸⁵

Originellement, les modes vestimentaires dans la Tunisie n'étaient pas autant compliqués. Il n'y avait quasiment pas de coupé-cousu dans le costume traditionnel tunisien. Le drapage était la seule manière dont s'habillaient les femmes tunisiennes. La pièce essentielle était une "robe-drapée" ou une "robe de drap", communément appelée "*Mélie*", "*Hrà*m" ou "*Hù*li", simplement confectionnée avec une longue pièce de tissu, dans laquelle la femme enroulait son corps. Les deux pans de ce drapé revenaient sur la poitrine et tenaient par deux grandes fibules "*khlal*" en argent, piqués au-dessus des seins. Les formes de ces broches varient selon les régions : triangulaire, croissant ou oméga (dernière lettre de l'alphabet grec « Ω »). Une ceinture de tissu rigide "*hzà*m" s'enroulait la taille pour ajuster la robe-drapé. Ces draperies étaient fournies par un tisserand, qui travaillait à l'aide d'un métier horizontal, ou par une tisseuse, qui travaillait, avec une technique plus archaïque, à l'aide d'un métier vertical.

C'était souvent la même tenue, festive ou quotidienne ; une "*Mélie*" aux couleurs chatoyantes, unies ou à raies, avec beaucoup de bijoux en or pour les fêtes et les cérémonies de mariage, et une "*Mélie*" simple, légèrement parée, pour tous les jours. Concernant les coiffes, la société tunisienne ne connaissait pas le coiffeur pour les femmes jusqu'au début du XX^e siècle. Par conséquent, les femmes se coiffaient chez elles et se paraient d'un bonnet "*qoufiya*", pointu ou conique, rigide ou souple, brodée de fil doré, pour les fêtes de mariage. Quant à la coiffe quotidienne, les femmes mettaient simplement un foulard noué au milieu du front, nommé "*takrita ma'asfra*" : « *l'universelle takrita-ma'asfra portée par les femmes de toutes conditions et aussi bien par les citadines que par les rurales et les villageoises* »⁸⁶.

À partir de 1881, la présence européenne commençait à agir fortement sur les traditions vestimentaires de la population autochtone aisée. « *Ce furent d'abord les hommes employés dans les "activités nouvelles", et les enfants, qui adoptèrent les vêtements européens ; les femmes elles, gardèrent d'abord les vêtements traditionnels mais les confectionnèrent avec des étoffes de provenance européenne* »⁸⁷. Exemple : Les dames tunisiennes de la bourgeoisie, clientèle du marché local de la soie, l'avaient substitué aux soieries européennes, ce qui

⁸⁵ IBN KHALDOUN. Extrait de *La Muqqadima*. IN : *Ibid.*, p-p.7-8.

⁸⁶ BAKALTI Souad, *La femme tunisienne au temps de la colonisation 1881-1956*, op. cit., p.274.

⁸⁷ *Ibid.*, p.272.

entraîne qu'à partir de 1900, « *la soie locale perd pied* »⁸⁸. L'industrie française reproduisait dès lors les vêtements traditionnels de l'artisanat tunisien ; une fabrication identique des "Mélia" tunisiennes avec des prix manifestement plus bas. Les tunisiennes tenaient donc aux marques apposées de confection européenne. Les prix profitables, face à ceux des produits locaux, étaient un facteur considérable de cet engouement, mais il y avait aussi d'autres facteurs non-négligeables, comme la grande passion chez la femme tunisienne de tout ce qui pouvait la rendre similaire à l'européenne et le désir intense chez la femme citadine de se différencier de la femme rurale, comme l'explique Souad Bakalti dans ce texte :

*« Cette volonté tenace des riches citadins de se distinguer des ruraux non seulement par une certaine morale et une certaine façon de vivre, mais aussi par l'habillement et les aspects extérieurs. L'habillement à l'européenne devenait de plus en plus une forme d'adhésion à une certaine civilisation, une volonté de ressembler, tout au moins par l'aspect extérieur aux Européens triomphants »*⁸⁹.



-34-

Coiffe de mariage "Qoufiya"

Bonnet noir rigide. Forme conique

Broderie Or et coton noir

Sahel 1890-1950

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid., p-p.272-273.



-35-

Coiffe de mariage "Qoufiya"

Bonnet pointu

Volant richement brodé de fil
d'argent doré

Motifs anthropomorphes
(losanges aux bras levés
et poissons)

Sahel 1930-1980



-36-

Coiffe quotidienne

"Takrita-ma'asfra"

Les vêtements manufacturés anglais et français envahissaient donc le marché tunisien dès la fin de XIX^e siècle. Ainsi, les modes vestimentaires et les secrets d'élégance des femmes européennes étaient, à cette époque, une des plus grandes préoccupations des femmes tunisiennes urbaines. « *Dans les premiers contacts qui s'étaient établis entre les Françaises et les Tunisiennes musulmanes, la curiosité de ces dernières s'était portée sur leurs toilettes* »⁹⁰, quoique les nouveaux magasins et boutiques de vente de vêtements et de produits européens ne manquaient pas ; « *des vitrines attrayantes furent un facteur de contact direct avec le mode de vie européen* »⁹¹.

Aussitôt, la femme urbaine commençait à percevoir des traits rustiques dans les robes-drapées "*Mélia*". Ces dernières devenaient donc archaïques, démodées et ne convenaient pas aux tunisiennes citadines. Elles délaissaient désormais toute forme de drapages et optaient pour le coupé-cousu, en utilisant les tissus européens les plus somptueux. Ainsi, « *les maris en séjour en France, n'hésitaient pas à s'approvisionner chez les grands couturiers, de vêtements pour leurs femmes. Les couturières européennes, particulièrement italiennes, jouèrent également un rôle dans l'influence et la diffusion des modes européennes* »⁹². Néanmoins, la mode européenne n'était pas la seule référence pour les femmes citadines. La Tunisie a subi, antérieurement, d'autres ascendants étrangers, notamment, de la Turquie, à partir de 1575 avec l'occupation turque, et de l'Espagne, avec l'immigration andalouse du XII^e siècle jusqu'en 1610 où la Tunisie comptait 30000 morisques (musulmans d'Espagne). Les femmes tunisiennes avaient emprunté aux femmes andalouses la "*djebba*" (tunique), la "*qoufiyya*" (coiffe) et les "*chebrellas*" (escarpins), et aux femmes turques, le "*koftan*" (caftan), la "*farmla*" (gilet) et les "*bechmaqs*" (chaussures).

En conséquence, les études de la fin du XX^e siècle, du costume traditionnel féminin en Tunisie, menaient à reconnaître dans le pays deux zones distinctes : La zone du costume coupé-cousu et la zone du drapé-robe.

⁹⁰ Ibid., p.273.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem.



Cette carte est une reproduction en couleur, ainsi qu'une réinterprétation, de celle qui est présentée dans la page numéro 9 de l'ouvrage collectif « *Les costumes traditionnels féminins de Tunisie* ».

La zone du costume coupé-cousu : Située tout entière sur la côte orientale et s'étend depuis Bizerte passant par la capitale, jusqu'à Sfax et l'île de Kerkennah. Ces régions, qu'on peut qualifier de citadines, étaient les plus ouvertes aux courants venus de l'extérieur. Dans ces villes, y compris les bourgs de cette zone, les techniques de couture ne cessaient pas d'évoluer. Passant par la technique de coupé-cousu droit, les artisanes spécialisées élaboraient, au début du XX^e siècle, un costume quotidien bourgeois pour la femme citadine. Nommé "*jebba w futa*", ce costume a été décrit par Souad Bakalti en ces termes :

« La "jebba", tunique de soie à épaules tombantes sans manches couvrait le buste. Sous la "jebba", la femme portait un gilet court qui s'appelle "farmla", aux épaulettes rigides et au décolleté arrondi. Un sous-vêtement avec des manches de tulle blanc évasées couvrait la poitrine et s'arrêtait à la taille : la "hassara zambil bel kmam". Sous la "hassara", la femme portait un tricot à manches longues sans col en jersey : "le maryul kalsita". Elle portait également un pagne de soie de couleur à raies, drapé à la taille et noué devant, tombant jusqu'aux chevilles : la "futa fallaya". Un pantalon de lingerie en percale orné de dentelles était porté sous la "futa". Son vaste fond de 1,25 m lui a valu le nom de "serwal bel qantra" : pantalon à pont »⁹³.



-37-

" *Jebba w futa* "

Costume quotidien de Tunis

Fin du XIX^e siècle

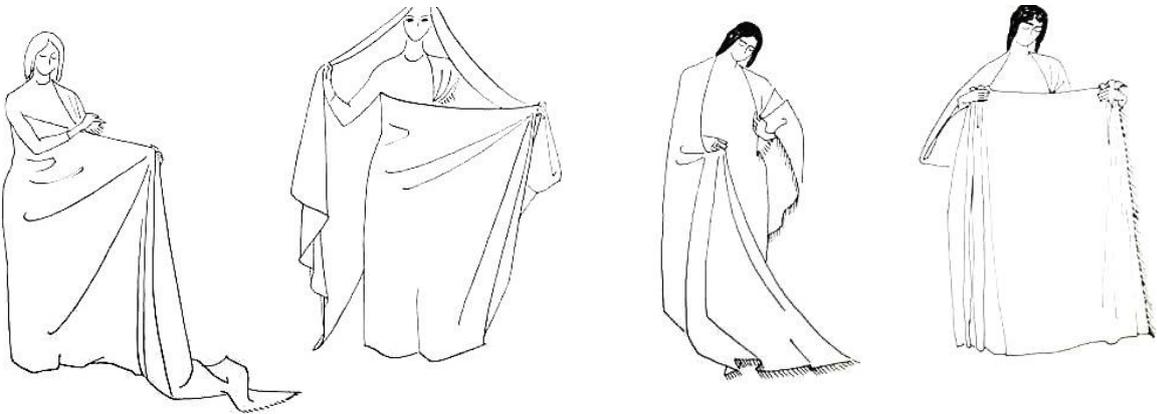
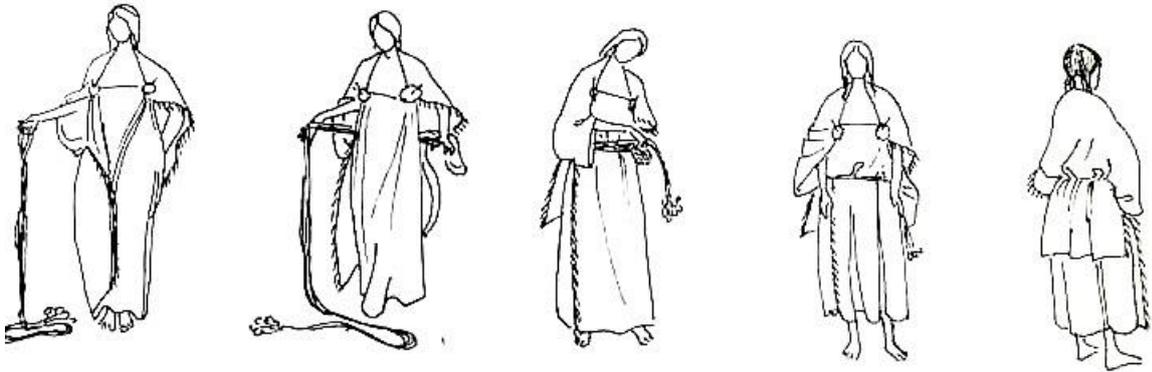
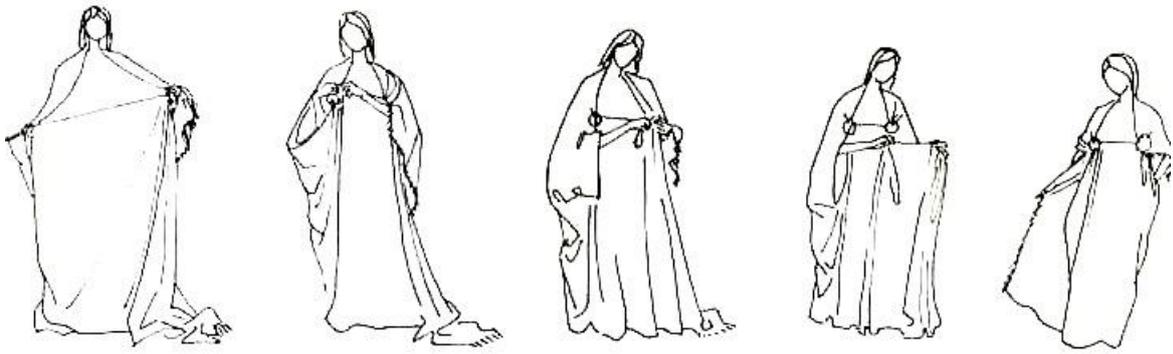
⁹³ Ibid., p-p.273-274.

Cette description présentée par Souad Bakalti, auprès du costume quotidien citadin, reste très généralisée ; une généralisation temporelle ainsi que régionale. Au préalable, il faut mentionner que cette tenue s'était lancée à Tunis, par les femmes de l'aristocratie de la capitale, puis elle se répandait progressivement dans les restes des villes de cette zone, pour arriver finalement aux bourgs et villages. Toutefois, au cours de sa propagation, cette tenue subissait des évolutions, des changements et des amplifications incalculables, de façon que nous ne puissions quasiment pas clôturer toutes ses variétés. Exemples : la "*jebba*" peut être façonnée pour qu'elle soit portée toute seule, avec une grande variété de couleurs, selon la variété des régions de cette zone, et garnie de diverses broderies, selon les divers symboles prophylactiques, religieux... La "*farmla*" (gilet aux épaulettes rigides), peut être adopté dans plusieurs autres tenues, particulièrement aux gouvernorats du Sahel tunisien, soit avec un pantalon, soit sur une "*jebba*", avec ornements illimités et recompositions variables. La nature des étoffes varie. Les dénominations arabo-tunisiennes varient... L'évolution du costume se poursuivait, jusqu'à la naissance du dernier type du coupé-cousu façonné, épousant les lignes du corps. Cette nouveauté nous éloignait de la tradition des artisanes spécialisées dans la broderie, en cédant la place aux couturières expertes à la coupe et à la couture.

La zone du costume drapé : Elle couvre tout le sud tunisien au-delà de Sfax, toute la steppe à l'exception de Kairouan, la Haute Steppe, le Haut Tell à l'ouest et au nord. Le drapage demeurait à cette zone la manière fondamentale dont s'habillait la femme bédouine, qui gardait sa "*Mélia*" (robe-drapée). Jusqu'à nos jours, il y a des femmes âgées qui s'habillent en "*Mélia*" dans plusieurs endroits de cette zone, et des jeunes mariées la portent également lors des cérémonies nuptiales. Contrairement à la tenue multi-civilisationnelle (européenne, andalouse, turque...) de la femme citadine, la "*Mélia*" traditionnelle n'a subi aucune évolution intense, à l'exception de la nature et la couleur de tissu et, quelquefois, la manière dont se drape la femme rurale.

Le drapé de sortie, ou le voile de sortie, nommé "*Sefsari*" ou encore "*Melhafa*" (le voile traditionnel tunisien), reste cependant national et porté dans toute la Tunisie sans exception.

Les différents drapés-robes existaient en Tunisie



-38-

Chapitre 2

Le drapé de sortie : un voile traditionnel

1. Position du voile en Islam

Pour frayer la voie vers une anthropologie du voile traditionnel de la femme tunisienne, il est inéluctable de faire allusion aux origines du voile islamique, qui était, et l'est encore, l'un des symboles religieux dans le comportement de la femme arabo-musulmane. Néanmoins, l'origine du port du voile remonte à de nombreuses sociétés de l'Antiquité, antérieurement aux arabes et à l'Islam. « *En effet, bien avant la vocation de Mohammed (le prophète de l'islam), à l'époque de la naissance de la propriété privée les nobles de l'aristocratie, assimilant leurs femmes au même titre que leurs biens, à une propriété personnelle, leur imposèrent le port du voile* »⁹⁴. Ce fut donc un signe de privilège plus qu'un souci de foi ou de culte. Toutefois, on ne peut pas savoir la forme ni les modalités du port du voile des femmes de la *Jahiliyya* (époque antérieure à l'islam). « *Si les témoignages attestent que le voile existait avant l'islam, aucune source fiable ne fournit de descriptions précises le concernant* »⁹⁵, sans le confondre avec la voilette (petit voile de visage, qui a pour nom dans

⁹⁴ Ibid., p.266.

⁹⁵ ZOUARI Fawzia, *Le voile islamique Histoire et actualité, du Coran à l'affaire du foulard*, éd. Favre, Suisse 2002, p.17.

la langue arabe *Niqab*) qui fut cependant présente dans quelques textes de la littérature préislamique et fut identifié comme « *parure et ornement de séduction dans l'ancienne Arabie* ». Ainsi, cet accessoire fut plus tard « *écarté par l'islam lors de la sacralisation et la prière* »⁹⁶. De toute façon, avec l'avènement de la religion islamique, le voile se rapporta aux femmes croyantes trois fois dans le Coran, sous trois termes différents du lexique arabe : *Hidjab*, *Jilbab* et *Khimar*. Nous citons les trois sourates ci-dessous :

1- « *Vous qui croyez, n'entrez dans les appartements du Prophète que si vous êtes convié à un repas (et dispensez-vous) d'attendre (à l'extérieur) que le repas soit confectionné. Après avoir mangé, dispersez-vous sans chercher avec familiarité (un sujet) de conversation. En vérité, cela nuit au Prophète qui a honte (de vous blesser), mais Dieu n'a pas honte de la vérité. Quand vous demandez (à ses épouses) quelque chose, adressez-vous à elles derrière un rideau (HIDJAB DANS LE TEXTE). C'est plus décent pour vos cœurs et pour les leurs. Vous ne devez pas offenser l'Envoyé de Dieu, ni jamais épouser ses femmes après lui. Ce serait une énormité auprès de Dieu.* »
Coran : Sourate "al-Ahzab" (les coalisés) - verset 53

2- « *Ô Prophète, dis à tes épouses et à tes filles et aux femmes des croyants de ramener leurs voiles (JILBAB DANS LE TEXTE) sur elles. Ce sera pour elles le moyen le plus commode de se faire connaître et de ne pas être offensées.* »
Coran : Sourate "al-Ahzab" (les coalisés) - verset 59

3- « *Dis aux croyantes de baisser les yeux (devant ce qui leur est interdit de regarder), de sauvegarder leurs sexes (de tout rapport illicite), de ne pas exhiber leurs atours (zina) hormis ce qui est visible. Quelles rabattent leurs voiles (KHIMAR DANS LE TEXTE) sur leur poitrine (yadhribna bi khimarihinna ala juyubihinna). Qu'elles ne montrent leurs atours qu'à leurs époux, à leurs pères, à leurs beaux-pères, à leurs fils, à leurs beaux-fils, à leurs frères, à leurs neveux (fils de leurs frères et sœurs), à leurs compagnes, à leurs esclaves, aux domestiques mâles impuissants, aux garçons qui ignorent tout des parties cachées (Awra) de la femme. Qu'elles ne fassent pas tinter (en marchant) les anneaux de leurs pieds pour qu'on sache ce qu'elles portent comme bijoux cachés.* »⁹⁷

Coran : Sourate "an-Nur" (la lumière) – versets 30 et 31

⁹⁶ Ibid., p.32.

⁹⁷ Coran, Traduction de Cheikh Hamza Boubakeur, Fayard, 1985. IN : Ibid., p-p.20-22.

Le grand débat que suscitait le voile islamique trouve sa source dans ces trois sourates coraniques. Est-t-il une obligation, contrainte ou option ? Qu'est ce qu'il visait à dissimuler : le corps seulement, les cheveux ainsi que le corps ou la totalité de la femme y compris le visage ? Que signifient les termes *Hidjab*, *Jilbab* et *Khimar* dans les sourates ? Et quelle est la différence entre eux ? De toute manière, les exégèses des savants, mystiques, ulémas, théologiens, philosophes et féministes ne manquent pas. Nous optons cependant pour celle de Fawzia Zouari, qui a interprété à son tour les analyses de ses antécédents.

« *Hidjab* » est le terme le plus usagé par l'islam actuel pour désigner le foulard de la femme musulmane voilée, qui peut être accompagné d'une tenue moderne (pantalon serré et veste) ou d'un vêtement plus stricte (robe ample). L'utilisation de ce terme trouve sa source dans la première sourate du Coran citée ci-dessus, quoique le sens du terme *Hidjab* dans cette sourate est très loin d'être relatif à un vêtement féminin. Le mot *Hidjab* vient du verbe arabe « *hajaba, yahjibo* », c'est-à-dire « cacher » ou « dissimuler », défini dans les dictionnaires « *soustraire à la vue* », « *ne pas laisser voir* » ou encore « *dérober aux regards* ». Le *Hidjab* peut donc désigner tout obstacle physique qui sert à cacher un objet ou une personne et à séparer donc deux choses ou deux individus. Ainsi, « *avant de désigner une façon typiquement musulmane de s'habiller, comme on tenta de le faire croire plus tard, le hidjab avait de multiples sens, et celui employé dans la sourate est loin d'être relatif à un usage vestimentaire* »⁹⁸. Il désigne plutôt un rideau, ou encore un paravent, derrière lequel les épouses du prophète doivent se cacher en présence des hommes. Par conséquent, la recommandation du *Hidjab* dans le Coran, à travers la sourate « *Quand vous demandez à ses épouses (aux épouses du prophète) quelque chose, adressez-vous à elles derrière un hidjab* », concerne exclusivement les femmes du prophète. Ainsi, elle vise à opter pour une séparation physique entre les deux sexes et ne s'agit donc pas d'une pratique vestimentaire, comme l'explique ce texte de Fawzia Zouari :

« En effet, en obligeant ses fidèles à ne demander un objet quelconque à ses femmes qu'à travers un hidjab, en interdisant à ses épouses de recevoir chez elle sans qu'un rideau ne les sépare de leurs interlocuteurs, Muhammad entreprend de diviser les espaces en deux parties distinctes, l'une, affectée à sa vie privée, ses femmes et lui-même, l'autre à ses visiteurs. Par conséquent, loin de prescrire un vêtement, cette injonction concerne

⁹⁸ Ibid., p.22.

l'agencement de l'espace. Elle est à considérer comme la première position contre la mixité, l'expression claire d'une réprobation des mélanges des sexes et le renvoi derrière les murs de la présence physique de la femme, plus qu'une prescription de l'envoilement de son corps. »⁹⁹

L'usage du voile, en tant que comportement vestimentaire, devint, selon la même intention des sociétés antéislamiques, une exigence pour les femmes des croyants ainsi que pour les femmes et les filles du prophète ; par souci de respectabilité, le voile les particularisa du reste des femmes du peuple (les non-croyantes) et des esclaves. Ceci est tiré des interprétations de la deuxième sourate du Coran comprenant le terme voile, « *Ô Prophète, dis à tes épouses et à tes filles et aux femmes des croyants de ramener leurs voiles (jilbab) sur elles. Ce sera pour elles le moyen le plus commode de se faire connaître et de ne pas être offensées* », et confirmé par Fawzia Zouari en ces termes :

« Les exégètes avancent que ce verset fut révélé en raison des harcèlements dont certaines proches du Prophète faisaient l'objet, la nuit surtout, obligées de sortir pour faire leur besoin à l'air libre. Confondues avec les esclaves ou les non-croyantes, il arrivait qu'elles soient importunées. Certaines d'entre elles s'étant plaintes à leur mari, le Prophète eut cette révélation en recommandant un couvrement distinctif. Si pour certains commentateurs, ce verset atteste que le voile était loin d'être généralisé –sinon le Prophète n'aurait pas eu à formuler une telle recommandation– pour d'autres, il prouverait que seules les esclaves en étaient dispensées, ce qui confirme le sens d'un voile-privilège et signe de distinction conforme à l'usage des temps anciens. »¹⁰⁰

Cependant, la signification du terme « *Jilbab* » dans cette sourate faisait l'objet de tant de polémiques des exégètes et des questions récurrentes de l'islam orthodoxe. Or, la manière de porter le *Jilbab* demeure énigmatique jusqu'à aujourd'hui. « *Si l'on se réfère aux rares descriptions vestimentaires de l'époque, le jilbab désignait une robe longue et ample dont s'habillaient les femmes. Mais personne n'a jamais pu identifier la coupe exacte de ce costume* »¹⁰¹. S'agit-il avant tout d'une robe cousue, d'une drapé-robe semblable au costume traditionnel des femmes maghrébines ou d'un drapé de sortie porté par-dessus d'autres vêtements ? Doit-il couvrir ou non les cheveux et le visage ? « *Les rares témoignages écrits*

⁹⁹ Ibid., p-p.23-24.

¹⁰⁰ Ibid., p-p.27-28.

¹⁰¹ Ibid., p.25.

font pencher vers un grand pan de tissu, ou d'une robe non cousue, couvrant le corps, dont une partie peut servir de châle pour la tête, ou être ramenée sur le visage »¹⁰². Si l'on se réfère à la description courante de nos jours, prenant celle du Wikipédia : « *le jilbab est un vêtement féminin composé d'une longue robe prolongée par une sorte de capuche, le tout couvrant la tête et l'ensemble du corps à l'exception des pieds, des mains et du visage* ». Ceci nous renvoie à la *Djellaba* marocaine, qui semble être une extension de jilbab (« *costume marocain qui serait un dérivé de Jilbab, lequel, en passant par le marocain aurait donné Djellaba* »¹⁰³), ou encore à la *Abaya* saoudienne. Les deux se présentent sous forme de robe longue et large, surmontée d'une capuche ou d'autres formes de voile de tête, quoique la *Abaya* est généralement de couleur noire.

Ce qui reste encore à préciser : qu'est ce qu'elle doit voiler au juste la femme croyante ? La réponse à cette question réside essentiellement dans la troisième sourate citée ci-dessus, où l'origine du terme voile dans le texte coranique est « *Khimar* ». Au préalable, il faut mentionner que, contrairement au mot *Jilbab*, la description du *Khimar* ne provoque pas assez d'amalgame. C'est une sorte de couvre-chef ; « *un châle ou foulard que la femme met sur sa tête, à l'instar du turban pour l'homme* »¹⁰⁴. Toutefois, le commandement lié au *Khimar* dans la sourate ne visait plus cette utilisation. Les femmes devaient « *rabattre leurs voile sur leur poitrine* » (*yadhribna bi khimar'ihinna ala juyub'ihinna*) ; « *le mot juyub désignait la poitrine et parfois le décolleté. Mais le jaïb peut également signifier une "échancrure au niveau du décolleté qui s'ouvre jusqu'au cou"* »¹⁰⁵. Par conséquent, le voile (le *Khimar*) paru ici non plus comme recommandation, mais comme un accessoire de tête répandu à cette époque. La sourate incitait les femmes à le rabattre pour cacher ce qui pouvait apparaître de leur poitrine. En dépit de cette constatation, il y a une probabilité que le *Khimar* faisait partie de *Jilbab* (le voile recommandé dans la deuxième sourate et qui ne dispose pas d'une description détaillée). Dans ce cas, il pouvait être considéré comme recommandation coranique.

Suite à ce qui précède, nulle indication ne précise dans le Coran que les cheveux, le visage ou les mains de la femme doivent être couverts. « *Bien au contraire, il est bien spécifié (dans la sunna) que les croyantes doivent avoir le visage découvert en période de sacralisation,*

¹⁰² Ibid., p.25.

¹⁰³ Ibid., p.167.

¹⁰⁴ Ibid., p.25.

¹⁰⁵ Ibid., p.30.

pendant le pèlerinage et les prières »¹⁰⁶. D'où viennent donc les exégèses qui font de la dissimulation de ces parties du corps féminin une injonction ? Cette interrogation est intimement liée au terme « *Awra* » (partie intime à cacher), existe dans la même sourate coranique de La lumière. « *Awra désigne dans son sens premier ce qui n'est pas beau et esthétique. Parmi ses dérivés, on trouve A'war qui veut dire borgne et A'r, qui désigne la honte ou le scandale. Awra signifie également toute partie physique intime que l'on doit dissimuler aux regards étrangers* »¹⁰⁷. Les interprètes et les annotateurs s'attachaient désormais à ce terme et ne cessaient de deviner les parties du corps féminin qui pouvaient être considérées comme *Awra*. Ainsi, ce terme subissait plusieurs falsifications, pour viser à travers lequel tout ce qui pouvait plaire à l'œil, dans le corps de la femme, et qui ne devait pas donc être vu d'un homme, lequel risque de stimuler sa libido.

C'était donc en élargissant la notion de *Awra* que s'imposait dans certaines sociétés islamiques le voile de visage excepté les yeux ; *Niqab*, qui est un « *objet vestimentaire très ancien qui consiste en une voilette qu'on met sur le visage, sauf les yeux* »¹⁰⁸, et qu'on peut voir la forme aujourd'hui dans la *Burqa*, qui « *désigne le voile entier des Afghanes de couleur bleue, en général, couvrant le corps et le visage* »¹⁰⁹. Pourtant, les controverses autour d'éventuelles significations du mot *Awra* ne s'arrêtaient pas là. Ce terme faisait l'objet de toutes sortes d'interprétations, de la plus vraisemblable à la plus absurde. Certains ulémas allaient jusqu'à considérer les yeux de la femme aussi *Awra*, d'autres, plus soucieux, prenaient la peine de chercher si la femme croyante doit laisser un ou deux yeux à découvert ! Dans l'islam orthodoxe, le terme *Awra* incluait aussi la voix de la femme, qui ne devait pas donc être entendue au-delà de son lieu de parenté. Fawzia Zouari ajoute :

*« Les principales obédiences de l'orthodoxie musulmane ont divergé quant aux parties précises du corps de la femme que l'on peut définir comme Awra : S'agit-il seulement de son corps sans inclure le visage et les mains, ou bien la femme tout entière est-elle une awra ? Les pieds appartiennent-ils à l'intimité ou non ? Faut-il les couvrir ou non ? Auquel cas, la longueur des habits doit "pendre d'un empan", précisent les plus zélés. »*¹¹⁰

¹⁰⁶ Ibid., p.30.

¹⁰⁷ Ibid., p.34.

¹⁰⁸ Ibid., p.168.

¹⁰⁹ Ibid., p.167.

¹¹⁰ Ibid., p.34.

En somme, aucun verset dans le texte coranique n'était consacré pour décrire un voile ou un autre vêtement distinctif pour la femme croyante. Il paraît cependant évident que les sourates impliquaient une recommandation de certains gestes de pudeur, en ayant recours à la mode vestimentaire de l'époque, donc à ce que portaient déjà les femmes. Ceci confirme le fait que le voile, dans ses versions *Jilbab* et *Khimar*, existait avant l'avènement de l'Islam et n'a aucun rapport avec "le voile islamique" tel qu'on le définit aujourd'hui. Le Coran n'inventait pas une nouvelle manière de se vêtir et ne faisait jamais du corps de la femme une obsession, comme c'est le cas pour les intégristes islamistes de nos jours. Pour résumer ses propos, Fawzia Zouari indique :

« Les vêtements couvrant le corps ou le visage de la femme étaient d'usage avant l'islam. Le message prophétique n'a fait que puiser dans les pratiques vestimentaires existantes, accentuant ou incitant à travers elles un réflexe de décence. L'islam n'a pas couvert des femmes qui n'auraient jamais connu le voile. Il a recommandé un recours plus régulier et plus distinctif aux divers jilbab, voile, khimar et autres vêtements qui, peu à peu, vont perdre leurs significations esthétiques pour devenir les symboles d'une communauté religieuse, bientôt de sa façon de penser ses femmes, voire de contrer leur liberté.»¹¹¹

2. Le voile traditionnel tunisien : témoignages de Revue Leïla

Le voile traditionnel tunisien est communément nommé "*Sefsari*". Les dénominations peuvent cependant varier selon la variété des régions de la Tunisie, mais le principe est unique et uniforme : c'est une large pièce d'étoffe, « *un rectangle de 4,40 m de long sur 1,45 m de large* »¹¹², blanc cassé à jaune pâle, qui se drapait autour de la femme, dissimulant tout son corps. Les pans ajustés autour de la tête, couvrant les cheveux. C'est le seul voile traditionnel de fabrication artisanale tunisienne, préservé jusqu'à nos jours par la population féminine de la campagne. Son origine remonte à la civilisation de l'Andalousie musulmane du IX^e siècle, tel que les femmes cordouanes s'habillaient, de la même manière, le "*Izar*" ou la "*Malhafa*"; « *La femme s'enveloppait d'une ample pièce d'étoffe (izar ou malhafa) dont elle enroutait, une fois drapée, les pans autour de sa tête* »¹¹³.

¹¹¹ Ibid., p.36.

¹¹² BEN TANFOUS Aziza, MAHJOUR Nezih, LOUIS Andre, SETHOM Samira, SKHIRI Fathia, SUGIER Clémence et ZOUARI Ali, *Les costumes traditionnels féminins de Tunisie*, op. cit., p.44.

¹¹³ LEVI-PROVENCAL Evariste, *Histoire de l'Espagne musulmane, Tom 3, Le siècle du Califat de Cordoue*, 2^{ème} éd. Maisonneuve et Larose, Paris 1999 (1^{ère} édition 1950), p-p.424-425.

La qualité de tissu du voile tunisien variait selon la classe sociale. Les femmes de la bourgeoisie citadine et de classes sociales aisées s'étaient drapées d'un "*Sefsari hrir*" (voile de soie blanche) et, pour accomplir leur tenue de sortie, elles avaient également caché leurs visages ; soit en tenant avec la main une partie de leur *Sefsari* sur le nez et la bouche, soit en mettant le "*ajar*" (une longue écharpe noire tendue devant le visage), tout en laissant les yeux à découvert. Quant aux femmes des lieux modestes, citadines ou rurales, elles s'étaient contentées d'un "*Sefsari jbad*" (voile de laine blanche) et, pour dissimuler leur visage, elles avaient mis une "*asaba*" (long bandeau de crêpe noir). Cette voilette noire destinée à dissimuler la figure de la femme (*Niqab* dans le lexique arabe) paraît également de tradition andalouse, tel qu'une « sorte de mouchoir de gaze attaché derrière la tête et voilant le bas du visage au-dessous des yeux »¹¹⁴. Léon l'Africain notait à propos de ce voile de visage des femmes tunisiennes : « *Devant le visage elles se mettent une voilette noire en étoffe très fine, mais un peu rêche; on la dirait faite avec des cheveux. Grâce à cette voilette, les femmes peuvent voir les hommes sans être reconnues d'eux* »¹¹⁵.



-39- Rassemblement de l'UMFT*



-40- Une manifestation féminine devant le Palais du Bey
28\10\1951

¹¹⁴ Ibid., p.424.

¹¹⁵ POUILLON François (dir.), *Léon l'Africain*, éd. Karthala et IISMM, Paris 2009, p.203.

* UMFT : l'Union Musulmane des Femmes Tunisiennes, fondée en 1936



Manifestation du 8 avril 1938 à l'appel du néo-destour (T.A.P.).



Sortie du hammam, carte postale.



La goulette – Retour de la plage, in *L'Illustration*, 1909.



Jeunes filles, carte postale.



Bureau directeur de l'U.J.F.T., in *Jeunes filles*, n° 2, 1945.



Femmes rurales travaillant dans une usine de conserverie, in *Le Monde Colonial illustré*, août-septembre 1948.

Cet encombrant voile, dans la Tunisie précoloniale, à une époque où il était strictement inadmissible de voir une femme dévoilée dans la rue, était un signe de promotion ; une femme voilée fut, en premier lieu, une femme avantagée et évoluée, parce qu'elle était libre de sortir et circuler dans les rues. Le voile, qui protégeait la femme des regards des étrangers, fut longtemps un signe de citoyenneté des hauts dignitaires et des riches villageois. Il était une pièce indispensable dans les garde-robes des femmes de la bourgeoisie urbaine, afin qu'elles puissent sortir et marcher de jour dans les rues. En revanche, la femme paysanne n'avait jamais été voilée, parce qu'elle ne quittait pas son entourage de parenté, comme l'explique Souad Bakalti :

« Pour les paysannes, le terroir correspond à la parenté, les femmes ont une aire de circulation correspondant à l'intérieur d'un cercle de parenté, c'est l'espace de parenté, par conséquent, elles n'avaient pas besoin de se préserver car elles ne risquaient pas de rencontrer des étrangers. Il était donc moins nécessaire pour elles de se voiler, que les citadines, qui, elles avaient à sortir de leur cercle de parenté »¹¹⁶.

Néanmoins, pendant la période coloniale, la tendance s'était inversée. En contact direct avec la civilisation occidentale, un phénomène d'allègement et d'abandon du voile traditionnel se répandait chez les femmes tunisiennes citadines. Du fait de l'influence du modèle de la femme occidentale émancipée, transplanté en ville, le voile devenait un signe de désuétude et d'archaïsme. Entre temps, avec l'exode rural vers la ville, la femme paysanne portait son voile, alors qu'elle ne l'avait jamais fait autrefois. Récemment mise en contact avec l'atmosphère urbaine, le voile fut pour la femme rurale un signe de promotion. Elle gardait donc son vêtement traditionnel.

L'influence des européens s'accroissait donc dans l'environnement citadin et s'affichait progressivement sur la population tunisienne. Vers les années 1930, le voile tunisien avait commencé à devenir lourd, gênant, inconfortablement porté et empêchant les femmes de se mouvoir librement. Quelques femmes tunisiennes de classes sociales aisées lui avaient substitué le "*Tchartchaf*" : un voile léger, de provenance turque, sous forme d'« *un petit ovale de soie noire coupé d'une bande de tulle à hauteur des yeux, placé sur le visage comme un loup et retenu par une bande nouée autour des cheveux* »¹¹⁷. D'autres sortaient légèrement

¹¹⁶ BAKALTI Souad, *La femme tunisienne au temps de la colonisation 1881-1956*, op. cit., p.268.

¹¹⁷ Ibid., p-p.268-269.

voilées, imprécisément drapées avec leur *Sefsari* et elles « *n'hésitaient pas à le fourrer dans leur sac à main à peine arrivées dans les quartiers européens* »¹¹⁸. Tous ces nouveaux phénomènes ; l'adoption du "*Tchartchaf*", l'allègement et l'abandon progressif qu'avaient subi le *Sefsari* tunisien, avaient provoqué des opinions et des réactions contradictoires. Une fois que l'une de ces femmes rebelles circulait dans les rues de la Capitale, elle subissait diverses railleries virulentes des détracteurs, antipathie et opposition des femmes âgées, harcèlement et tracasseries des hommes.

Les phénomènes des années 1930 étaient le reflet d'une Tunisie en mouvement et engagée dans la voie de modernité. Période charnière, dans laquelle plusieurs femmes s'activaient, s'insurgeaient, prenaient conscience de leurs droits et commençaient à agir face à leur statut de dépendance. Des hommes revendiquaient également la liberté des femmes. « Notre femme dans la législation et la société », l'ouvrage de Tahar El Haddad que nous avons évoqué plus haut, fut publié dans cette décennie dynamique. Ainsi, c'est dans cette atmosphère que naquit la première organisation tunisienne des femmes musulmane ; l'UMFT (l'Union Musulmane des Femmes de Tunisie, fondée en 1936). Plusieurs autres tentatives visaient à insérer les femmes tunisiennes dans le champ de l'action sociale, culturelle et politique et faisaient de cette décennie le précurseur d'un mouvement féministe évolutionnaire.

Dans ce contexte historique stimulant, le terrain journalistique tunisien donna naissance à une nouvelle revue, première du genre, *Leïla* ; la première revue féminine tunisienne, parut en décembre 1936, par des jeunes du Néo-Destour*, et cessa définitivement de paraître en juillet 1941 avec la guerre. *Leïla* était une revue illustrée et en langue française. Elle était dirigée par son fondateur, le lettré tunisien *Mahmoud Zarrouk*, et avait une périodicité mensuelle. Une équipe de rédaction était très active sur cette revue et composée des élites intellectuelles de l'époque, hommes et femmes. Il est cependant crucial de noter que les femmes rédactrices, ainsi que certains rédacteurs, signaient leurs articles de leur seul prénom, souvent accompagné de M. ou Mlle. Cet anonymat était pour elles une protection face aux éventuelles offenses des traditionalistes, mais aussi, pour certaines, un camouflage afin de ne pas être reconnues de leurs familles. Certes, la condition de la femme tunisienne était en tête de liste des thèmes abordés dans cette revue, mais ses articles témoignaient aussi de tendances diverses. Les

¹¹⁸ Ibid., p.269.

*Néo-Destour : Un parti politique tunisien actif de 1934 à 1964

rédacteurs et les rédactrices de Leïla s'exprimaient et traitaient plusieurs sujets sur la politique, la religion, le mariage, l'instruction, la mode, le voile, l'amour, la cuisine, la puériculture... Dalenda Larguèche présente Leïla en ces termes :

« À travers Leïla, le débat sur l'émancipation de la femme, déjà en cours, s'est doté d'une tribune, combien même nécessaire pour appuyer et orienter l'élan féminin en floraison. Espace éditorial féminin spécifique, Leïla est un espace d'expression mixte où se croisent et se rencontrent paroles de femmes et paroles d'hommes. Instrument de conscientisation et de mobilisation des femmes cultivées, Leïla a certainement contribué à faire évoluer le mouvement féminin. Diversifiés ou même contradictoires parfois, les articles publiés sur ses colonnes ont mis en valeur les femmes, leurs vécus et leurs aspirations. Avec Leïla les mots et paroles de femmes ont enfin transpercé les murs du silence ; elles portent la mémoire de cette génération première, génération à la croisée de deux cultures. Revue française ? Revue arabe ? Leïla était les deux à la fois : de sa mixité culturelle témoignent amplement les connaissances, les analyses et les critiques savamment rapportées par leurs auteurs. »¹¹⁹

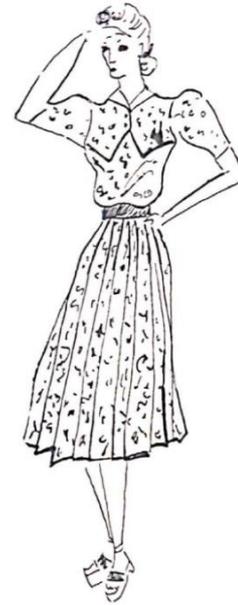
La mode était l'une des préoccupations non-négligeables des femmes rédactrices de Leïla. Certaines pages étaient consacrées pour présenter et décrire les nouvelles tendances vestimentaires, qu'inventaient les tunisoises de la bourgeoisie urbaine en se référant à la mode occidentale de l'époque, comme la page ci-dessous, qui était publiée dans le numéro de août 1939. Nous voyons trois créations d'un raffinement extrême et accompagnées de leurs descriptions ; têtes, cous, bras et pieds découverts. Ces images impliquent la grande élégance qui était cachée et oblitérée entre les plis du voile des tunisoises de cette époque. Les femmes qui n'osaient plus exhiber leurs jolis vêtements en public, n'hésitaient pas à les illustrer dans les numéros de revue Leïla. À travers ce genre de publications, les tunisiens pouvaient deviner ce que dissimule le voile traditionnel. Ceci dotait cette revue d'un charme spécifique.

¹¹⁹ LARGUECHE Dalenda. Préface : Journal d'hier, Femmes d'aujourd'hui. IN : BOUJMIL Hafedh, *Leïla : Revue illustrée de la femme 1936-1941*, éd. Nirvana, Tunis 2007, p-p.4-5.

LA MODIE



Jupe montée à gros plis couchés. Le corsage découpé sur empiècement forme une poche. Col de piqué. Ceinture de cuir.



Robe du soir, avec un corselet très moulé en taffetas (1 m. 40 en 1m.) retenant une jupe volumineuse en mousseline imprimée (6 m. 50), jupons crinoline.



Jupon de taffetas taillé en forme pour robe du soir. Son haut volant est bordé d'un ruché.

Leila - août 1939

Les numéros de cette revue disparurent désormais dans des archives abandonnées, en dépit du fait que, « dans le panorama éditorial et journalistique, *Leïla* a contribué à enraciner une tradition éditoriale féminine dont aujourd'hui personne ne peut nier le rôle précurseur, même si sa durée dans le temps était limitée »¹²⁰. Ce n'est que beaucoup plus tard et dans une très belle initiative, Hafedh Boujmil* a réuni tout ce qui subsiste de ce patrimoine journalistique (des textes de contributeurs, des illustrations d'artistes et des annonces publicitaires), pour le republier en 2007 accompagné d'éclairages, commentaires et analyses, dans un grand livre unique du genre et imprimé en nombre limité d'exemplaires, vu sa typographie précieuse. Plusieurs spécialistes, selon les différents centres d'intérêts de *Leïla*, ont contribué à la rédaction de cette monographie historique, qui rassemble par conséquent quatre études partant d'approches différentes ; politique, sociologique, littéraire et artistique. Ce document nous offre aujourd'hui un témoignage inestimable de la conscience et de la fantaisie féminine d'hier.

« *Leïla* se présentait à ses débuts comme une "Revue illustrée de la femme". Elle ne tarda pas à délaissier cette étiquette. Car elle ne parlait pas que des femmes. Elle reflétait en fait les préoccupations de l'intelligentsia tunisienne durant la période cruciale de l'entre-deux-guerres »¹²¹. Pourtant, le changement du rôle de la femme tunisienne et l'évolution de son statut et de sa condition sociale demeuraient parmi les questions primordiales, à lesquelles s'attachait l'équipe rédactrice de *Leïla*, quoique ce fût souvent la femme appartenant à la bourgeoisie urbaine qui était visée. Ainsi, les controverses autour du voile traditionnel occupaient une part importante de chaque numéro. Nous évoquons, à titre d'exemple, celle entre Mlle Radhia et Rached, qui se donnaient la réplique, à travers leurs articles, durant sept numéros consécutifs. Mlle Radhia était une fervente partisane des droits de la femme. Ses articles étaient publiés sous le titre « *Propos d'une jeune fille en fleur !..* ». Rached était cependant un critique acerbe des femmes émancipées de la bourgeoisie citadine. Ses articles portaient le titre « *Lettre d'un Jeune Homme à Marier* ». L'échange entre Mlle Radhia et Rached reflète à merveille le débat des intellectuels de l'époque autour de la question du voile.

¹²⁰ Ibid., p.5.

*Hafedh Boujmil : Gérant de la maison tunisienne d'édition *Nirvana*

¹²¹ BOUJMIL Hafedh, *Leïla : Revue illustrée de la femme 1936-1941*, éd. Nirvana, Tunis 2007, p.77.

Nous transmettons sous forme d'images, dans les pages suivantes, deux publications de cette série d'articles. La première est celle de Mlle Radhia, parut dans le numéro de Décembre 1936. À travers cet article, Mlle Radhia agit face aux comportements des hommes harceleurs dans la rue, qui ne cessaient de déranger les tunisiennes émancipées et semi-voilées de la capitale. Elle s'adressa à ces hommes « *suiveurs* », sur un ton sarcastique et aigu à la fois, en faisant allusion à l'une des raisons pour lesquelles les femmes gardaient toujours leur voile :

« Il est à remarquer que les musulmanes sont beaucoup plus suivies que les européennes. C'est certainement le port du voile qui nous attire cette flatteuse mais ennuyeuse faveur, car il ajoute à notre charme et nous pare de mystère (c'est d'ailleurs l'une des raisons pour laquelle nous tenons à le garder) ».

Le deuxième article est celui de Rached, parut en Mai 1937 et implique une réponse explicite et directe aux propos de Mlle Radhia. Il critiqua, avec une certaine ironie perçante, la coquetterie des tunisiennes de la capitale et il décrivit leur nouveau voile moderne : « *Il est vrai que c'est un voile qui ne voile plus rien du tout. Excessivement court, léger, découpé suivant le contour de votre visage et assorti à la couleur de vos vêtements, votre voile découvre plutôt qu'il ne couvre* ». Rached mit également l'accent sur un phénomène qui était fort répandu à cette époque chez les tunisoises, tel que le dévoilement du visage devant les européens, tout en continuant à être voilées devant les musulmans.

Il est également à noter que les deux dessins du couple, que nous voyons sur les images, sont du peintre tunisien Aly Ben Salem (1910-2001). Un dessin (celui sur la page 137) illustre le premier article du débat. Il présente l'image de la femme soumise, assise, avec son corps nu, dans une position servile à l'homme. On voit sur son visage la grimace de la femme malheureuse, angoissée et insignifiante. Par contre, l'attitude de l'homme paraît arrogante et crâneuse. Cette représentation fut remplacée dès le numéro suivant par le dessin (sur la page 136) qui place la femme devant l'homme, confortablement installée et bellement habillée d'une robe avec un bouquet de fleurs au niveau de sa poitrine. Les traits de son visage sont détendus et reflètent un sentiment de confiance et de sécurité. L'homme dans cette image semble extrêmement bienveillant. Ce dessin continua à illustrer cette série d'articles pour les six prochains numéros.

Propos d'une jeune fille en fleur !..

Par Melle Radhia

Depuis quelques temps, la ville de Tunis est infestée d'une catégorie de mammi-fères mâles dont le moins qu'on puisse dire, c'est qu'ils sont plus agaçants que les mouchérons.

Ce sont messieurs les suiveurs. A peine fait-on quelques pas dans la rue qu'une nuée de ces anges gardiens s'attache à nos pas avec une désolante obstination.

Ils nous accompagnent partout avec une sollicitude qui veut être touchante. Rentre-t-on dans un magasin pour faire des emplettes, nous sommes sûres de les trouver sur le trottoir en train de nous attendre avec la patience imperturbable des gens qui n'ont absolument rien à faire dans la vie

Ils nous lancent de temps en temps des œillades, que dans leur impayable fatuité, ils imaginent être incendiaires; et ils croient nous séduire en nous soufflant dans le cou des insanités stupides ou des incongruités obscènes. Ces messieurs n'ont même pas l'excuse d'avoir de l'esprit. Que de niaiseries nous sommes obligées d'entendre malgré nous dans la rue.

Mais vous ne vous rendez pas compte, messieurs les suiveurs, combien vous êtes gênants et ridicules ! Vous nous gênez tout le plaisir des promenades et des courses que nous aimons faire ; car votre escorte, prenez-en l'assurance ici, ne nous est nullement agréable,

bien au contraire. Et plus vous insistez, plus vous nous irritez fâcheusement contre le sexe fort .

Il m'arrive des fois de regretter d'avoir « un minois agréable » (dixit mon fiancé) et de porter des toilettes élégantes , car il suffit qu'une jeune fille remplisse ces deux conditions pour être la victime toute désignée de ces acharnés suiveurs.

Quand donc cesseront-ils de croire que nous nous faisons belles pour les séduire et les entraîner sur les sentiers du péché ? Les hommes

sont trop faciles à séduire pour que nous nous habillons avec élégance, sachez-le une fois pour toutes, c'est uniquement par souci de dignité personnelle et de goût.

Il est à remarquer que les musulmanes sont beaucoup plus suivies que les européennes. C'est certainement le port du voile qui nous attire cette flatteuse mais ennuyeuse faveur, car il ajoute à notre charme et nous pare de mystère (c'est d'ailleurs l'une des raisons pour laquelle nous tenons à le garder).



En tout cas, j'offre au choix un flacon de parfum ou un mouchoir brodé de dentelle à la personne qui nous indiquera le plus sûr moyen de nous débarrasser de cette maudite engeance.

Faites-nous le plaisir de nous admirer de très loin, messieurs les suiveurs et ayez le tact de ne pas nous aborder. Et si vous tenez malgré tout à nous séduire, de grâce, inventez bien vite quelque chose de plus irrésistible.

Leïla, décembre 1936

Suite aux suiveurs

Nous avons reçu une volumineuse correspondance ayant trait à mon dernier article sur les suiveurs. Plusieurs femmes nous ont écrit pour nous féliciter d'avoir pris leur défense. Des messieurs nous ont fait part de leur entière approbation et vont même jusqu'à réclamer une protection efficace de la femme contre les mal élevés de la rue. Mais j'ai aussi appris que le clan des suiveurs est dans une grande colère. Cela prouve que j'ai touché juste.

Une seule missive intéressante : celle d'un jeune homme qui essaie de nous expliquer pourquoi il est suiveur. Selon lui, c'est le seul moyen pour entrer en relation avec les femmes. Cela pose le problème des relations entre jeunes filles et jeunes gens. Nous reviendrons un jour sur cette importante question.

Leïla, février 1937

Lettre d'un Jeune Homme à Marier

Par Rached

Chère Mademoiselle,

D'ores et déjà, je m'excuse de retenir pour un court moment votre charmante attention. Je ne sais que trop combien de graves occupations absorbent votre activité pleine et entière pour ne pas douter de l'importance des précieux instants que vous daignerez consacrer à cette lecture. Je sais que votre couturière ne peut attendre, que les essayages compliqués et incessants de vos robes vous prennent un temps fou, que les «five o'clock tea» de Chez les Oucifs et autres lieux de papotages occupent vos après-midi. Je sais que vous avez rendez-vous avec votre coiffeur, votre bottier, que vos préparatifs en vue de votre parution à la prochaine première du Colisée vont vous absorber pendant tout le reste de la semaine. Je comprends très bien que la préparation de vos toilettes d'été, le dernier arrivage de tissus et de chaussures, le choix des bijoux à porter et des cadeaux à offrir pour le prochain mariage de votre amie, vous accaparent et exi-

gent de vous une attention soutenue.

Malgré tout, je berce l'espoir - à mon âge, les illusions sont tenaces - que vous aurez le temps, entre deux courses et deux visites, de jeter un

coup d'œil, ne serait-ce que distrait, sur ces quelques lignes qui vous sont adressées.

Autant que j'en juge d'après mes yeux, il me semble, chère mademoiselle, que vous continuez, en bonne



musulmane, à porter le voile. Il est vrai que c'est un voile qui ne voile plus rien du tout. Excessivement court, léger, découpé suivant le contour de votre visage et assorti à la couleur de vos vêtements, votre voile découvre plutôt qu'il ne couvre et souligne avec beaucoup de complaisance les traits de votre beauté qui incontestablement méritent d'être mis en valeur : le charme de vos yeux rieurs; la pureté de votre front, la finesse de votre menton, la délicatesse du dessin de vos oreilles, les boucles de vos cheveux. Le reste de votre visage transparait à travers un tissu qui ne s'oppose nullement à ce que l'on déchiffre le clair secret de votre beauté.

A part ces quelques réserves, je conviens que vous êtes voilée quelles que soient les raisons familiales, traditionnelles ou esthétiques qui vous incitent à continuer à l'être.

Nul de nous d'ailleurs ne songerait à se plaindre de ce que vous offriez à nos regards une beauté visible, si ce n'est pour vous faire une remarque qui s'adresse par dessus-vous à toutes nos charmantes compatriotes.

Il n'en est pas moins vrai que cette légère «khama», barrière symbolique qui continue à séparer deux générations d'un même pays faites pour se fréquenter et se comprendre, tombe d'elle-même devant les Européens et les Israélites.

Je n'apprends rien à personne en disant que la Musulmane, à l'heure actuelle, n'éprouve aucune gêne à se dévoiler devant les étrangers à sa race et à son pays, qu'ils soient connus d'elle ou non. Partout dans les magasins, sur les plages, dans les pâtisseries, salons de thé, théâtres et cinémas, la Musulmane ne craint pas de montrer le bout de son nez aux Européens et Israéliens qu'elle reçoit même chez elle sans aucun inconvénient.

Alors que cette même Musulmane s'écarte de ses coreligionnaires, laisse retomber son voile dès qu'elle les aperçoit, refuse de se laisser voir et approcher par eux, fussent-ils, à part quelques exceptions, ses parents.

Est-il logique, mademoiselle, que vous fréquentiez des gens qui seront toujours pour vous des étrangers en tout, alors que vous vous refusez à laisser voir votre visage à vos coreligionnaires dont l'un d'eux sera un jour appelé à partager votre vie.

Nos grands mères se permettaient de parler aux étrangers à visage découvert parce que de leur temps, elles considéraient le «roumi» et le «Juif» comme un être inférieur. Mais en est-il de même pour vous ; je crois même que c'est le contraire qui est plus vraisemblable dans votre cas.

Comprenez-moi, ce n'est pas le fait de vous dévoiler devant les

étrangers et de les fréquenter que je vous reproche, bien qu'il y ait là-dessus beaucoup de choses à dire aussi, ce que je ferai une autre fois mais le fait de ne le faire que devant les étrangers.

Si vous vous voilez et si vous considérez que la fréquentation des hommes est un danger pour vous, personne ne vous empêche de rester voilée et de ne pas fréquenter les hommes. Mais encore faut-il que vous vous comportiez ainsi avec tous les hommes sans distinction.

Et si au contraire, vous croyez qu'il n'y a pas d'inconvénient à se dévoiler et à fréquenter les représentants du sexe fort, faites-en ainsi mais surtout et d'abord, avec vos coreligionnaires.

Je vous exprime tout haut ce que des milliers de vos compatriotes pensent tout, bas.

Votre serviteur,
RACHED.

Leïla - mai 1937

LA DÉFENSE DU PIÉTON

Entreprise pour la Défense à forfait
des accidents de route nature dont
est victime le Piéton-----

RIEN A PAYER D'AVANCE
RIEN N'EST DU EN CAS D'INSUCCES

CONSULTATIONS GRATUITES :

5, Rue Saïda-Ajoula
(par la rue de la Kasbah,) 167

TUNIS

Téléph. 63.94

Il y avait de même ceux qui soutenaient ce prélude à un mouvement féministe évolutionnaire. Certains hommes préféraient que leurs épouses sortent dévoilées, d'autres déménageaient vers les quartiers européens afin que leurs jeunes filles puissent sortir sans voile et respirer sans être soumises aux obstacles sociaux et idéologiques. Des rédacteurs à la revue *Leïla* dénonçaient également la pratique du voile, comme M. Zmerli, qui laissa son empreinte dans cette mémoire journalistique, à travers la publication de son article intitulé « *Une opinion sur le voile* », dans le numéro de décembre 1936. Nous transmettons dans les pages suivantes l'article de M. Zmerli, où il insista sur le fait que le voile n'est qu'une ancienne coutume héritée des byzantins et « *marque distinctive de la haute société* », en indiquant que c'est juste pour ce « *faux sentiment d'orgueil et de vanité* » que les musulmans adoptèrent le voile. Ainsi, il souligna les conséquences et les méfaits du port du voile sur la jeunesse musulmane, sur l'institution du mariage en Tunisie et sur la civilisation islamique en général.

Plus tard, vers la fin des années 1930 et le début des années 1940, le débat concernant le voile semblait être secondaire et l'abandon de cette tradition vestimentaire, notamment dans l'environnement citadin, était considéré comme acquis d'avance. D'ailleurs, il n'y avait pas autant de choix ; le modernisme avait pris son envol et il n'y avait aucun moyen de revenir en arrière. Même pour les conservateurs et les intégristes, le projet de l'émancipation de la femme tunisienne, y compris évidemment l'abandon du voile, commençait à devenir une fatalité. « *En 1956 (l'année de l'indépendance de la Tunisie), il ressortait d'une enquête publiée par le journal l'"Action", que 50% des jeunes filles parmi les instruites sortaient dévoilées et 75% parmi celles non-instruites n'étaient pas arrivées à se mettre d'accord avec leurs parents pour enlever le voile* »¹²². Après l'indépendance, le *Sefsari* était en nette régression, conséquence de l'éducation des jeunes filles, du travail des femmes et de leur participation plus large à la vie publique. Outre que le facteur de l'urbanisation, le port du voile commençait à devenir plutôt générationnel, tel qu'il n'y avait que les femmes âgées de milieu modeste, villageoises ou rurales, qui ont gardé leur *Sefsari*.

¹²² BAKALTI Souad, *La femme tunisienne au temps de la colonisation 1881-1956*, op. cit., p.270.

UNE OPINION SUR LE VOILE

Par M. Zmerli

Ce poison, inoculé à l'Islam triomphant par la Byzance agonisante, aura été, au cours des siècles écoulés, comme la tunique de Nessus des peuples islamisés.

Quand on pense à l'immense progrès réalisé dans l'ordre moral par la religion du prophète arabe, la seule qui, en fait, n'ait crucifié ni brûlé personne pour sa foi.

Quand on songe qu'elle fut la seule à affirmer et à réaliser dans un empire aussi vaste que celui de Rome, et douze siècles avant la révolution française, ces trois conquêtes précieuses de l'homme : la liberté de conscience, la liberté individuelle et la justice égale pour tous.

On demeure confondu qu'à une telle gloire ait succédé un tel effacement de la scène du monde.

La cause de tout le mal, le seul coupable d'un pareil arrêt, d'un pareil recul, c'est le voile.

Par son caractère contre nature, par ce qu'il représente de factice, d'anormal, le voile frappe une race à l'endroit le plus vulnérable, le plus vital. Il la frappe dans l'épanouissement de sa jeunesse à

laquelle il enlève le ressort essentiel à toute activité humaine, la raison même de tout désir de progrès, de gloire et de conquête.

Toutes les jeunesesses du monde connaissent la fraîcheur et la pureté de l'amour à vingt ans, la jeunesse musulmane seule exceptée, car il n'y a pas d'amour dans l'Islam actuel, figé, racorni, stérile, au stade où l'a réduit le voile néfaste.

Le jeune musulman est le seul pour qui le mariage n'est qu'un simple accouplement, laborieusement préparé par les familles, avec une femme dont il ignore tout.

Il sait bien que sa mère, vigilante, veillera sur ses intérêts et que ses amis complaisants le renseigneront autant qu'il sera en leur pouvoir : mais tout cela n'a rien à voir avec l'amour.

Comme un exilé, le jeune musulman célibataire est seul moralement et aucun rayon d'amour pur et vrai ne vient réchauffer son cœur.

C'est une proie tout indiquée aux dérivatifs pernicieux : l'alcool, la débauche et le jeu, parce qu'il n'a rien qui puisse justifier à ses yeux

un effort moral quelconque.

Et pourtant l'Islam n'a jamais dit ni voulu cela.

Ce qui a imposé le voile, c'est un faux sentiment d'orgueil et de vanité.

Les Arabes conquérants ont pris cette coutume ridicule des riches familles byzantines et comme il n'est pas de mince personnage qui ne veuille faire croire à son importance sociale, toutes les familles musulmanes ont fini par adopter le voile, marque distinctive de la haute société.

Le seul argument des défenseurs du voile, c'est la crainte de l'eupéanisation à outrance de la femme musulmane et le danger de la vie trop libre.

Mieux vaut encore cette liberté et ses dangers que la mort lente et le suicide moral de toute une race, de tout un peuple !

Déjà un fossé notable sépare les jeunes musulmans évolués de leurs sœurs de race, prisonnières de ce voile d'esclavage.

Malgré les préjugés dont il souffre, malgré les rebuffades qu'on ne lui ménage guère, le jeune

SALON DES ÉTOILES

49, Avenue Bab-Djedid (en face arrêt du Tram)

La seule Maison Tunisienne : Mlle RAOUIA

PRODUITS DE BEAUTE — MASSAGE FACIAL

Service de Coiffure à domicile — Manucure — Epilation

indigène instruit et francisé se sent, presque malgré lui, poussé vers les filles d'Europe, plus près de lui par la culture commune et par ce quelque chose de l'esprit qui rapproche tous les êtres humains de même formation intellectuelle. Les jeunes filles de sa propre race, héritières inconscientes et innoculées de vieilles traditions sans fondement sérieux, de vieilles sottises devenues vénérables à force de vétusté, lui paraissent beaucoup plus étrangères.

Le jeune musulman se marie par devoir social, par une sorte de nécessité d'ordre public, jamais par un élan de tout son être, de tout son cœur vers la femme qu'il a choisie.

Alors, se dit-il, à quoi bon le mariage, ses soucis, ses tracas, ses charges certaines que ne compensera peut-être pas un bonheur nécessairement hypothétique !

Plutôt donc la liberté, avec ses plaisirs faciles, ses distractions malsaines et ses liaisons indignes !

Le jeune musulman est en droit de s'insurger contre cette méfiance grossière que l'on semble manifester à l'égard de sa courtoisie.

Pourquoi serait-il incapable de respecter sa sœur de race et de religion ?

Il faut mener la guerre contre le voile assassin qui a permis à tant d'écrivains d'Europe de dire tant de mal de nous.

La jeunesse musulmane doit se défendre et réclamer un droit légitime que lui reconnaît le prophète lui-même et les plus grands docteurs de l'Islam.

Il appartient à ceux qui savent et qui se taisent, de parler, d'écrire et de prêcher d'exemple.

Nos filles seraient-elles donc si laides que l'on craigne, en montrant leur visage, de ne pas, leur trouver de maris ?

Leïla, décembre 1936

ENTREPRISE DE TRANSPORTS
Tunis-Alger et vice-versa

GRAND CAFE D'ALGER

HASSEN BOU JEDRA

Service autocars — Transport
marchandises

Départs de Tunis :

Lundi et Vendredi à 7 heures
au 16, bd Bab-Saadoun — TUNIS

VOLAILLES ET ŒUFS FRAIS

Chadli RASGALLAH

Prix très modérés

Clientèle de Marque

61-41, Marché Central — TUNIS

Hamida Bouchiba

Tapissier

10, Rue Saïda Adjoula

TUNIS

BONNETERIE

Hadi Ghattas

75, rue Sidi Mahrez — TUNIS

Maison de confiance

ETABLISSEMENTS

Tahar Chahmi

115-117, rue Bab-Souika — TUNIS

Téléphone : 39.97

Fournitures automobiles

Demandez la chemise

La Jeunesse
élégante ne
porte que



192, rue de la Kasbah — TUNIS

la chemise
trois
fleurs

TOUT POUR L'ELECTRICITE
Vente — Montage — Réparations

Sellam Abdelaziz

116, place Bab-Souika — TUNIS

Abdel Hamid ben Chadli

Lunettier, horloger, bijoutier
ARTICLES DE MARQUES

71, avenue Bab-Djedid — TUNIS

Restaurant El Monchia



BEL HADI

Propriétaire



Cuisine orientale de 1^{er} ordre

Couscous à emporter

3, Place Bab-Souika — TUNIS

FEZ, CHECHIAS, KALBAKS
de toutes nuances

A. SLAMA

187, Rue de la Kasbah — TUNIS

LE ROI DU COUSCOUS

Restaurant Tunisien

55, rue des Maltais — TUNIS

PRIX MODERES

Dar Khaznadar

SAINTE-MONIQUE

Café-Restaurant

Panorama unique

PRIX AVANTAGEUX

SANIT-ELECT

43, avenue de Paris — TUNIS
Téléphone : 17.41

Articles :

Sanitaire — Electricité — Chauffage
Salle de Bains — Lustrerie
Travaux

d'Installations et de Réparations
PRIX MODERES

Facilités de Paiement

A. Baccouche

Chausseur

Spécialité mules et chaussures
pour Dames

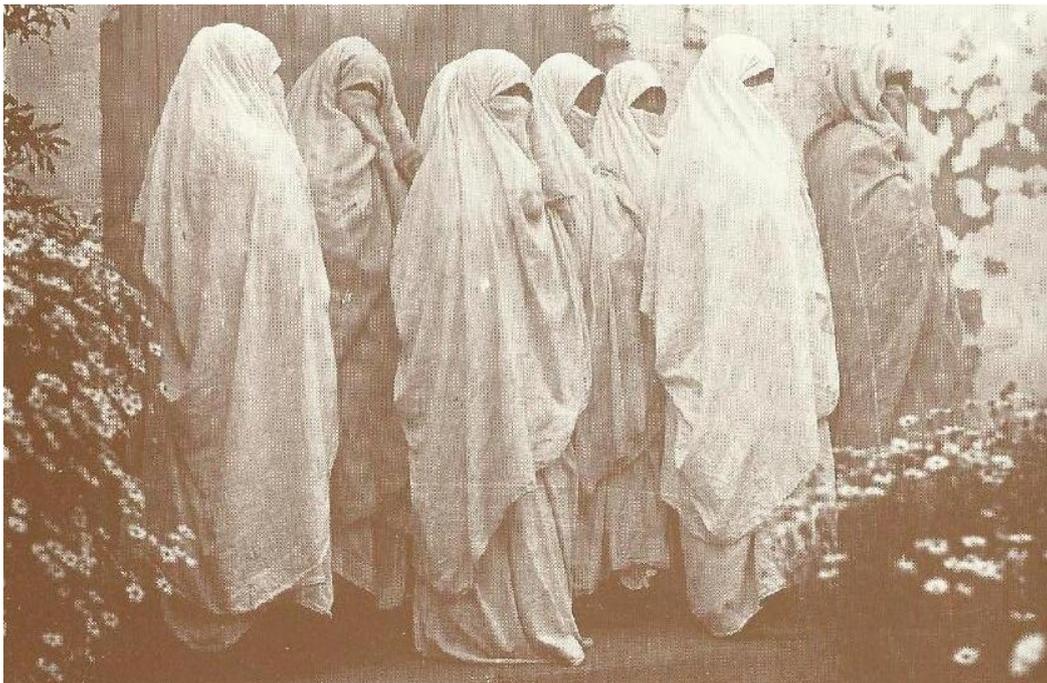
147, Rue de la Kasbah — TUNIS

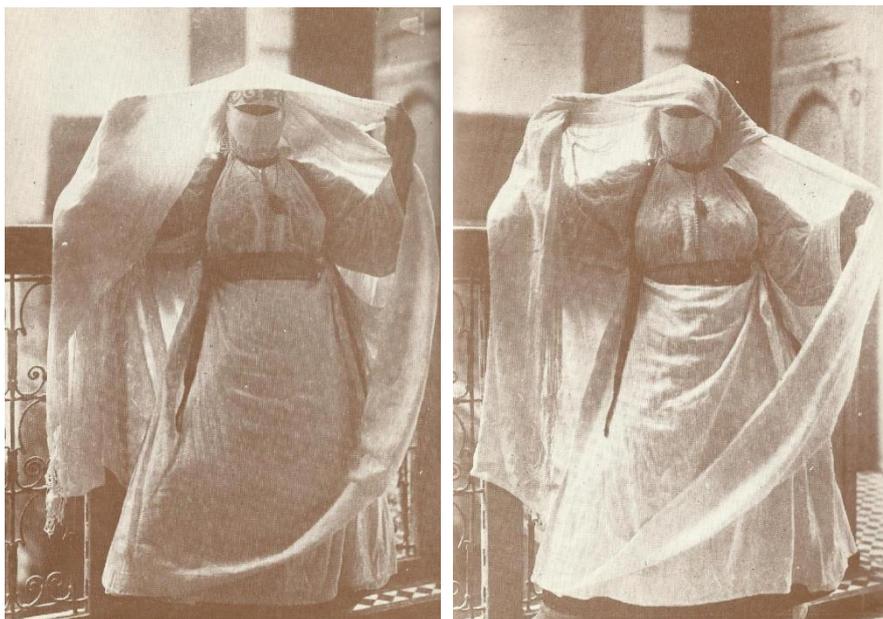
Chapitre 3

Clérambault et sa passion pour les drapés

« J'ai fait porter mon effort non seulement à la compréhension du drapé, mais au rendu exact du pli. »

Gaëtan Gatian De Clérambault





-48-

1. L'Aptophilie : une passion érotique des étoffes

Une grande série de photographies des anciens drapés arabes nous a intrigués et nous en rapportons ci-dessus quelques images. Ce sont les photos des femmes marocaines drapées, prises par le neuropsychiatre Gaëtan Gatian De Clérambault, pendant son séjour à Fès de 1917 à 1920. Pleines de secrets, mystères et ambiguïtés, ces photographies prises par un docteur aliéniste suscitent beaucoup de questionnements et de pistes de réflexions passionnantes : Qu'est-ce qui avait attiré un psychiatre vers la réalisation d'un tel grand nombre d'images représentant des marocaines toutes enveloppées de drapés ? Comment peut-on expliquer le choix qu'il avait fait d'aborder cette ethnie ? À quel genre appartiennent ces œuvres de photographie ? S'agissent-elles d'une simple documentation ethnographique, ou elles reflètent un intérêt particulier que Clérambault portait aux drapés ou aux femmes porteuses de drapés ?

Au premier regard, le caractère idéologique de ces photographies paraît frappant. Sur ce lot de photos, l'âme arabo-musulmane s'érige et l'identité magrébine s'impose. On peut d'ailleurs apercevoir le même concept et aspect général du voile traditionnel tunisien (Sefsari) : une ample pièce d'étoffe blanchâtre qui s'enroulait autour de la femme, pour masquer la totalité de son corps. Les pans ajustés autour de la tête, couvrant les cheveux et le bas de visage, tout en laissant les yeux à découvert. Néanmoins, ces vastes pièces de tissu, orgueilleusement exhibées, rendent les interprétations de ces clichés beaucoup plus complexes et délicates. En effet, nous ne voyons que des larges draperies blanches, déployées de façon ostentatoire, par des corps complètement voilés et isolés du monde extérieur. Visages quasiment dissimulés, de façon que nous ne puissions pas deviner le sexe du modèle. Ces étoffes, théâtralement étalées, entravent l'existence des personnages là-dedans, pour exalter et faire ressortir des surfaces dont les plis, les reliefs et les volumes sont indéniablement pléthoriques. Tous ces facteurs font que ce lot de photos est très loin d'être un simple document ethnographique.

« Nous savons en effet que ces costumes sont des costumes du Maroc, et la précision remarquable des clichés se justifie certainement par le souci du photographe de bien en faire percevoir tous les aspects. Mais que vaut une information aussi partielle, bien qu'elle soit d'une pointilleuse minutie, pour notre connaissance du peuple marocain ? Il fallait nous montrer ces femmes et ces hommes dans leurs activités, dans leur cadre, et

*non pas faisant ainsi mouvoir leurs voiles de façon quasi imperceptible, d'une image à la suivante, devant le même mur de mosaïque ou dans le même jardin. »*¹²³

De ce fait, on est certainement face à des photographies impliquant un intérêt particulier aux draperies. L'intention du photographe reste cependant inintelligible et son objectif demeure énigmatique. Par conséquent, ces représentations de drapés nous renvoient irrésistiblement à leur auteur, en vue de trouver en lui la résolution de leur mystère.

Il est notoire que Clérambault avait des passions artistiques et littéraires dès son jeune âge. Il écrivait des poèmes et s'intéressait au dessin, à la peinture et à la musique. Il a suivi des formations des arts décoratifs durant deux ans, puis il a fait des études de droit, imposées par son père. Finalement, il a fait sa médecine et s'est spécialisé en psychiatrie. Clérambault « *inventa l'automatisme mentale et perfectionna la notion de délire passionnel* »¹²⁴. Il inventa également les néologismes : « *Hyphéphilie (recherche érotique de l'étoffe)* » et « *Aptophilie (jouissance par le toucher)* », pour désigner un curieux phénomène « *synesthésique* » qui était découvert au début du XX^e Siècle*. Médecin-adjoint depuis 1905 à l'*Infirmierie Spéciale des Aliénés de la Préfecture de Police*, le docteur Clérambault avait un intérêt particulier envers les consultations féminines ; « *le "féminin" le travaillait fort* »¹²⁵ et l'observation des femmes « *synesthésiques* » le passionnait. Ses théories sur la passion font la plus grande preuve de cela, notamment, son article le plus controversé « *Passion Érotique des Étoffes chez la femme* », publié en deux parties complémentaires, en 1908 et 1910, dans la *revue des archives*

¹²³ CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc : Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, éd. Vrin-Essais d'art et de philosophie, Belgique 2009, p.82.

¹²⁴ PAPETTI Yolande, VALIER Françoise, DE FREMINVILLE Bernard et TISSERON Serge, *La passion des étoffes chez un neuro-psychiatre : G. G. de Clérambault*, éd. Solin, Paris 1980, p.5.

*« *Pour désigner cette recherche spéciale d'un contact doué d'une vertu aphrodisiaque, deux mots nous paraissent nécessaires ; le terme d'hyphéphilie désignerait la recherche de l'étoffe, la locution hyphéphilie érotique rendrait compte du processus synesthésique ([...], étoffe). D'ailleurs le terme de hyphéphilie ou encore cet autre, plus général d'aptophilie ([...], je touche) nous paraissent pouvoir remplir une lacune du vocabulaire usuel, puisque le terme "délire du toucher" qui a priori leur aurait convenu, possède aujourd'hui le sens exclusif du délire phobique du toucher. »*

DE CLÉRAMBAULT Gaëtan Gatian (Auteur), EDEL Yves (Préface), *Passion érotique des étoffes chez la femme*, éd. Les Empêcheurs de penser en rond, Paris 2002 (1ère édition 1908-1910), p.63.

¹²⁵ PAPETTI Yolande, VALIER Françoise, DE FREMINVILLE Bernard et TISSERON Serge, *La passion des étoffes chez un neuro-psychiatre : G. G. de Clérambault*, op. cit., p.19.

d'anthropologie criminelle. Clérambault publiait ce long article sous forme d'un tableau clinique, où il présentait les états pathologiques de quatre patientes « *aptophiles* » ; atteintes de ce qu'il nommait « *Aptophilie* ». Il retranscrivait à l'écrit les quatre observations ; ses entretiens avec ces quatre femmes, accompagnés de ses propres commentaires, analyses et descriptions cliniques.

En dépit de quelques subtiles différences de symptômes entre ces quatre malades, elles possèdent, quasiment, les même « *traits pathologiques* »¹²⁶. Quelques étoffes, notamment la soie, exercent sur elles une énorme attraction sexuelle. Selon Clérambault, ces femmes « *présentent une hyperesthésie au contact de la soie, avec répercussion sexuelle* »¹²⁷ ; une excitation hyper intense et des « *crises clitoridiennes* »¹²⁸ à la palpation de tissu, dans une sorte de « *délire du toucher* »¹²⁹. Ainsi, dans certain cas, même la représentation de la soie à l'esprit peut procurer chez elles cette sensibilité voluptueuse, comme celui de la quatrième observation : « *D'entendre prononcer le mot soie ou encore de se représenter la soie en pensée, suffit, dit-elle, à provoquer chez elle une érection des parties sexuelles. L'orgasme total se produit au contact.* »¹³⁰

Ces femmes hyperesthésiques s'adonnaient à l'onanisme, à l'aide de tissu, dès leurs jeunes âges. La soie demeure leur aphrodisiaque favori, et son application, contre leurs organes sexuels, génère leur jouissance suprême. « *Le contact de la soie est pour elles le meilleur mode de mise enjeu de la sensibilité génitale* »¹³¹, contrairement au coït naturel, où elles se trouvaient frigides ; elles « *prétendent être hypoesthésiques dans les rapports sexuels normaux* »¹³². Elles assurent qu'un accouplement normal ne leur procurait pas de jouissance. Le sexe adverse n'a aucun impact sensuel sur ces femmes, comme l'indique celle de la quatrième observation :

¹²⁶ DE CLÉRAMBAULT Gaëtan Gatian (Auteur), EDEL Yves (Préface), *Passion érotique des étoffes chez la femme*, op. cit., p.57.

¹²⁷ Ibid., p.55.

¹²⁸ Ibid., p.32.

¹²⁹ Ibid., p.20.

¹³⁰ Ibid., p.102.

¹³¹ Ibid., p.68.

¹³² Ibid., p.57.

*« La masturbation à elle seule ne me fait pas grand plaisir, mais je la complète en pensant au chatolement et au bruit de la soie. Quelquefois au moment où je me masturbais avec de la soie, j'ai eu tout de même des pensées d'hommes, bien que l'homme ne me fasse rien. »*¹³³

Même dans leurs fantasmes et leurs rêveries autoérotiques, la représentation de la soie devançait celle de l'homme. *« Seule la soie est un adjuvant à la jouissance [...] Sous ce rapport, c'est bien un fétiche »*¹³⁴. Par conséquent, ce genre de fétichisme, où le fétiche pour la femme n'est qu'un morceau d'étoffe, se développait chez les malades de Clérambault sur un fond d'*« hypoesthésie sexuelle »*¹³⁵.

Dernier trait pathologique, qui mérite d'être constaté, pour compléter ce récapitulatif du tableau clinique de Clérambault ; c'est la kleptomanie, ce que Clérambault appelait *« élément kleptophilique »*¹³⁶. Ces femmes ont une préférence morbide pour la soie volée. L'étoffe volée les séduisait en particulier. Elles subissaient toutes des *« impulsions kleptomaniaques »*¹³⁷ au moment du paroxysme de l'excitation. À cet égard, un texte de la deuxième observation mérite d'être cité ici :

« Je ressens un gonflement de la gorge, et de l'estomac, puis je perds connaissance. Mais quand je peux prendre l'étoffe, je la froisse, cela me produit un serrement d'estomac particulier, ensuite, j'éprouve une espèce de jouissance qui m'arrête complètement la respiration ; je suis comme ivre, je ne peux plus me tenir, je tremble non pas de peur, si vous voulez, mais plutôt d'agitation, je ne sais pas. Je ne pense pas à la mauvaise action que je viens de faire. Dès que je tiens la pièce dérobée, je vais m'asseoir à l'écart pour la toucher et la manier, c'est là qu'on me voit. La jouissance passée, je suis très abattue, parfois la respiration se précipite, tous mes membres sont courbaturés. Après, il m'arrive de jeter les pièces volées derrière des portes d'allée, ou encore quelquefois mes enfants les rapportent (?) alors elles ne m'intéressent plus. Quand la chose est passée, c'est bien passé. [...] Voler la soie est mon plaisir. Mes enfants ont inutilement essayé de me guérir, en m'achetant de la soie en quantité. Si on me donnait le coupon de soie au moment

¹³³ Ibid., p.105.

¹³⁴ Ibid., p-p.107-108.

¹³⁵ Ibid., p.64.

¹³⁶ Ibid., p.77.

¹³⁷ Ibid., p.20.

*même où je vais le voler, cela ne me procurerait aucun bonheur ; au contraire, cela m'empêcherait d'en avoir. »*¹³⁸

Après avoir volé et manié la soie en l'appliquant contre leurs parties génitales, les malades la jetaient immédiatement et par insouciance. La non-conservation de l'étoffe volée, après utilisation, semble être un élément souvent associé à la kleptomanie ; « *Jeter l'objet volé est assez naturel, chez certains des kleptomaniaques (Dubuisson) ce l'est moins, dans le cas d'une passion de genre fétichiste* »¹³⁹. Dans ce cas d'"Aptophilie" féminine, le fétiche perd sa validité de manière instantanée après le premier usage.

Cet article à caractère heuristique, où Clérambault nous révélait une étrange sorte de luxure, est imprégné de confidences, des intimités féminines et des insinuations au corps et à la nudité. Le lecteur ne peut pas s'empêcher d'établir en pensée plusieurs scènes et images liées au plaisir charnel. Une minutie épatante est apportée à la description de la sensualité des étoffes, spécifiquement la soie ; Clérambault n'hésitait pas à souligner, soigneusement, ses grâces et ses qualités intrinsèques et tactiles :

*« L'étoffe, en effet, semble agir par ses qualités intrinsèques (consistance, éclat, odeur, bruit), dont la plupart même sont secondaires auprès des qualités tactiles. Ces qualités tactiles sont certainement variées, subtiles, compliquées, innombrables pour un épiderme raffiné ; elles se doublent certainement de qualités esthétiques d'un ordre plus large ; leur ensemble, néanmoins, apparaît bien minime, bien schématique, à côté du complexe d'évocations sensorielles, esthétiques, morales, dont le fétiche proprement dit est l'occasion pour l'homme. »*¹⁴⁰

Ce psychiatre, qui écrivait aussi généreusement sur les étoffes, laissait subsister beaucoup de perplexités et d'embrouillements quant à ses propres passions ; certains écrivains ont laissé planer sur lui la suspicion du fétichisme, notamment, Yolande Papetti et Serge Tisseron, dans un livre intitulé « *La passion des étoffes chez un neuro-psychiatre* ». Porteur de ses préoccupations théoriques, Clérambault avait effectué deux voyages successifs au Maroc ; Premier voyage en 1915, où il avait connu Fès et avait appris la langue arabe. Deuxième séjour de 1917 à 1920, consacré à ses études sur le drapé arabe ; c'est à cette période qu'il

¹³⁸ Ibid., p-p.46-47.

¹³⁹ Ibid., p.23.

¹⁴⁰ Ibid., p.60.

avait entrepris sa grande collection de photographies des marocaines porteuses de draperies. Par conséquent, ses photos de drapés marocains ont été prises une dizaine d'années après la publication de son article « *Passion érotique des étoffes chez la femme* ». Peut-on donc considérer cet article comme un prélude avant d'annoncer finalement sa propre passion pour les étoffes ? Était-elle née en lui cette passion pendant ses entrevues avec ces femmes « *aptophiles* » ? Quel impact a-t-il, sur ce clinicien, le fait d'être auditeur de tous ces fantasmes féminins confessés ? Se considérait-il concerné par « *le sens artiste* » quand il écrivait :

« L'hyperesthésie tactile élective n'est ici un fait pathologique que par son intensité, car elle se rencontre normalement à un faible degré, chez presque tous les individus affinis, on peut même dire qu'elle fait partie du sens artiste. De même la synesthésie génitale morbide n'est ici que l'exagération d'un fait susceptible de se produire chez un sujet sain, mais la morbidité résulte de ce que l'impression agréable, au lieu de n'être qu'un adjuvant, parmi bien d'autres, d'une excitation déjà née, provoque cette excitation à lui seul. »¹⁴¹ ?

Dans son article, Clérambault n'hésitait pas à consacrer quelques pages, pour faire une comparaison entre le fétichisme masculin et le fétichisme féminin, dont le fétiche est toujours une espèce de tissu. Il a comparé ses cas « *d'aptophilie féminine* » avec les cas « *d'aptophilie masculine* » d'un autre psychiatre, qui est le docteur P. Garnier. Nous citons à titre d'exemples deux observations :

1 « *Velours et peluche, sous forme de pièces d'ameublement gardent leurs propriétés excitantes. Mais il aime surtout à voir et toucher la fourrure et le velours sur la personne d'une femme, il veut y enfouir son visage ; le coït avec une femme revêtue de fourrure est la plus haute jouissance possible. [...] Le contact de la fourrure appelle celui de la femme, il y a plaisir pour le malade à palper une forme féminine sous la consistance de la fourrure.* »¹⁴²

2 « *Un culte pour les étoffes laineuses et duveteuses (excitation génitale à leur contact). Recherche ultérieure de la fourrure et de toute étoffe féminine, pourvu qu'une femme les ait portées.* »¹⁴³

¹⁴¹ Ibid., p-p.56-57.

¹⁴² Ibid., p.84.

¹⁴³ Ibid., p.87.

Nous pouvons constater que la susceptibilité et l'émotivité épidermiques sont inévitables et cruciales chez les deux sexes. Cependant, la différence consiste essentiellement dans la présence du sexe adverse. Contrairement aux pratiques fétichistes féminines, qui se basent sur « l'absence de toute personnalité dans le fétiche »¹⁴⁴, l'étoffe ici « n'a pas le monopole de la production de l'excitation sexuelle, bien au contraire, elle porte le malade vers le sexe adverse, la femme est recherchée en elle-même »¹⁴⁵. Selon tous les cas du fétichisme masculin, invoqués par Clérambault dans son article, l'évocation de la femme est essentielle ; l'homme « aptophile » ne se contentait pas par les qualités intrinsèques et tactiles de l'étoffe. Il complétait ces qualités en ajoutant « un modelé féminin, dans la nature amorphe du fétiche »¹⁴⁶. Nous pensons, que cette dernière phrase peut rétablir ce que nous avons préalablement appelé : « la suspicion du fétichisme jetée sur Clérambault ». A-t-il trouvé chez la femme marocaine, le modelé adéquat, pour donner aux draperies toutes ces formes sculpturales, divinement exhibées sur ses photos ? Quelle délimitation entre sa passion pour la psychiatrie, sa passion pour la femme et celle pour le drapé ?

2. Le drapé revient une simple apparence vestimentaire

Allant jusqu'au bout de son intérêt pour les drapés féminins, Clérambault avait enseigné des cours sur les drapés aux beaux-arts de 1923 à 1926. Sa collection de photographies lui avait servi de référence. Deux textes subsistaient des cours de Clérambault :

1- Son cours qui établit une classification détaillée des robe-drapés selon leurs schémas de construction, transcrit en 1928 par Louis Marin, Président de la société d'ethnographie de Paris : « Un costume drapé doit être défini par le schéma de sa construction. Ce schéma est fourni par trois ordres d'éléments : 1. le point d'appui principal ; 2. le mouvement d'étoffe partant de ce point ; 3. les noms des zones recouvertes, et la façon de s'y adapter. Exemple : "drapé scapulaire spiral, corps et tête ; fausse manche gauche, finition céphalique avec renvoi". »¹⁴⁷

¹⁴⁴ Ibid., p.93.

¹⁴⁵ Ibid., p.86.

¹⁴⁶ Ibid., p.85.

¹⁴⁷ MARIN Louis. *Séance du samedi 5 mai 1928*. IN : PAPETTI Yolande, VALIER Françoise, DE FREMINVILLE Bernard et TISSERON Serge, *La passion des étoffes chez un neuro-psychiatre : G. G. de Clérambault*, op. cit., p.49.

2- Son texte intitulé « *Recherches Technologiques Sur Le Drapé* » produit spécifiquement sur l'ourlet (L'ourlet festonné dans la draperie grecque) et le faux bouton ligaturé (Un équivalent de la fibule antique) et publié en 1931 dans *le bulletin semestriel de la société d'ethnographie de Paris*.

Sans rapport avec l'approche clinique que nous avons précédemment dégagée, ces textes sont purement ethnologiques ; les interprétations académiques des œuvres photographiques de Clérambault remettent en question tout ce que nous avons abordé jusque-là. Entre son article sur la passion des étoffes et ses cours aux beaux-arts, les écarts s'élargissent et les interprétations se diversifient. Anne-Marie Christin a consacré dans son livre « *Poétique du blanc: Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet* », tout un chapitre pour aborder cette antinomie qui sépare les deux approches ; « *On ne peut qu'être frappé par la différence profonde qui sépare ces deux textes traitant pourtant du même objet* »¹⁴⁸.

Dans l'article « *passion érotique des étoffes chez la femme* », l'étoffe intervient comme meilleur allié de la concupiscence. Pareils à des chairs humains, les étoffes séduisent, stimulent la libido et procurent la jouissance. Elles ne sont plus considérées comme des matières inanimées. Elles sont vivantes et pleines de sensualité. Leur compagnie à l'instant propice est vivement désirée. Elles possèdent des spécificités érotiques pareilles à celles de l'autre dans une relation sexuelle : « *Coucher avec de la soie* »¹⁴⁹, « *Faire crier la soie* »¹⁵⁰ ... Cette altérité dans la relation sexuelle, est renommée, dans le cas des femmes « *aptophiles* », « *l'Autre-peau* », par Anne-Marie Christin ; « *l'érotisme de l'Autre-peau, telle serait, pour paraphraser le titre du livre de Didier Anzieu, Le Moi-peau, l'expérience des malades de Clérambault* »¹⁵¹. Toutefois, dans l'approche académique de Clérambault, l'étoffe perd toutes ces vertus, pour revenir une simple apparence vestimentaire, dépourvue des propriétés préalablement soulignées. Certes, un drapé, en tant que costume antique, peut être considéré aussi comme une « *Autre-peau* » ou une deuxième peau pour la personne qui le porte, mais ceci « *prend une dimension plus abstraite en devenant ethnologique* »¹⁵². Anne-Marie Christin ajoute :

¹⁴⁸ CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc : Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, op. cit., p.84.

¹⁴⁹ DE CLÉRAMBULT Gaëtan Gatian (Auteur), EDEL Yves (Préface), *Passion érotique des étoffes chez la femme*, op. cit., p.52.

¹⁵⁰ Ibid., p.31.

¹⁵¹ CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc: Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, op. cit., p.85.

¹⁵² Ibidem.

« On pourrait dire que ces drapés ont intéressé Clérambault parce qu'ils constituaient également à ses yeux un "Autre-peau" Mais la formule est à interpréter dans un sens très différent de celui que nous lui avons donné précédemment. La distinction faite en latin entre *alter* et *alius* nous aide à bien la comprendre. Ce n'est pas en effet l'autre comme complément ou comme double - ni même comme indice métonymique de soi - que révèlent ces drapés, c'est l'altérité dans son essence c'est-à-dire dans sa valeur d'*alius*, d'étrangeté que relie à son observateur un pacte de connivence aussi nécessaire et absolu qu'inexplicablement arbitraire. *Alius*, le drapé de Clérambault l'est à la fois dans le temps et dans l'espace. Les sociétés exotiques où on le rencontre sont aussi bien les lointaines cultures antiques dont ne subsistent que des fantômes figés par la statuaire que des peuples contemporains ignorants des valeurs occidentales ou indifférents à elles, comme la société marocaine. »¹⁵³

Selon leurs sexes et leurs différentes manières de manipuler l'étoffe, les « *aptophiles* » ont des exigences spécifiques dans la nature du fétiche. Clérambault était très minutieux dans la description de ces exigences ; « *l'homme affectionnerait plutôt dans l'objet de son dilettantisme une certaine sensation de résistance molle, avec secondairement, un peu de tiédeur, tandis que les femmes apprécieraient dans la soie, l'impression de finesse et de fraîcheur* »¹⁵⁴. Néanmoins, ce que nous possédons de ses cours aux beaux-arts n'implique aucun intérêt à la matière des drapés marocains, dont-il semble indifférent. Il essaie cependant de nous rappeler que les étoffes « *n'interviennent pas seulement comme des matières manipulables mais également, et de façon plus essentielle, comme des surfaces* »¹⁵⁵. Ceci laisse au lecteur l'initiative de prévoir la profondeur. Les notes que Clérambault a consacrées pour ses « *Recherches Technologiques Sur Le Drapé* » ne sont pas dépourvues d'allusions à cette profondeur. Quand-il indique que le faux bouton « *n'abîme pas ou n'abîme que très peu l'étoffe ; enfin il ne risque de blesser ni la femme ni l'enfant qu'elle allaite* »¹⁵⁶, beaucoup d'images surgissent à l'esprit ; le cops, la nudité, la femme porteuse, l'enfant... Certes, sur quelques photos de drapés marocains, les yeux des femmes qui affleurent et apparaître à la

¹⁵³ Ibid., p.86.

¹⁵⁴ DE CLÉRAMBAULT Gaëtan Gatian (Auteur), EDEL Yves (Préface), *Passion érotique des étoffes chez la femme*, op. cit., p.91.

¹⁵⁵ CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc: Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, op. cit., p.85.

¹⁵⁶ DE CLÉRAMBAULT Gaëtan Gatian. *Recherches Technologiques Sur Le Drapé*. IN : PAPETTI Yolande, VALIER Françoise, DE FREMINVILLE Bernard et TISSERON Serge, *La passion des étoffes chez un neuro-psychiatre : G. G. de Clérambault*, op. cit., p.53.

surface nous rappelle également que ces draperies camouflent des personnages ; des corps qui visent à être cachés des regards. Mais le drapé demeure le monopole des intérêts de Clérambault, tel qu'il parvenait à « *transformer la surface de déguisement (obstacle à la contemplation) en un objet à contempler lui-même, à la fois masque et substitut de ce qu'il est censé voiler* »¹⁵⁷.

¹⁵⁷ PAPETTI Yolande, VALIER Françoise, DE FREMINVILLE Bernard et TISSERON Serge, *La passion des étoffes chez un neuro-psychiatre : G. G. de Clérambault*, op. cit., p.89.

Chapitre 4

La culture japonaise : un élément de comparaison

1. Costume traditionnel et corps mystérieux : Drapé/Kimono

À titre de comparaison avec un tout autre contexte culturel, la tradition vestimentaire japonaise du kimono est un autre exemple de complémentarité entre drapé et coupé-cousu. L'ampleur du drapé maghrébin, la délicatesse de sa construction et son pouvoir de rendre aussi mystérieux le corps de celui qui le porte, sont des caractéristiques analogues à celles du vêtement traditionnel japonais, notamment le kimono. Par ailleurs, cette forme vestimentaire japonaise est, elle aussi, une tradition qui persiste et en instance permanente de réinterprétation. « *Avec leurs formes délicates qui cachent le corps de la femme pour le rendre plus mystérieux et plus attirant* »¹⁵⁸, les kimonos survivent aujourd'hui au Japon et coexistent également avec la mode occidentale mondialisée. Par conséquent, une petite étude comparative peut être menée entre le kimono japonais et le drapé maghrébin. Malgré la divergence culturelle, ces deux costumes traditionnels convergent en de nombreux points que nous essayerons de clarifier.

¹⁵⁸ CHAUVAT Nicolas, *Les secrets des symboles des kimonos anciens. À la découverte des sagesses millénaires de la route de la soie*, éd. Cénacle De France, France 2015, p.7.

Au préalable, il est inéluctable de mentionner que les kimonos ne sont pas originaires du Japon, bien que la mode traditionnelle japonaise se résume souvent au kimono. « *Les vêtements qui s'ouvrent au milieu et qui s'attachent avec une ceinture que nous désignons couramment par le terme kimonos sont en réalité une création chinoise.* »¹⁵⁹. La majorité des historiens s'entendent sur le fait que « *son origine remonterait à la dynastie Shang [1600 ans à 1000 ans avant J.-C.]* »¹⁶⁰. Comment donc le kimono arrive-t-il au Japon et devient aussi représentatif de la culture traditionnelle japonaise ? D'ailleurs, « *la plupart des japonais sont issus d'un mélange entre les peuplades présentes sur le territoire à l'époque Jômon [1500 av. J.-C. – 300 av. J.-C.] et celles arrivées de la péninsule coréenne pendant l'ère Yayoi [300 av. J.-C. – 300 ap. J.-C.]* »¹⁶¹. Ces dernières ont amené avec elles plusieurs éléments de la culture chinoise, y compris la mode vestimentaire, comme les kimonos et les *hanfu* ; robes aux manches longues appelées ainsi du nom de la dynastie des Hans qui les a créées. Il paraît que le kimono a subi dès lors certaines transformations et que « *le vêtement japonais traditionnel n'a trouvé sa forme quasi définitive qu'à partir du X^e siècle* ». Il a demeuré longtemps l'apanage « *des seigneurs féodaux et du pouvoir impérial* » et « *il ne s'est répandu au sein de toute la population qu'à partir des XII^e et XIII^e siècles* ». Néanmoins, ce vêtement avait comme dénomination à cette époque, le *kosode* ; « *prédécesseur du kimono* ». « *Le terme kimono (littéralement "pièce d'habillement") se généralise à partir du XIX^e siècle. Il est difficile de savoir précisément à quel moment il apparaît au Japon.* »¹⁶²

En fait, ce sommaire de l'histoire du kimono japonais ne peut pas être considéré comme particulier. Le kimono est comme plusieurs autres vêtements traditionnels du monde entier ; le vêtement s'emprunte d'une autre culture par les hauts dignitaires de la société, commence à se répandre chez les riches villageois pour arriver progressivement à toute la population. Cette société finit par s'approprier le vêtement pour qu'il devienne intimement lié à son propre patrimoine culturel. C'est exactement le cas pour les costumes traditionnels tunisiens qui sont finalement d'origine multiculturel. Le drapé de sortie tunisien (Sefsari) est, selon plusieurs sources, un héritage de la civilisation andalouse, certains l'attribuent à Byzance, et pourtant, il est aujourd'hui un élément incontournable du patrimoine vestimentaire tunisien. Son

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid., p.8.

¹⁶¹ Ibid., p.7.

¹⁶² SAMUEL Aurélie, *L'art du textile en Asie*, éd. Scala, Paris 2014, p.67.

prédécesseur avait comme nom, à l'époque de l'Andalousie musulmane, *Izar* ou encore *Malhafa*. Certes, la transculturation qu'a vécu chaque pays au passé (immigrations, occupations, colonisations...) participe largement à la construction de son patrimoine culturel. Ceci explique également les ressemblances patrimoniales qui se trouvent entre certains pays du Maghreb ou ceux d'Asie, comme l'explique ce texte de Nicolas Chauvat à propos de la ressemblance culturelle entre le Japon et la Chine :

*« L'apport de la culture chinoise n'intervint pas uniquement à l'arrivée des migrants, elle se perpétua pendant des siècles et influença grandement la formation de la civilisation japonaise. Les grandes ressemblances culturelles entre le Japon et la Chine au niveau linguistique, religieux et artistique témoignent de l'existence d'un passé où ces deux pays entretenaient des relations bien différentes de celles existantes aujourd'hui. »*¹⁶³

Selon Clérambault, certains costumes drapés ne sont finalement que des dérivés de vêtements primitifs, comme la nébride et le pagne. *« Chez la majorité des peuples primitifs, nébride et pagne coexistent ; au cours des temps, soit la nébride soit le pagne prend la prépondérance et se développe en drapé spiral »*. La nébride s'est développée en *« drapé spiral scapulaire »*, parce qu'il s'appuie principalement sur les épaules, tandis que le pagne s'est développé en *« drapé spiral pelvien »*¹⁶⁴, vu qu'il s'appuie sur les hanches. Le premier a atteint son apogée dans le monde méditerranéen, alors que le deuxième s'est propagé autour de l'océan indien. Ceci confirme le fait qu'un vêtement traditionnel ne s'invente pas, il se conquiert et se développe au fil du temps.

Depuis son invention, la confection d'un kimono traditionnel est manifestement exceptionnelle : *« on découpe sept bandes droites qu'on assemble ensuite les unes aux autres »*¹⁶⁵, de telle sorte qu'on obtient la *« forme de T »*¹⁶⁶. C'est une robe qui s'ouvre au milieu, très ample et ne suit pas les courbes du corps. Le kimono se ferme en rabattant le côté gauche sur le côté droite et s'attache avec une large ceinture qui entoure la taille appelée (obi).

¹⁶³ CHAUVAT Nicolas, *Les secrets des symboles des kimonos anciens. À la découverte des sagesses millénaires de la route de la soie*, op. cit., p.8.

¹⁶⁴ MARIN Louis. *Séance du samedi 5 mai 1928*. IN : PAPETTI Yolande, VALIER Françoise, DE FREMINVILLE Bernard et TISSERON Serge, *La passion des étoffes chez un neuro-psychiatre : G. G. de Clérambault*, op. cit., p.50.

¹⁶⁵ SAMUEL Aurélie, *L'art du textile en Asie*, op. cit., p.67.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.66.

Il se porte souvent accompagné de chaussures traditionnelles japonaises (geta), généralement en bois. C'est une sorte de socque composé d'un corps (dai), d'une lanière (hanao) et deux dents plus ou moins hautes (ha). Il se porte pieds nus ou avec des chaussettes japonaises (tabi), qui se caractérisent par une séparation entre le gros orteil et les autres.

La construction d'un kimono « *ne tient pas compte a priori des différences anatomiques entre hommes et femmes* »¹⁶⁷, tout comme celle d'un costume drapé. On sait qu'originellement un drapé fut un vêtement androgyne. Depuis la Grèce antique, les deux sexes se drapent de la même manière pour construire certains costumes comme le chiton et l'himation. Pour les kimonos, « *seuls les usages, les ornements, les couleurs et les accessoires permettent par la suite de les différencier* »¹⁶⁸. L'obi par exemple (la ceinture du kimono) varie selon le sexe ; « *celui des femmes est de plus grandes dimensions que celui des hommes : il mesure 4 ou 5 mètres de long et environ 35 centimètres de large* »¹⁶⁹. Il y a une multitude manières de porter et de nouer l'obi. Ainsi, sa conception diffère selon l'âge, les saisons et les occasions. « *Il a fini par prendre une importance considérable et par faire l'objet davantage d'attention que le kimono lui-même* »¹⁷⁰. Pareillement, le drapé maghrébin exige le port d'une ceinture (nommée *hzam* en Tunisie) pour l'attacher et l'ajuster, laissant la place à une exubérance de plis tombants.

Face à la profusion de plis qui établissent un costume drapé, le kimono se caractérise par une surface plus ou moins plane, sur laquelle peuvent s'étendre des ornements subtils et des motifs variés, généralement obtenus par broderie ou peinture. Alors que les drapés sont souvent purs et monochromes, « *les kimonos ont toujours été l'un des supports privilégiés de l'expression artistique japonaise. [...] En effet, dans l'esprit des Japonais, la beauté d'un vêtement a longtemps été le résultat non pas de sa forme mais de la qualité de son décor* »¹⁷¹. Les motifs qui ornent les kimonos diffèrent en tenant compte du sexe, d'âge et du rang social. Véritable univers symbolique, ils « *permettaient aux personnes de communiquer par des non-dits* »¹⁷² et témoignaient de la multiculturalité et la richesse de la civilisation japonaise qui

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid., p.68.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Ibid., p.69.

¹⁷² CHAUVAT Nicolas, *Les secrets des symboles des kimonos anciens. À la découverte des sagesses millénaires de la route de la soie*, op. cit., p.9.

« bénéficiait d'apports culturels de nombreux pays comme la Corée, la Chine mais également l'Inde, la Perse et certains royaumes d'Asie centrale »¹⁷³.

L'univers visuel des vêtements japonais révèle donc des symboles de bonne fortune et des particularités liées à l'histoire, à la religion et aux traditions. Dans son livre « Les secrets des symboles des kimonos anciens », Nicolas Chauvat a présenté cet univers, dans lequel la nature est très présente, en interprétant certains motifs tel que le cerisier, le prunier, le chrysanthème, le camélia, la pivoine, le pin, le bambou, le saule pleureur, le nuage, le couple de canard mandarin, la tortue, la crue, le fenghuang, le papillon, la libellule, la carpe, le lapin, le lion et d'autres objets comme l'éventail et la roue. Ces symboles « évoquent non seulement les saisons, mais aussi des personnages historiques ou littéraires ou des traits de caractère »¹⁷⁴.

2. L'esthétique du pli : Drapé/Origami

À chaque fois qu'on parle du costume drapé, et de l'esthétique du pli qui le fonde, nous ne pouvons pas nous empêcher de revenir sur les propos de Clérambault. Il demeure unique dans ses analyses minutieuses du modelé d'un pli et dans ses interprétations approfondies du rendu des formes d'un drapé. « J'ai fait porter mon effort non seulement à la compréhension du Drapé, mais au rendu exact du pli »¹⁷⁵ confirme-t-il. Dans son cours aux Beaux-arts, il a défini cinq points d'appui possibles d'un costume drapé ; tête (drapé céphalique), cou (drapé cervical), épaules (drapé scapulaire), thorax (drapé thoracique) et hanches (drapé pelvien). En cas de deux ou plusieurs points d'appui dans le même drapé, ce dernier est donc mixte ou composite : « Spécialement des drapés scapulo-thoraciques »¹⁷⁶. Ainsi, Clérambault a défini trois mouvements possibles d'étoffe partant du point d'appui ; drapé tombant, annulaire ou spiral. Ces mouvements sont encore subdivisibles : « 1, Simple et complexe (relevé, rejeté, détourné) ; 2, Horizontal, vertical, oblique ; 3, Unique bilatéral, bilatéral croisé »¹⁷⁷...

¹⁷³ Ibid., p.8.

¹⁷⁴ SAMUEL Aurélie, *L'art du textile en Asie*, op. cit., p.69.

¹⁷⁵ PAPETTI Yolande, VALIER Françoise, DE FREMINVILLE Bernard et TISSERON Serge, *La passion des étoffes chez un neuro-psychiatre : G. G. de Clérambault*, op. cit., p.96.

¹⁷⁶ MARIN Louis. *Séance du samedi 5 mai 1928*. IN : PAPETTI Yolande, VALIER Françoise, DE FREMINVILLE Bernard et TISSERON Serge, *La passion des étoffes chez un neuro-psychiatre : G. G. de Clérambault*, op. cit., p.50.

¹⁷⁷ Ibid., p.49.

La classification des costumes drapés, proposée par Clérambault, ne s'arrête pas à ce stade. Elle se ramifie davantage, comme elle est très loin d'être catégorique. « *Nous ne présentons pas un recensement, mais des cadres classificateurs et un essai de nomenclature provisoire* »¹⁷⁸, ajoute Clérambault. L'intérêt particulier de cette classification, réside dans le fait qu'elle nous permet d'imaginer la variété éventuelle du rendu de plis, que peut engendrer la construction d'un drapé. C'est la raison pour laquelle l'esthétique du pli et du plissé demeure intimement liée au drapé, au tissu et au vêtement. Cette esthétique s'impose comme un leitmotiv dans l'histoire de l'art et persiste l'un des pivots qui le fondent, depuis la sculpture de l'antiquité grecque. Ainsi, « *sans pli pas d'histoire de la mode non plus, laquelle décline depuis toujours en plis plats, plis creux, plis accordéon et plissés soleil, des fraises de la Renaissance aux jupes plissées* »¹⁷⁹. À titre d'exemple, retenons les robes de la série « Delphes » créées par l'artiste espagnol Mariano Fortuny y Madrazo, entre 1907 et 1949, inspirées des drapés de la statuaire grecque et méticuleusement réalisées à l'aide d'une soie plissée.



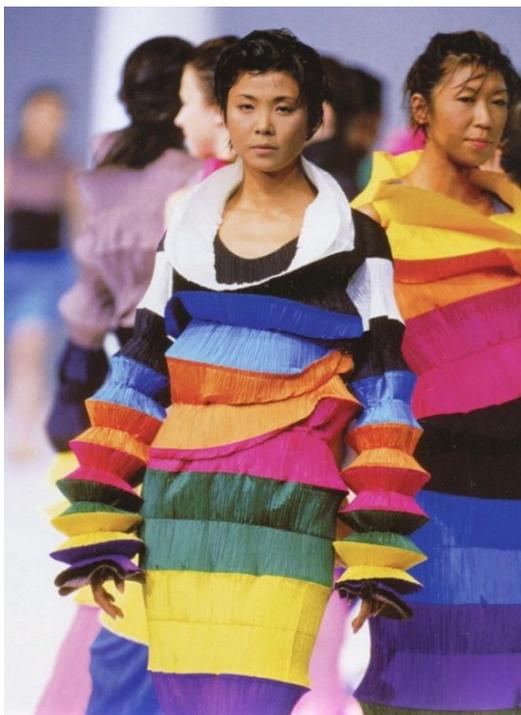
-49-

Mariano Fortuny y Madrazo
Robe plissée de la série « Delphes »
Vers 1920

¹⁷⁸ Ibid., p.52.

¹⁷⁹ VASSEUR Nadine, *Les plis*, éd. Seuil, Paris 2002, p. .

Le styliste japonais Issey Miyake a excellé dans la conception des vêtements plissés et il a fait du pli un élément emblématique de ses créations, comme « la robe Soucoupe volante » qui se plie en un seul cercle grâce à sa construction exceptionnelle. Pourtant, l'esthétique du pli a également une existence différente dans la culture japonaise. Nous visons spécifiquement l'art du papier plié, nommé Origami. Très loin d'être un simple pliage ludique du papier, l'origami est un art ancestral qui fut pareillement un héritage chinois. Après une histoire millénaire de créativité, on peut parler aujourd'hui de l'origami moderne, qui est largement influencé par les sciences et les nouvelles technologies, dans lequel plusieurs artistes se sont spécialisés. Prenons à titre d'exemple, Robert J. Lang qui est principalement un physicien américain. Il s'appuie sur l'informatique pour créer ses designs d'origamis. Ses œuvres, particulièrement des insectes et des animaux, sont très complexes et réalistes. Un autre artiste, connu pour être « le sculpteur d'origamis », le suisse Siphon Mabona qui fait monter des origamis à taille réelle, comme son œuvre d'éléphant qui l'a sculptée avec une seule feuille de papier. La série d'origamis « Cosmic Surgery » de l'artiste allemande Alma Haser est d'une originalité frappante. Elle se présente comme une collection de photographies de portraits, sur lesquels l'artiste est manuellement intervenue ; elle a fabriqué des origamis donnant aux visages une multiplicité de plis et de facettes, les rapprochant du cubisme. L'art d'origami a connu donc d'importantes évolutions. Aujourd'hui, on peut également parler de l'origami numérique. Les dimensions, les supports, les matières et les manières ont beaucoup évolué.



-50-

Issey Miyake

Robe Soucoupe volante

De la collection « Pleats Please »

1994



-51-
Squelette d'Allosaurus
Robert J. Lang



-52-
WHITE ELEPHANT
Sipho Mabona
2013
Photo de Philipp Schmidli



-53-
Alma Haser
De sa série « Cosmic Surgery »

En origami japonais comme en drapé vestimentaire, le processus de création se déroule ayant la technique du pliage pour fondement. Ce qui explique le fait que certains costumes drapés, comme ceux dans les photographies de Clérambault, paraissent semblables à des œuvres d'origami, surtout que les personnages qui les portent sont complètement camouflés. De même, certaines œuvres d'origami, comme l'éléphant de Siphon Mabona (image ci-dessus), rappellent le rendu d'un drapé. Construit avec une seule feuille de papier de couleur blanche, cet éléphant donne l'impression d'être réalisé avec une ample pièce d'étoffe et engendre donc un rendu comparable à celui d'un drapé.

La différence entre drapé et origami réside essentiellement dans la nature de la matière utilisée. Plus concrètement, le pli de tissu forme un motif iconographique distinct à celui du pli du papier. D'une part, la souplesse du plissé obtenu reste une spécificité liée au drapé vestimentaire et dû à la matière du textile utilisé, tandis que dans une œuvre d'origami, le plissé du papier paraît très rigoureux et fractionné. D'autre part, les deux processus de pliage sont complètement différents. Un costume drapé doit suivre un certain schéma de construction, comme l'a appelé Clérambault, tel que la manière dont elle se drape la femme. En dépit de cela, la formation de ses plis reste beaucoup plus spontanée que ceux d'un origami qui obéissent à une logique géométrique stricte. Grâce à la flexibilité de l'étoffe, les plis d'un drapé se forment simultanément, alors qu'un origami se construit, pour ainsi dire, pli par pli.

Depuis longtemps, les questionnements autour du drapé suscitent l'intérêt des chercheurs en arts, philosophie et littérature. Néanmoins, ils sont rares ceux qui l'ont confronté directement à l'origami japonais. Parmi lesquels, Nadine Vasseur qui a publié en 2002 un livre nommé « Les plis », dans lequel elle présente une étude approfondie sur le sujet, partant de l'histoire de l'art et de celle de la mode, mais aussi de l'origami. Ainsi, une journée d'étude internationale a été organisée au Japon en 2019, sous l'intitulé « Origami : du nouveau entre les plis ? Le pli dans la littérature et les arts », visant à étendre les interrogations que suscite l'esthétique du pli dans ses deux motifs. De même, Michel Sicard a comparé le pli du papier au pli du tissu, dans la préface qui a écrit pour le livre « Transparences : Métamorphoses et métaphores du papier » de Odile Perrin Aussedat, paru en 2015. Ce passage mérite d'être cité ici :

« Certes matériellement le papier a beaucoup des caractéristiques du textile, puisqu'il vient de fibres analogues : il peut faire des plis, se chiffonner, se casser, ou esquisser un

volume... Il évoque donc à la base un continuum, puis des accidents. Le premier accident, selon la théorie des catastrophes, c'est le pli. Le pli est la figure archétypale du papier [...] Ce pli de papier n'est pas tant une involution, qu'un cassage brusque, avec un revers. Il insiste sur la discontinuité, plutôt que sur la courbe sinusoïdale qui pourrait l'adoucir. Le pli du papier opère un décrochage radical, un retournement à 180°. Alors que le pli du tissu reste hanté par le drapé et l'enveloppement baroque, le pli du papier, le pli d'origami, est une entrée dans un monde des brisements et du fractal. »¹⁸⁰

¹⁸⁰ SICARD Michel. Papier, objet ludique : le flottement et le pli. IN : PERRIN AUSSE DAT Odile, *Transparences : Métamorphoses et métaphores du papier*, éd. L'Harmattan, Paris 2015, p.16.

III. Réinterpréter le vêtement féminin

Chapitre 1

Le mouvement de la réinterprétation vestimentaire

Plusieurs disciplines des sciences humaines et sociales s'intéressaient largement au phénomène de la mode qui touche toutes les sociétés de l'univers, telles que l'histoire, la sociologie, la psychanalyse, la philosophie et la sémiologie. Certes, c'est souvent de la mode vestimentaire dont il est question. Le vêtement est le « *principal signifiant de la mode* »¹⁸¹. Il est celui qui évoque en particulier le concept de la mode et qui suscite la majorité des réflexions théoriques à propos de ce phénomène social ; « *L'objet électif de la mode est le vêtement. Tous les auteurs qui veulent étudier la mode seule, en elle-même, sont amenés à traiter en fait du vêtement* »¹⁸², mais aussi, et de manière moins fréquente, des « *éléments liés directement au vêtement comme les accessoires (chaussures, lunettes, sacs, etc.), ou indirectement comme la coiffure ou le maquillage* »¹⁸³. En dépit de cette constatation, le concept de « réinterprétation » du patrimoine vestimentaire, qui a envahi le monde de la mode depuis les années 1960, n'a pas reçu l'intérêt qu'il mérite de la part de toutes ces disciplines.

¹⁸¹ WAQUET Dominique et LAPORTE Marion, *La mode*, 4^{ème} éd. Puf, Paris 2014 (1^{ère} édition 1999), p.5.

¹⁸² DESCAMPS Marc Alain, *Psychosociologie de la Mode*, éd. Presses Universitaires de France, Paris 1979, p.12.

¹⁸³ MONNEYRON Frédéric, *La sociologie de la mode*, 2^{ème} éd. Puf, Paris 2010 (1^{ère} édition 2006), p.49.

Par conséquent, en prenant peut-être un peu de hauteur théorique, tentons maintenant de penser la question de la « réinterprétation » dans le domaine vestimentaire. Nous entendons, par ce concept, une procédure de création qui vise à innover et actualiser un vêtement traditionnel, qu'on reprend et réadapte ses spécificités pour créer un vêtement moderne. C'est en somme un lieu de convergence de deux différentes époques de l'histoire de la mode vestimentaire.

En poussant ce phénomène un peu plus loin, on peut dire que c'est une forme de réhabilitation du patrimoine matériel et, plus implicitement, immatériel, puisque chaque costume traditionnel porte en lui-même des symboles identitaires qui peuvent refléter des mythes, des rituels ou des croyances de la société dont il appartient. Néanmoins, la réinterprétation vestimentaire peut largement dépasser le simple fait de rendre hommage à un vêtement traditionnel, pour accéder à son antipode, tel que la profanation d'un patrimoine culturel. Cela est certainement dû au regard qui analyse et évalue la pièce concernée, mais aussi, à la façon dont son créateur traite et présente le costume authentique qui est, pour ainsi dire, sa source d'inspiration. Gérald Baril a abordé brièvement cette problématique dans son article « *Costumes du monde : réinterpréter le patrimoine matériel* », publié en 2000 dans la Revue de la culture matérielle, où il a présenté le projet *costumes du monde*^{*}, en le qualifiant d'« *une mise en disponibilité d'une part importante du patrimoine vestimentaire mondial qui favorise sa réinterprétation* », en soulignant les avantages et les inconvénients de cette dernière :

*Le projet costumes du monde : « *Un outil-laboratoire sur les vêtements des cultures traditionnelles, constitué par l'École supérieure de mode de Montréal, pour appuyer l'enseignement, la recherche et la création. À la base du projet, le principe est simple : profiter de la numérisation des grandes collections en cours pour indexer l'ensemble des données ainsi produites dans les musées partout dans le monde, selon les intérêts et les besoins particuliers d'un champ d'étude et de création, en l'occurrence celui du vêtement mode et du costume artistique ou fantaisiste. Concrètement, cela signifie la création d'une banque de données, au sein de laquelle les éléments premiers d'information (images et textes descriptifs), provenant principalement des musées, sont mis en relation et interprétés dans le cadre d'une analyse comparative. Avec le temps, des données d'enquête contemporaines s'ajoutent aux données historiques, permettant les comparaisons dans le sens de la durée.* »

BARIL Gérald, « Costumes du monde : réinterpréter le patrimoine matériel », in *Revue de la culture matérielle*, volume 51, printemps 2000, p.51.

« La mise en valeur du patrimoine, par une mise en disponibilité qui favorise sa réinterprétation, est sans doute le meilleur antidote à la perte de mémoire. La systématisation de cette reformulation, et les conditions propices à la réflexivité qu'elle met en place, pourrait même favoriser un véritable échange dialogique entre les cultures, aucunement garanti par ailleurs dans les termes de l'échange économique. Le rapport entre patrimoine et création pose en effet le problème de ce que d'aucuns ont appelé l'"appropriation culturelle". C'est sous cette formulation que des représentants de communautés culturelles critiquent la propension de la culture blanche dominante à "dérober" dans les cultures dites dominées des éléments qui contribuent à son renouvellement et à sa pérennité. »

Face à cette problématique, notamment les aspects négatifs de la réinterprétation vestimentaire, et d'après le texte de Gérard Baril, nous pouvons constater que c'est le plagiat, au sens propre du terme, qui entrave l'hommage et la réhabilitation du patrimoine vestimentaire et qui peut mener le créateur sur la voie d'irrévérence et, pour ainsi dire, de profanation de ce patrimoine culturel. L'exhibition du costume traditionnel revisité et la mise en valeur de son contexte historique et social sont, par conséquent, des éléments déterminants dans la réinterprétation vestimentaire. Dans cette perspective, Gérard Baril ajoute :

« N'est-il pas agaçant en effet de constater que les citations dont sont truffées les créations des Gaultier, Galliano ou McQueen sont souvent comprises comme des originalités plutôt que des emprunts ? Ne devrait-on pas être choqué lorsque la coiffure « papillon » des jeunes femmes hopies, associée à un vêtement croisé d'inspiration chinoise, laisse croire que la coiffure est asiatique plutôt qu'amérindienne ? Peut-être. Mais alors le problème ne réside ni dans la citation, ni même dans l'hybridation, mais dans le fait que le brouillage des repères ne permet ni d'apprécier les qualités de la composition, ni de rendre hommage aux sources traditionnelles d'inspiration [...] C'est d'abord en accordant toute l'importance nécessaire à l'étude systématique des traditions vestimentaires, puis à la diffusion des connaissances ainsi produites dans un public de plus en plus large, que pourra se faire la distinction entre le pillage et l'hommage. »¹⁸⁴

¹⁸⁴ Ibid., p.57.

Pour approfondir davantage cette question, nous essayons de fouiller dans les origines du mouvement de réinterprétation de la mode vestimentaire. Dans quel contexte est né ce genre d'union entre le patrimoine vestimentaire et la création contemporaine ? Qui sont ses pionniers ? Et quelles réflexions théoriques semblent être corroborative de ce concept créatif ?

Afin de répondre à ces questions, nous revenons à la naissance du phénomène social de la mode vestimentaire, d'une façon générale, pour pouvoir tracer les repères historiques relatifs à l'apparition du mouvement de la réinterprétation. La mode, qui par définition, une manière de se vêtir propre à une période déterminée et qui se renouvelle constamment de façon que chaque mode abolit celle qui la précède, est « *une création occidentale* » remonte au XIX^e siècle. « *Et si, depuis le Moyen Âge, il a certes existé des modes de cours, la mode ne s'impose vraiment comme phénomène social, avec ses rituels et ses institutions, qu'au XIX^e siècle* »¹⁸⁵. Antérieurement, dans les « *sociétés traditionnelles fondées sur le temps cyclique des mythes et le temps figé du sacré* »¹⁸⁶, le vêtement est immuable, grâce à ses valeurs symboliques puissantes que l'humanité lui a accordées au fil de son histoire ; « *Tous les composants d'un vêtement, matières, couleurs, formes, motifs, ornements, marque sont ou peuvent être porteurs de sens* »¹⁸⁷. En revanche, l'occident moderne favorise la valeur d'usage du vêtement, ce qui lui donne le caractère éphémère et fait, par conséquent, naître la mode en tant que phénomène social. « *Certes, les images de vêtement que nous propose la mode occidentale ne sont pas sans produire du sens, mais ce sens n'est plus ni religieux ni univoque et ce sont tous les codes, y compris désormais ceux qui permettaient d'identifier les classes sociales* »¹⁸⁸.

En outre, « *la mode est intimement liée à l'avènement, exclusivement occidental, de sociétés fondées sur l'individu, qui se substituent progressivement aux sociétés traditionnelles, fondées, elles, sur le groupe ou la société tout entière* »¹⁸⁹. Depuis le Moyen Âge, dans les sociétés traditionnelles, le vêtement obéit à l'uniformisation à l'intérieur de chaque groupe social et, par conséquent, à une obligation collective ou, comme l'appellent

¹⁸⁵ MONNEYRON Frédéric, *La sociologie de la mode*, op. cit., p.10.

¹⁸⁶ Ibid., p.11.

¹⁸⁷ WAQUET Dominique et LAPORTE Marion, *La mode*, op. cit., p.57.

¹⁸⁸ MONNEYRON Frédéric, *La sociologie de la mode*, op. cit., p.11.

¹⁸⁹ Ibid., p.17.

certain auteurs, une « *distinction obligatoire* »*. Le vêtement avait donc pour fonction de distinguer les ordres et les positions sociales, comme « *la noblesse et le clergé, le vêtement signifiait aussi le rang, la lignée et, d'une manière générale, la relation hiérarchique [...] il permettait pour le moins d'identifier les métiers et les différentes activités* ». Cette fonction a perdu pied avec la parution des sociétés occidentales « *fondées sur l'individu* » au XIX^e siècle. Désormais, le vêtement « *obéit à une liberté individuelle* »¹⁹⁰. Ainsi, la distinction obligatoire, à laquelle doit se soumettre le comportement vestimentaire, s'est substituée par une « *distinction individuelle et spontanée* »¹⁹¹.

1. La dialectique imitation/distinction : réflexion de Georg Simmel face au processus de la mode

Nouvellement apparu, le phénomène de la mode puisse aussitôt faire l'objet des discours sociologiques et des différentes réflexions théoriques. Nous évoquons à cette étape la théorie de Georg Simmel, paru en 1905. Selon cette théorie, la mode semble être un phénomène complètement ambivalent, à travers lequel se trouvent réunies deux tendances psychologiques qui sont censées être contradictoires ; le besoin de « *la fusion avec le groupe social* » et la recherche du « *détachement individuel* »¹⁹². Ainsi, Georg Simmel a fait des deux concepts « imitation » et « distinction » les pivots du phénomène de la mode, à travers lequel ils se fonctionnent dans une relation dialectique. La mode est donc, comme la considère Simmel, d'une part, « *l'imitation d'un modèle donné* ». Elle comble le « *besoin qu'a l'individu d'être soutenu par la société* », puisque « *elle le met sur la voie que tous suivent* »¹⁹³. D'autre part,

*A titre d'exemple : « *L'obligation faite par Louis XVI aux députés de porter des tenues différentes selon leur ordre révèle une distinction forte et séparative socialement. Ainsi, les ecclésiastiques devaient conserver leur tenue, régie par des codes propres auxquels il paraissait impensable de toucher. Les nobles devaient ajouter à un habit fastueux un chapeau à plumes et une cape brodée d'or pour marquer par la richesse de l'ornementation une différence sociale et économique, donc la force de leur pouvoir. Le tiers état devait porter le noir, uni, et un chapeau sans ornements. Cette dernière tenue montre le peu de pouvoir reconnu à ce groupe de députés à une époque où les fastes vestimentaires sont signes de puissance économique et politique.* »

WAQUET Dominique et LAPORTE Marion, *La mode*, op. cit., p.66.

¹⁹⁰ MONNEYRON Frédéric, *La sociologie de la mode*, op. cit., p.12.

¹⁹¹ WAQUET Dominique et LAPORTE Marion, *La mode*, op. cit., p.67.

¹⁹² SIMMEL Georg, *Philosophie de la mode*, 3^{ème} éd. Allia, Paris 2013 (1^{ère} édition 1905), p.8.

¹⁹³ Ibid., p.11.

elle satisfait « *le besoin de différence, l'aspiration à la distinction, au changement, au détachement* ». Simmel indique que la mode parvient à cette distinction « *grâce à la variation des contenus qui confère à la mode d'aujourd'hui sa singularité par rapport à celles d'hier et de demain* ». Néanmoins, elle peut également y parvenir « *grâce au fait que les modes sont toujours propres à des classes sociales : les modes de la classe la plus élevée se différencient de celles de la classe inférieure, et elles sont abandonnées sitôt que la classe inférieure commence à se les approprier* »¹⁹⁴.

Suite à ce qui précède, ce sont toujours les catégories supérieures et les hauts dignitaires de la société qui inventent la nouvelle mode vestimentaire (la dernière mode). Subséquemment, les catégories inférieures commencent à imiter ces derniers, en fait de leur vêtement, et à s'approprier donc leur mode, vu qu'ils ont « *une propension naturelle à diriger leurs regards et leurs aspirations vers le haut, et cela particulièrement dans les domaines assujettis à la mode, parce que c'est là que l'imitation des apparences est la plus aisée* ». Aussitôt, et au moment où cette mode devient accessible pour les catégories inférieures et les milieux populaires, les catégories supérieures se détournent de cette mode, pour se distinguer. « *Elles en adoptent une nouvelle par laquelle elles se différencient à nouveau des masses, et le jeu reprend du début* »¹⁹⁵. Par conséquent, ce sont les catégories supérieures qui créent perpétuellement les nouvelles tendances vestimentaires, ce qui fait de ces dernières « *le véritable territoire de la mode* »¹⁹⁶, contrairement aux catégories inférieures qui « *ne disposent que de très rares modes qui leur sont spécifiques* »¹⁹⁷. Georg Simmel a résumé ce processus du phénomène de la mode, qui se répète en boucle et sans interruption, en ces termes :

« *La réunion de deux tendances sociales, le besoin d'intégration d'une part et le besoin de singularisation d'autre part, est nécessaire à l'apparition de la mode, et il suffit que l'une d'elles fasse défaut pour que le processus ne puisse avoir lieu, que le règne de la mode prenne fin.* »¹⁹⁸

Les définitions des catégories « supérieures » et « inférieures », dans ce contexte, restent cependant à déterminer. Les plus conventionnels sont, peut-être, les citadins et les paysans.

¹⁹⁴ Ibid., p.12.

¹⁹⁵ Ibid., p.16.

¹⁹⁶ Ibid., p.20.

¹⁹⁷ Ibid., p.19.

¹⁹⁸ Ibid.

Dans un chapitre qui vise à clarifier cette relation, régie par le vêtement, entre ces deux catégories sociales, Dominique Waquet et Marion Laporte ont repris le processus sur lequel se base le phénomène de la mode, en ajoutant à la dialectique distinction/imitation, les rapports méprisant/méprisé et dominé/dominant :

« Quand le mépris s'installe entre l'urbain et le rural, l'Occidental et l'Oriental, le colonisateur et le colonisé, la mode du méprisé constitue l'une des premières cibles de ce dédain. Au-delà de cette première phase de rejet, le groupe dominant tente d'imposer sa propre mode aux élites du groupe dominé. Volonté d'assimilation, besoin de relais de pouvoir de la part du dominant et, du côté des dominés, tentative d'imitation ou désir d'appropriation d'une partie du pouvoir du dominant ? »¹⁹⁹

Georg Simmel souligne également le fait que ce processus du phénomène de la mode, basé sur la dialectique imitation/distinction, a connu dès lors une vélocité et une grande multiplication, suivi inévitablement d'un renouvellement très rapide des tendances vestimentaires. Ceci est dû au progrès économique et au développement social des milieux populaires et des catégories inférieures, qu'il observe à son époque :

« La vitesse avec laquelle s'enchaînent les modes ne peut être qu'augmentée par le progrès social, parce que celui-ci accroît la capacité des différentes catégories sociales à imiter celles qui leur sont supérieures, et ce faisant étend et stimule le processus décrit plus haut selon lequel toute couche sociale délaisse une mode aussitôt que la couche qui lui est inférieure s'en empare. »²⁰⁰

Certes, la baisse des prix des articles de mode accélère encore ce processus, parce qu'elle augmente le pouvoir d'achat des consommateurs des classes populaires et, par conséquent, la fuite des classes supérieures vers le nouveau, toujours dans le but de se distinguer. L'accélération de ce processus semble avoir atteint son apogée au début du XX^e siècle, de façon que la différenciation entre les modes de chacune des classes sociales commence à devenir, pour ainsi dire, indétectable, en raison des changements ultrarapides des formes vestimentaires. Ainsi, le concept de la mode qui a le privilège de clore un groupe social par la sélectivité commence à disparaître. Suite à cela, Simmel invite vers la fin de son texte les producteurs, ainsi que les consommateurs, à avoir recours à des anciennes formes de la mode, les réveiller et les restaurer :

¹⁹⁹ WAQUET Dominique et LAPORTE Marion, *La mode*, op. cit., p.70.

²⁰⁰ SIMMEL Georg, *Philosophie de la mode*, op. cit., p.50.

« Si la mode, comme nous l'avons vu, ne vit que de changement, elle aspire cependant comme toute chose à économiser ses forces et cherche à atteindre ses fins avec les moindres moyens, et par conséquent elle a toujours recours aux mêmes formes, de sorte que l'on a pu la comparer à un cycle, ce qui apparaît très nettement dans le cas de la mode vestimentaire. Sitôt qu'une forme a disparu des mémoires, il n'y a aucune raison de ne pas la réveiller et de ne pas restaurer son charme en marquant sa différence d'avec le contenu alors en vigueur. »²⁰¹

Il est donc évident que Georg Simmel a recommandé ce que nous avons préalablement appelé « la réinterprétation vestimentaire ». Toutefois, cette recommandation n'a pas été prise en considération à cette époque. Aucune des classes sociales n'a reculé en arrière pour revisiter des anciennes formes vestimentaires ; les supérieures s'emportent sans cesse vers le nouveau et les inférieures courent avec empressement vers l'imitation. En dépit de cette constatation, les variations de la mode semblent avoir obéi à une certaine logique, qui facilite l'analyse de ce phénomène social. Beaucoup d'écrivains, sociologues et anthropologues ont repris la réflexion de Georg Simmel, dans plusieurs ouvrages parus durant la première moitié du XX^e siècle. Certes, ils ont élargi et évalué les définitions de la dialectique imitation/distinction à maintes reprises, mais en considérant toujours ces deux concepts les pivots qui structurent la mode.

La mode a pris cependant un tournant spectaculaire, à partir des années 1960, qui a complètement mis en péril la logique décrite précédemment. Commenant par « *l'explosion d'un prêt-à-porter de masse* »²⁰² –notant que la première marque de prêt-à-porter de couturier a été lancée par Pierre Cardin en 1959– pour arriver à une universalisation indomptable du vêtement. L'exubérance et la luxuriance des costumes traditionnels ont cédé la place pour le minimalisme. « *Les jeunes constatent que c'est en exhibant leur corps qu'ils se distinguent le plus radicalement de leurs aînés* ». Ainsi, le monde vestimentaire se permet des inédits transcendants. La vogue de la « mini », qui dégage audacieusement les jambes des femmes, a été introduite par la styliste londonienne Mary Quant. La mini-jupe est considérée comme « *l'un des vêtements fétiche du XX^e siècle* ». De même, André Courrèges a lancé la première collection de mini-robes en 1965. L'univers de la mode a été également secoué par le lancement de la ligne de tailleur-pantalon pour femmes, par Yves Saint Laurent, à l'occasion

²⁰¹Ibid., p.53.

²⁰² MONNEYRON Frédéric, *La sociologie de la mode*, op. cit., p.38.

de l'ouverture de sa propre boutique de prêt-à-porter en 1966. « Certes, on connaît déjà le look androgyne, le style garçonne des années 20 et ses vestes masculines, mais jamais auparavant les femmes n'auraient osé porter un pantalon ailleurs que chez elles ou en vacances ». Les jeans ont envahi énergiquement le monde vestimentaire à partir des années 1970. Souvent accompagné d'un T-shirt, le jean devient désormais un incontournable. « Premier vêtement véritablement universel, le jean transcende les frontières générationnelles, sexuelles, sociales et géographiques »²⁰³.

La mode a subi donc pendant les années 60 une révolution importante, une multiplication jadis insoupçonnée des collections et des transformations extrêmes qui ont marqué l'histoire de la mode ; « la remise en question de dimorphisme sexuel », « l'instauration d'un dimorphisme par âge » et « l'effacement des différenciations sociales du vêtement »²⁰⁴. Ce dernier, en particulier, « permet à Quentin Bell de pronostiquer la fin de la mode, car les classes sociales sont sur le point de disparaître dans les sociétés contemporaines du monde occidental ». De toute évidence, si le phénomène de la mode est, comme nous l'avons présenté plus haut, basé essentiellement sur l'« idée d'émulation suscitée par l'existence de classes sociales qui se transforment sans cesse », la disparition de ces catégories sociales mettra un terme à sa poursuite. Ainsi, face à l'oblitération de classes sociales, « émerge une catégorie sociale particulière – la jeunesse – qui remet la mode fondamentalement en question »²⁰⁵. Sans oublier l'apparition du mouvement hippie, qui a bousculé le monde occidental durant les années 1960 et 1970 et considéré comme « un mouvement anti-mode – il représente plutôt une crise de la mode –, c'est en tout cas sur une nouvelle mode qu'il débouche »²⁰⁶.

Comme nous l'avons mentionné au début du chapitre, cette décennie révolutionnaire, en termes de la mode, a fait également exploser le mouvement de réinterprétation vestimentaire. Dans son ouvrage, intitulé « Pourquoi est-ce un chef-d'œuvre ? 80 créations de mode expliquées », Marnie Fogg a passé par le mouvement de réinterprétation vestimentaire, en le subdivisant en huit concepts créatifs, « l'Ironie, l'Arts déco, la Bohème, les Privilégiés, le

²⁰³ The Kyoto Costume Institute, *FASHION Une histoire de la mode du XX^e siècle*, éd. TASCHEN, Chine 2013, p. 160-161.

²⁰⁴ MONNEYRON Frédéric, *La sociologie de la mode*, op. cit., p.42.

²⁰⁵ Ibid., p.48.

²⁰⁶ Ibid., p.43.

XVIII^e siècle, la Cour, la Mythologie et la Nostalgie», et en citant des créations vestimentaires relatif à chacun de ces concepts. Notant à titre d'exemple la « Robe foulard », créée par Celia Birtwell et Ossie Clark en 1969 et imprimée de motif végétal garni de trèfles. La « Robe foulard » a été nommée ainsi grâce à son bas fluide, dynamique et asymétrique et à son ourlet triangulaire comme les extrémités d'un foulard. Elle est inspirée du style Art déco, qui était en vogue en 1925 comme l'explique Marnie Fogg :

« Après la Première Guerre mondiale, le style Art déco se développe, et occupe, en 1925, le devant de la scène à l'occasion de l'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. Fondé sur le recours à la ligne droite ou brisée, aux motifs géométriques et aux couleurs éclatantes, il envahit tous les domaines, de l'architecture au mobilier en passant par la cristallerie, les tissus et la mode vestimentaire »²⁰⁷.



-54-

Robe foulard 1969

Celia Birtwell et Ossie Clark

Pour Quorum

Portée par Amanda Lear



-55-

Le bas de la robe foulard

²⁰⁷ FOGG Marnie, *Pourquoi est-ce un chef-d'œuvre ? 80 créations de mode expliquées*, éd. EYROLLES, Paris 2014, p.145.

« La robe et caraco folklorique », inventée en 1970 par Bill Gibb, est également considérée par Marnie Fogg comme une forme de réinterprétation vestimentaire. « *La coupe et la structure s'inspirent des costumes de la Renaissance [...] Les manches à crevés, très étroites, s'inspirent de la mode élisabéthaine* ». Cependant, l'aspect frappant de la robe, qui est fondé sur les deux types d'imprimés aléatoires, tel que le dessin floral et celui à grands carreaux bicolores, fait immédiatement penser au vêtement bohémien ; « *La juxtaposition apparemment aléatoire de couleurs, de matières et de différents imprimés caractérise traditionnellement le costume des bohémiens* »²⁰⁸.



-56-

Robe et caraco folkloriques

1970

Bill Gibb

Pour Baccarat

²⁰⁸ Ibid., p.147.

Indubitablement, les exemples de réinterprétations vestimentaires sont très nombreux. Dans son article « *Costumes du monde : réinterpréter le patrimoine matériel* », Gérald Baril souligne le fait que l'intérêt particulier de ce mouvement réside essentiellement dans son pouvoir de faciliter les échanges culturels entre les États, vu que les jeunes créateurs de la mode ne cessent de revisiter, actualiser et renouveler les costumes traditionnels de tous les coins du monde :

« La mode occidentale a régulièrement subi des influences exotiques, mais c'est également dans les années 1960 qu'on assiste à une véritable explosion du phénomène d'emprunt aux cultures du monde. Le mouvement hippie, un certain néoromantisme écologique, l'accès du grand nombre aux régions lointaines, grâce aux vols nolisés, de même que l'influence de l'ethnologie ont été cités comme facteurs de ce mouvement. On peut ajouter, en termes plus généraux, que la décennie 1960 est une période de décolonisation et d'ouverture, une période de multiplication accélérée des échanges multilatéraux entre les États et les cultures. Depuis, les vêtements traditionnels du monde sont demeurés une source d'inspiration majeure de la mode, mettant concrètement en lumière la richesse de ce patrimoine et faisant apparaître, du même coup, la menace d'appauvrissement que fait peser sur lui la raison économique. »²⁰⁹

2. Double histoire ou désertification historique ? Roland Barthes appuie la réinterprétation vestimentaire

Partant de ce qui précède, il paraît que l'expansion du mouvement de réinterprétation vestimentaire coïncide avec ce que certains écrivains qualifient de « fin de la mode ». Comme si la mode, en tant que phénomène social, s'est finalement épuisée et s'est arrivée à une impasse, après presque un siècle et demi d'émulations et d'inventions successives. Elle s'est trouvée donc dans l'obligation de reculer et chercher son refuge dans ses origines. Ceci est valable si l'on part de l'idée que la mode possède une histoire déterminée ; depuis qu'elle se met en place avec l'instauration des sociétés basées sur l'individu et la naissance de la bourgeoisie occidentale au début de XIX^e siècle, jusqu'à sa plus large expansion dans les sociétés contemporaines résultant de l'abolition de classes sociales. Néanmoins, certains

²⁰⁹ BARIL Gérald, « Costumes du monde : réinterpréter le patrimoine matériel », op. cit., p.50.

historiens, comme James Laver, ont pu conclure que la mode « *apparaît comme un cycle social transhistorique* ». Ceci est dû au fait que les changements vestimentaires se succèdent sans aucune liaison raisonnable avec l'évolution de la société en général. Par conséquent, la mode est un phénomène qui se manifeste hors de l'histoire, ou pour ainsi dire, il possède « *une histoire autonome ou en tout cas une histoire aux éléments constitutifs si complexes qu'elle ne saurait relever directement des mutations sociales de l'histoire en général. Et, par conséquent, elle tend à l'ériger en système largement fermé sur lui-même* »²¹⁰. Selon cette vision, la véritable histoire de la mode s'établit incontestablement dans les anciennes sociétés traditionnelles (avant l'Occident moderne), puisque le vêtement de cette époque obéit à des valeurs symboliques puissantes, intimement liées aux sociétés, aux cultures et aux identités des anciennes populations.

Il semble dès lors que le monde vestimentaire peut avoir deux différentes histoires. La première est considérée comme étant, histoire de vêtement, parce qu'elle permet d'étudier l'évolution du costume traditionnel, soit depuis le Moyen Âge soit depuis l'Antiquité. La deuxième histoire s'occupe cependant de la mode en général, en tant que phénomène social paru au XIX^e siècle, sans pouvoir traiter l'évolution du vêtement en lui-même. Cela est dû à la multiplication de collections, à la variété implacable des formes d'habillement et à la surabondance terminologique des spécificités vestimentaires, qui ont atteint leur apogée aux années 1960, mais aussi, de façon plus concrète en quelque sorte, au détachement de la mode de tout contexte historique tangible. Par conséquent, cerner une explication historique de l'évolution vestimentaire est un objectif qui semble désormais insaisissable, parce qu' « *il est difficile de suivre avec précision l'évolution d'une Mode qui a comporté d'innombrables variantes et dont le vocabulaire diffère selon les auteurs* »²¹¹. Ainsi, le monde vestimentaire est désormais menacé par une désertification historique extrêmement difficile à intercepter ou à contrôler. À cette fin, Roland Barthes a soulevé cette problématique, à laquelle il a consacré son ouvrage « *Système de la mode* » paru en 1967. Il a proposé une analyse sémiologique du phénomène de la mode, toujours à la recherche d'une solution pour réformer son système afin qu'elle soit historiquement pensive.

²¹⁰ MONNEYRON Frédéric, *La sociologie de la mode*, op. cit., p.53.

²¹¹ BOUCHER François, *Histoire du costume en Occident*, éd. Flammarion, Paris 1965, p.226.

Roland Barthes a présenté donc un long cheminement analytique pour « *le signifié du code vestimentaire* »²¹². Selon sa théorie, la désertification historique qui menace la mode réside dans ce dernier. Afin d'étudier et analyser le signifié du code vestimentaire, Barthes insiste sur le fait que dans le monde vestimentaire « *les énoncés de la signification sont de deux sortes* »²¹³. Par conséquent, la mode est à « *double système* »²¹⁴ et son analyse doit suivre deux voies différentes. Pour éviter toute confusion probable, Roland Barthes a classifié les deux systèmes de la mode en « des ensembles A », où la mode est étudiée dans une durée historique longue et « des ensembles B », où la mode est étudiée à base de « *la micro-diachronie* »²¹⁵ dans laquelle nous vivons, c'est-à-dire les variations saisonnières et annuelles de la mode qui précèdent le moment auquel nous parlons. Les deux énoncés de la signification sont ainsi :

- Ensembles A (une durée historique longue) : « *le signifiant renvoie à un signifié explicite et mondain* ».
- Ensembles B (la micro-diachronie de notre actualité) : « *le signifiant renvoie d'une façon globale à un signifié implicite, qui est la Mode de la synchronie étudiée* ».

La structure du signifiant est la même dans les deux énoncés ; il est toujours le vêtement. Plus précisément, les signifiants dans A et B ne sont que des mots qui « *participent au lexique du vêtement* ». Cependant, « *la différence des deux ensembles tient au mode d'apparition du signifié* ». En d'autres termes, la distinction entre les deux systèmes de la mode réside particulièrement dans le signifié du code vestimentaire. Dans les ensembles A, le signifié est mondain et explicite. Autrement dit, il participe « *au lexique du "monde"* »²¹⁶ et il est visé explicitement par un signifiant précis (vêtement). Exemple : « *week-end à la compagne est bien le signifié d'un signe vestimentaire dont le signifiant est donné (sweater en grosse laine)* »²¹⁷. Or, le signifié des ensembles B participe au lexique élargi de la mode, c'est-à-dire tous les changements de la mode qui peuvent intervenir à un vêtement. Exemple : « *un boléro court, taille à la taille,...* »²¹⁸. Cette divergence des deux signifiés des ensembles A et B mène vers une antinomie profonde, qui sépare les deux systèmes de la mode.

²¹² BARTHES Roland, *Système de la mode*, éd. Seuil, Paris 1967, p.217.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Ibid., p.321.

²¹⁵ Ibid., p.332.

²¹⁶ Ibid., p.217.

²¹⁷ Ibid., p.218.

²¹⁸ Ibid., p.217.

Face aux ensembles B, le signifié (la mode) est générateur d'anxiété, parce qu'il « *est donné en même temps que le signifiant ; il ne dispose en général d'aucune expression propre* ». Un signifié (la mode) ne peut avoir aucune autonomie s'il se détache de son signifiant ; on ne peut pas dire "court", "taille à taille" ou n'importe quelle autre spécificité formelle de la mode, sans indiquer un signifiant précis (le vêtement). Autrement dit, dans les ensembles B « *le signifiant et le signifié sont isologues, puisqu'on les "parle" en même temps ; l'isologie rend d'ordinaire très difficile la structuration des signifiés* »²¹⁹, puisqu'ils sont subordonnés à leurs signifiants. Au contraire, dans les ensembles A, le signifié (le monde) est indépendant de son signifiant ; « *C'est cette absence même d'isologie qui les définit* »²²⁰. Par conséquent, le signifié mondain ne provoque pas assez d'amalgame, puisqu'il « *dispose d'une expression propre (été, week-end, promenade..)* ». Il renforce le mode d'apparition de son signifiant et lui donne une existence justifiable, sans être, pour ainsi dire, lésée en cas de son absence ; « *on peut donc traiter ici librement le signifié à part du signifiant et le soumettre à un essai de structuration* »²²¹.

Au vu de ce qui précède, Roland Barthes affirme que la mode est à double système : un système fermé (B) et un système ouvert (A). Les changements de la mode au sein d'une micro-diachronie (les ensembles B) « *sont alternatifs, purement endogènes* »²²², tel qu'il n'y a plus d'interconnectivité entre une forme d'habillement et son contexte mondain. « *À l'intérieur d'une micro-diachronie, aucune loi de changement n'est sensible* »²²³, puisque tout signifiant (le vêtement) communique immédiatement et uniquement avec son signifié (la mode). Par conséquent, « *la Mode participe directement à un système fermé sur ses signifiants et qui ne communique avec le monde que par l'intelligibilité que représente tout système de signe* ». Néanmoins, les changements de la mode au sein d'une durée historique longue (les ensembles A) sont magnifiés par des contextes mondains et explicites. Par conséquent, la mode « *participe indirectement à un système ouvert, qui communique avec le monde par la nomenclature explicite des signifiés mondains* »²²⁴.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Ibid., p.312.

²²¹ Ibid., p.217.

²²² Ibid., p.330.

²²³ Ibid., p.332.

²²⁴ Ibid., p.311.

Par la divergence de ses deux ensembles A et B, « *la Mode vit cette double postulation : tantôt elle remplit son signifié avec des fragments du monde et le transforme en rêve d'usages, de fonctions, de raisons ; tantôt elle le vide et se réduit au rang d'une structure débarrassée de toute substance idéologique* »²²⁵. Entre un système ouvert (A) et un système fermé (B), la mode peut être un phénomène magnifié par des contextes historiques significatifs, chacun propre à une communauté particulière et une durée historique précise, comme elle peut être un phénomène « *endogène* »²²⁶ et détaché de tout contexte explicite. « *Cette oscillation correspond à une situation historique : originellement, la Mode est un modèle aristocratique mais ce modèle est actuellement soumis à des forces puissantes de démocratisation* »²²⁷. À titre d'exemple, si on dépasse les micro-diachronies des modèles démocratiques de la mode d'aujourd'hui, afin d'opter pour un signifiant historique aristocratique, tel que une forme d'habillement comme « la robe à la circassienne ». Ce signifiant nous renvoie sans le moindre doute à un signifié mondain bien déterminé, tel que « l'aristocratie polonaise du XVIII^e siècle ». Cependant, si on s'attache à notre actualité, pour choisir un signifiant de la micro-diachronie dans laquelle nous vivons, c'est-à-dire un modèle démocratique de quelques années qui précèdent cet instant, comme « un pantalon jeans » ; là on ne peut détecter aucun signifié explicite, rappelant que le signifié ici participe au lexique de la mode. On se trouve donc face à une infinité des modes des pantalons jeans qui apparaissent dans le nombre restreint des années qui précèdent ce moment (taille haute, taille basse, fuseau, à pattes d'éléphant, avec déchirures, sans ou avec ceinture...). Face aux deux systèmes de la mode, Roland Barthes résume sa problématique en ces termes :

*« Les changements de Mode apparaissent réguliers si l'on considère une durée historique relativement longue, et irréguliers si l'on réduit cette durée aux quelques années qui précèdent le moment auquel on se place ; régulière de loin et anarchique de près »*²²⁸.

Cette anarchie est causée par la cruauté du signifié (la mode) de l'actualité vestimentaire, c'est-à-dire de la micro-diachronie dans laquelle nous vivons ; l'essor des vêtements des ensembles B, contrairement à ceux des ensembles A, mène à détacher la mode de tout

²²⁵ Ibid., p.321.

²²⁶ Ibid., p.330.

²²⁷ Ibid., p.321.

²²⁸ Ibid., p.329.

contexte spécifique, mondain ou historique. Elle n'est par conséquent liée qu'au renouvellement saisonnier, tel qu'elle ne cesse d'augmenter ses formes à chaque saison. « *La Mode semble ainsi disposer de deux durées : l'une proprement historique, l'autre que l'on pourrait appeler mémorable* »²²⁹, parce qu'elle met en jeu la capacité de la mémoire humaine dans la micro-diachronie actuelle.

Nous vivons donc dans une durée historique où l'histoire de la mode est « *nulle* »²³⁰, parce qu'elle peut produire dans une durée très courte un foisonnement irrépressible de formes nouvelles, une opulence de créations en très peu de temps, une variabilité très intense et un rythme implacablement annuel, sans aucune communication tangible avec le monde. Ainsi, « *le renouvellement des formes, d'une année à l'autre, semble se faire d'une façon anarchique. A quoi tient cette anarchie ? Probablement à ceci: le système de la mode excède de beaucoup la mémoire humaine* »²³¹, qui est devenue incapable à absorber, ni à digérer les mutations brusques, inlassables et chaotiques des formes de la mode, rappelant qu'il n'y a aucun contexte mondain qui aide à enraciner ces formes dans la mémoire, ce qui entraîne que chaque signifié (mode) « *tue* » celui qui le précède et ainsi de suite. En d'autres termes, face aux ensembles B « *le consommateur de Mode plonge dans un désordre qui est bientôt un oubli, puisqu'il lui fait voir l'actuel sous les espèces d'un nouveau absolu* »²³². Suite à cela, Roland Barthes dénonce le présent de la mode : « *L'aujourd'hui de la Mode est pur, il détruit tout autour de lui, dément le passé avec violence, censure l'avenir* »²³³, en assumant que « *la mode ne peut connaître qu'une très longue histoire ou une histoire nulle* »²³⁴. On peut, par conséquent, constater que les signifiés des ensembles B entravent toute explication historique de la mode. Face à un tel système, « *la Mode reste extérieure à l'histoire* »²³⁵, ainsi ses formes et ses créations sont éphémères. « *Il s'ensuit que le signifié des ensembles B échappe à toute structuration. Ce n'est que le signifié des ensembles A (signifiés mondains et explicites) qu'on doit essayer de structurer* »²³⁶.

²²⁹ Ibid., p.335.

²³⁰ Ibid., p.330.

²³¹ Ibid., p.334.

²³² Ibid., p.335.

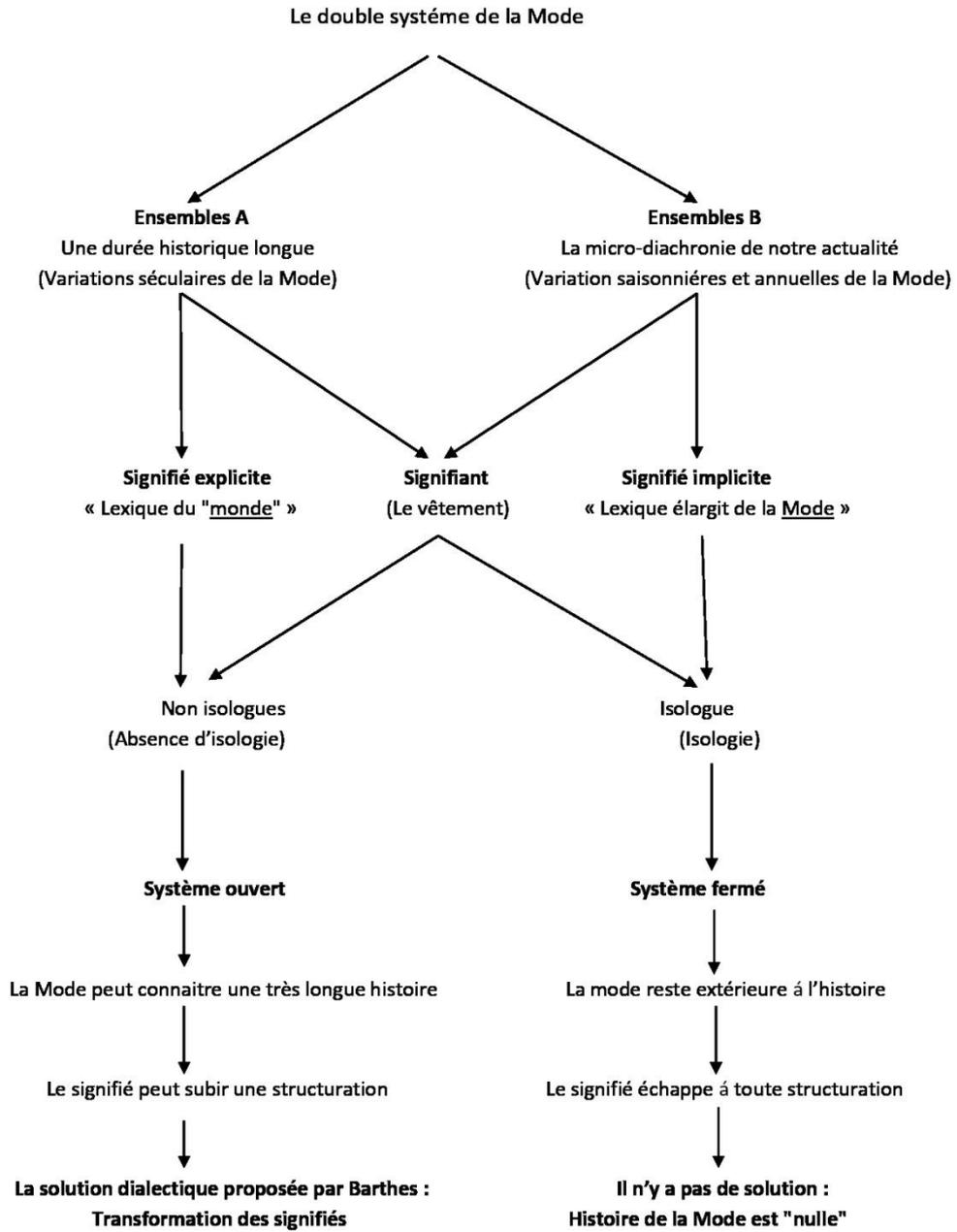
²³³ Ibid., p.320.

²³⁴ Ibid., p.330.

²³⁵ Ibid., p.323.

²³⁶ Ibid., p.218.

Schéma explicatif :



Le monde vestimentaire exige donc une profonde mutation du système, pour empêcher la désertification historique qui menace la mode. À cette fin, Roland Barthes a proposé, comme « *solution dialectique* », « *un point du système général de la Mode [...] ce point, c'est ce que la Mode appelle la transformation* »²³⁷. Principalement, il faut signaler que cette transformation sera traitée au niveau des ensembles A, vu que les ensembles B, ainsi que mentionnés plus haut, échappent à toute structuration. Pour que la mode soit un phénomène ordonné et historiquement pensif, elle doit être étudiée à l'échelle d'une durée longue et au-delà des micro-diachronies de notre actualité. En d'autres termes, elle doit être étudiée au-delà des variations saisonnières et annuelles des formes d'habillement pour s'apprendre aux variations séculaires et historiques. Il faut donc généraliser et dépasser les changements intenses et brusquement passés de la mode, comme le clarifie Barthes :

*« Plus on généralise un vêtement, plus ses changements apparaissent lisibles ; généralisation temporelle qui fait qu'une longue durée semble beaucoup mieux ordonnée que les micro-diachronies dans lesquelles nous vivons [...] La Mode se structure au niveau de son histoire : elle se déstructure au seul niveau que nous percevons d'elle : l'actualité »*²³⁸.

Nous devons donc transformer le signifié des ensembles A, tout en gardant la structure de leurs signifiants (les vêtements) ; « *la transformation reste tributaire de la structure, puisque l'énoncé conjoint toujours une constante (ce qui dans le signifiant, ne change pas)* »²³⁹. Il faut opter au préalable pour des formes d'habillement historiques (des signifiants des ensembles A), pour transformer par la suite leurs signifiés. La question soulevée ici : Comment nous devons transformer le signifié mondain des anciennes formes vestimentaires ? Pour répondre à cette question, il faut savoir que Barthes a recommandé l'idée de cette transformation « *selon un compromis : la Mode doit projeter la source de son prestige : c'est la Mode pure ; mais elle doit en même temps représenter, d'une manière euphorique, le monde de ses consommateurs* »²⁴⁰. Par conséquent, le signifié du point du système général de la mode (le signifié transformé) doit être issu du monde des consommateurs de la mode de notre actualité; « *la diachronie est introduite dans le système, non plus au titre d'un présent vengeur qui*

²³⁷ Ibid., p.322.

²³⁸ Ibid., p.334.

²³⁹ Ibid., p.322.

²⁴⁰ Ibid., p-p.321-322.

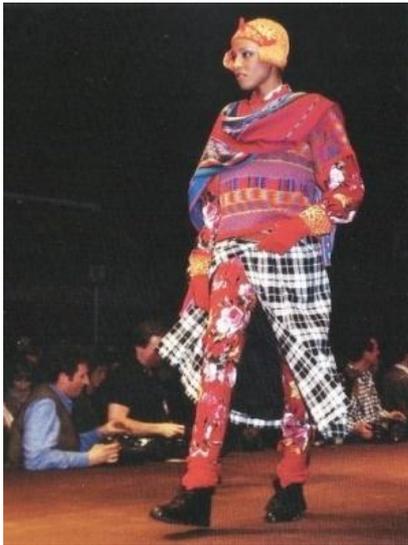
abolit d'un seul coup tous les signes du passé, mais d'une façon, si l'on peut dire, apaisée ». Nous devons donc créer un nouveau signifié mondain contemporain pour les signifiants des ensembles A, c'est-à-dire un nouveau contexte historique pour les anciennes formes d'habillement. Cette transformation se résume donc en un retour historique séculaire pour rejoindre l'authenticité vestimentaire, choisir un signifiant (vêtement) de lointain, retirer ce signifiant de son origine contexte et l'héberger dans notre actualité vestimentaire en le soumettant à des spécificités formelles contemporaines. Ainsi, Roland Barthes cherche « *dans la transformation un temps réconcilié (le passé n'est plus liquidé, il est utilisé)* ». Il invite les créateurs à reprendre et réinterpréter les vêtements authentiques dans un contexte contemporain, en vue d'une conciliation entre l'histoire et l'actualité de la mode. C'est là en somme, « *la solution dialectique proposée par la Mode au conflit du passé et du présent* »²⁴¹, pour concilier l'histoire de la mode dans ses différentes époques.

3. Réappropriation, Restauration et Réinterprétation du patrimoine vestimentaire

Au vu de ce qui précède, on peut conclure que le concept de réinterprétation vestimentaire a été proposé et recommandé par Georg Simmel au début du XX^e siècle, approuvé et élargi par Barthes vers la fin des années 1960. Les stylistes n'ont pas manqué de revisiter des anciennes modes, et ce mouvement ne s'est pas arrêté jusqu'à aujourd'hui. Entre la nostalgie pour le passé et l'opposition à la modernisation accélérée, plusieurs jeunes créateurs dans le monde entier se sont spécialisés dans la réinterprétation des spécificités vestimentaires. Le japonais Kenzo Takada a puisé ses sources d'inspiration dans les kimonos et s'est spécialisé, dès ses débuts en 1970, dans la confection des vêtements quotidiens, décontractés et coupés dans les étoffes japonaises traditionnelles. Le français Christian Lacroix et le britannique John Galiano n'ont pas hésité à traduire, à travers leurs créations somptueuses, leurs penchants pour la richesse de la mode du XVIII^e siècle. Les corsets, les gaines et les jarretières sont des sous-vêtements traditionnels, largement revisités par Jean-Paul Gaultier, Vivienne Westwood et Alexander McQueen, qui ont recyclé ces lingerie pour les transformer en vêtements de dessus. « *Ce goût de la citation et du détournement des classiques relève d'une esthétique postmoderne qui restera vivace tout au long des années 90* »²⁴².

²⁴¹ Ibid., p.322.

²⁴² The Kyoto Costume Institute, *FASHION Une histoire de la mode du XX^e siècle*, op. cit., p.162.



-57-

Ensemble imprimé et tricot

1984

Kenzo Takada



-58-

Jupe pouf

1987

Christian Lacroix

Pour Patou



-59-

Robe de bal Maria-Luisa

1998

John Galliano

Pour Dior



-60-

Veste, soutien-gorge et pantalon

Printemps / Été 1987

Jean-Paul Gaultier

Pour Gibo



-61-

Veste, corsage, petite culotte, gaine et jarretières

Automne/Hiver 1997

Vivienne Westwood



-62-

Le corset

1996

Alexander McQueen

La deuxième moitié du XX^e siècle fut une période très adéquate pour la propagation de ce mouvement, vu l'accessibilité jadis insoupçonnée des sources d'inspiration traditionnelles. La mondialisation du vêtement a accru la prise de conscience de certains historiens, comme Grazietta Butazzi, François Boucher et Daniel Roche, quant à l'importance du patrimoine vestimentaire. Cela a donné lieu à une multitude d'ouvrages et de recherches historiques en la matière. Ainsi, l'évolution de la spécialité de conservation et de la muséologie de la mode traditionnelle, a mené à la création de plusieurs nouveaux musées dans le monde, qui sont aujourd'hui les destinations incontournables des designers de mode, servant à appuyer leurs créations et leurs conceptions. Certes, le désir de la découverte d'autres cultures exotiques et le penchement vers la notion de l'interculturalité sont des facteurs non négligeables menant certains créateurs à opter pour les spécificités vestimentaires des sociétés étrangères, afin d'inventer des pièces hybrides et d'une originalité spécifique. Toutefois, la nostalgie profonde envers la propre culture et identité, face à la mondialisation brutale du vêtement d'aujourd'hui, demeure un facteur primordial de cet engouement. Ainsi, dans plusieurs sociétés, notamment celles de l'Orient, la réinterprétation de vêtements traditionnels persiste le moyen le plus adopté afin de s'opposer à la mode occidentale, qui est aujourd'hui fortement expansionniste sur toute la planète, comme le soulignent Dominique Waquet et Marion Laporte :

« Force est de constater qu'au début de ce XXI^e siècle le modèle de mode urbain occidental tend à s'imposer dans le monde entier et à réduire les particularités ethniques, géographiques, nationales et régionales à l'état de folklores. Le cloisonnement des zones géographiques par la restriction des échanges a longtemps permis le maintien des particularismes du costume et leur reproduction de génération en génération. L'ère de l'industrialisation, de la colonisation, le développement des transports, des échanges commerciaux et des médias, le marketing de masse des multinationales de l'habillement imposent partout des interactions culturelles et poussent aux ressemblances vestimentaires sur toute la planète. »²⁴³

Dans le cadre de la coopération tuniso-européenne et en collaboration avec un institut italien spécialisé en patrimoine matériel, la faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Sfax a lancé, en 2017, une nouvelle spécialisation universitaire en rapport avec « l'Entretien

²⁴³ WAQUET Dominique et LAPORTE Marion, *La mode*, op. cit., p-p.70-71.

des biens culturels ». Elle a établi un laboratoire et un atelier spécialisés dans la restauration des vêtements authentiques et des textiles précieux. Une unité a été mise en place pour former des étudiants à restaurer et à entretenir des pièces souillées par pourriture, décomposition ou déchirure. Certes, cela contribuera à renforcer le cadre technique de la préservation des biens culturels dans les musées tunisiens, sachant que c'est la première fois qu'une telle spécialité s'est établie en Tunisie. Vu le lien incontestable avec mon approche personnelle, j'ai décidé d'inviter l'équipe de cette spécialité autour d'une table ronde que j'ai organisée le 16 Mars 2018, à la journée nationale de l'habit traditionnel, dans la maison de la culture de l'île de Kerkennah. Le thème que j'ai choisi pour cette table ronde est « La réhabilitation du patrimoine vestimentaire tunisien : entre restauration et innovation ». Le champ a été ouvert pour eux afin qu'ils puissent présenter leurs projets de restauration de costumes tunisiens. J'en ai également profité pour présenter mon travail artistique et mon expérience personnelle dans la réinterprétation du vêtement traditionnel.

Mon objectif derrière cette table ronde est de confronter deux différentes manières à travers lesquelles nous pouvons réhabiliter notre patrimoine vestimentaire : la réinterprétation et la restauration. J'ai voulu ainsi soulever les divers points de divergences et de convergences entre les deux. On est, par conséquent, face à deux processus complètement contradictoires, en dépit du fait qu'ils traitent du même sujet, tel que le vêtement traditionnel. Comme déjà indiqué, les deux visent pareillement la réhabilitation et la revalorisation d'un patrimoine matériel, mais entre la recherche de l'innovation et celle de la préservation les objectifs s'opposent. Les antinomies entre la réinterprétation et la restauration d'un vêtement impliquent, en quelque sorte, les dichotomies que vivent notre société, entre modernisme et conservatisme. Le premier concept encourage l'actualisation, la transformation et la recherche de certaines articulations entre l'objet identitaire et la société mondialisée d'aujourd'hui. Le deuxième s'attache cependant à un entretien minutieux de l'héritage culturel, dans le but de le maintenir dans son état originel et le préserver de toutes influences étrangères.

Force est pourtant de constater que la réhabilitation ne représente pas toujours un lieu de convergence des deux concepts. Il est inéluctable de rappeler que la réinterprétation d'un vêtement traditionnel peut prendre une autre voie, allant à l'encontre de la revalorisation d'un patrimoine matériel et se ramifie en d'autres formes comme la critique, l'ironie ou la rébellion contre la tradition, voire sa déconstruction. On peut à cet égard reprendre le créateur Jean Paul Gaultier qui a excellé dans cette voie, en saisissant toutes ses ramifications. Il crée des vêtements en cultivant « *la dialectique des sexes, le métissage des cultures, ou encore le*

recours au temps et à l'histoire »²⁴⁴. Ses débuts dans les années 1970 coïncident avec le mouvement des féministes, ainsi que celui des homosexuels, dans le monde occidental. Ceci a beaucoup influencé ses créations et les a orientées vers une remise en question de la tradition. Deux faits marquants ont caractérisé son parcours : l'abolition de disparité entre masculin et féminin et celle entre vêtement de dessous et de dessus.

Gaultier est surnommé par certains journalistes « l'enfant terrible », grâce à son approche subversive. « *C'est à une recherche de tous les stéréotypes et tous les clichés du féminin et du masculin exprimés par le vêtement que Jean-Paul Gaultier se livre tout d'abord* »²⁴⁵. Par sa réinterprétation de la jupe par exemple, cette forme vestimentaire qui incarne et symbolise par excellence la féminité, il a invoqué l'androgynie et l'excentricité. Dans sa collection printemps-été 1985 « Et Dieu créa l'homme », il a proposé une jupe masculine, portée par un homme lors de son défilé de mode. Son objectif est la neutralisation des identités sexuelles, à travers la recherche d'un lieu unisexe dans le monde vestimentaire.

Les « *inversions de dessous et de dessus dont Jean-Paul Gaultier est l'un des principaux initiateurs* »²⁴⁶ ont engendré une longue série de créations de mode, qui s'est poursuivie jusqu'à cette dernière décennie. En ayant recours à l'histoire, Gaultier a réinterprété des lingerie traditionnelles et les a transformées en vêtements de dessus. « *En remettant en vogue le corset par exemple, il va infiniment plus loin que tous ses prédécesseurs* »²⁴⁷. Les corsets de Gaultier incarnent toujours une féminité rebelle, mais aussi caricaturale et outrancière. Il a présenté ses premiers corsets dans la collection printemps-été 1983. On sait cependant que « *c'est par l'intermédiaire de la chanteuse Madonna dont il a réalisé les costumes pour la tournée de 1990 et qui apparaît sur scène en corset et jarretelles qu'il popularisera cette inversion* »²⁴⁸.

Le corset le plus connu, qui a accordé au créateur une notoriété mondiale, est celui aux bonnets coniques, qui a été porté par Madonna lors de sa tournée en 1990. Un autre corset mérite d'être évoqué, de la collection automne-hiver 2012-2013 : il est construit à l'aide de bandes métalliques pour prendre une forme grillagée. « Pièces fétiches », comme nommées

²⁴⁴ MONNEYRON Frédéric, *La frivolité essentielle*, 2ème éd. puf, Paris 2014 (1ère édition 2001), p.162.

²⁴⁵ Ibid., p.170.

²⁴⁶ Ibid., p.167.

²⁴⁷ Ibid., p.164.

²⁴⁸ Ibid., p-p.167-168.

par les journalistes ; ce genre de réinterprétations de Jean-Paul Gaultier tend vers la notion de caricature et présente une ironie explicite. Selon Frédéric Monneyron, ces pièces sont, paradoxalement, non-dénuées de réhabilitation du traditionnel :

« Si ces différentes figures de mode apparaissent comme autant de caricatures des armes de séduction de la masculinité et de la féminité et, par suite, des identités sexuelles, la dérision s'étend également à la remise en question, issue des mouvements féministes et homosexuels, des dites armes et des dites identités. D'une part, parce que la caricature qui ipso facto implique la re-présentation de ces armes et identités anciennes en permet dès lors une certaine réhabilitation. D'autre part, parce que les redéfinitions ainsi engagées finissent par déboucher sur des solutions, et des tenues, de compromis où le traditionnel retrouve malgré tout une place qui est loin d'être négligeable. »²⁴⁹



-63-

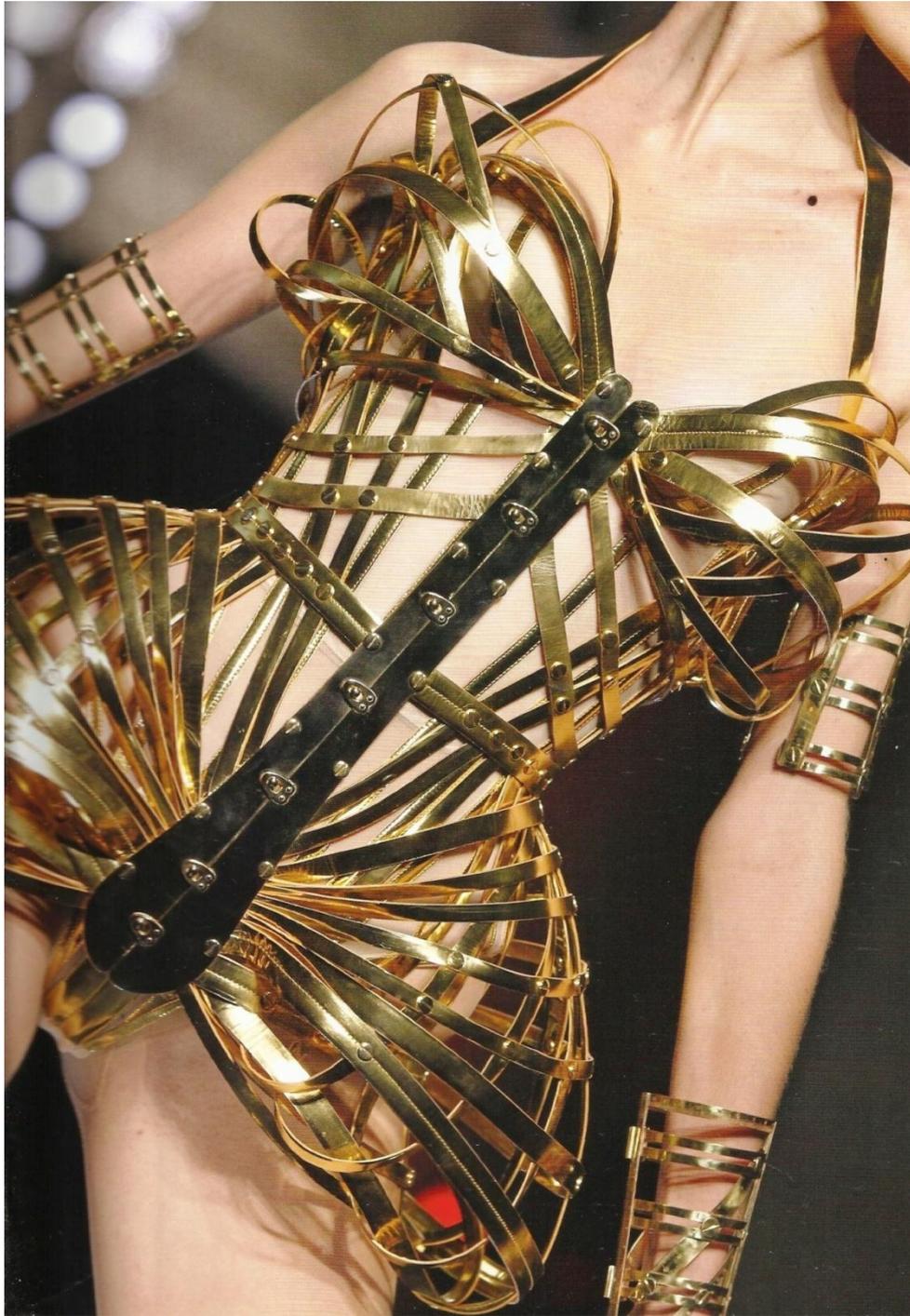
Corset de soie aux bonnets coniques

1990

Jean-Paul Gaultier

Porté par Madonna

²⁴⁹ Ibid., p.171.



-64-

Jean-Paul Gaultier

Corset métallique

Collection automne-hiver 2012-2013

Les divergences s'amplifient donc entre la restauration du vêtement traditionnel et ce que peut contenir sa réinterprétation. Certaines créations, comme celles de Jean-Paul Gaultier, visent la rébellion contre le vêtement traditionnel et, par voie de conséquence, revendique sa fin, contrairement à la restauration qui s'attache à sa continuité. Pour autant, dans la relation entre ces deux concepts il ne s'agit pas, si l'on peut dire, d'une confrontation de deux processus contradictoires. Il s'agit plutôt de deux étapes différentes de la vie d'un costume traditionnel, à lesquelles s'ajoute le concept de la réappropriation ; Comme j'y ai fait allusion précédemment, plusieurs costumes traditionnels s'acquièrent de cultures étrangères et se réapproprient dans des contextes historiques spécifiques, ce qui était l'origine de la mode traditionnelle tunisienne. En partant de la prémisse que la vie d'un vêtement traditionnel commence lors de sa réappropriation et s'achève au moment de sa réinterprétation, la restauration n'est qu'une étape répétable au cours de sa vie. La succession de ces trois concepts (réappropriation, restauration et réinterprétation) semble avoir donc un lien logique avec le phénomène de la mode en général. Peut-elle être identifiée en tant que l'un des « *principes qui guident la mode* », ou l'un des « *phénomènes concrets qui la caractérisent* »²⁵⁰, comme les a appelés Frédéric Godart dans sa recherche d'identification « *des lignes de force dans l'évolution de la conception de l'objet mode* »²⁵¹ ?

Sans approfondir davantage cette question qui nous mènera loin, revenons maintenant à notre contexte tunisien qui est aussi celui de mes créations personnelles.

²⁵⁰ GODART Frédéric, *Penser la mode. Textes choisis et présentés par Frédéric Godart*, éd. Regard, Paris 2011, p.19.

²⁵¹ *Ibid.*, p.22.

Chapitre 2

Des tunisiens réinterprètent le vêtement traditionnel de la femme tunisienne

1. Azzeddine Alaïa

Le couturier Azzeddine Alaïa est l'un des rares tunisiens qui ont pu acquérir une renommée internationale dans le domaine de la haute couture. Il est né le 26 février 1935 et décédé le 18 Novembre 2017. Il a fait ses études à l'institut supérieur des Beaux-arts de Tunis et il s'est spécialisé en sculpture. Doué en couture, il a appris le métier très jeune, avant de déménager vers Paris pour entamer son parcours. Il a travaillé au début de sa carrière pour des grands couturiers, y compris Christian Dior. Ce n'est qu'au début des années 1980 qu'il a créé sa propre marque *Azzeddine Alaïa*. Rarement présent dans les programmations des défilés de mode des *Fashion Week*, Alaïa présentait ses créations différemment et au moment de son choix, généralement sur de grandes Stars et dans des événements spécifiques. Ainsi, il préférait organiser des expositions pour ses vêtements. Il a exposé par exemple au musée de Groningue en 1998 et en 2012, au musée Guggenheim de New York en 2000 et au palais Galliera à Paris en 2013.

Les années 1980 ont marqué particulièrement la carrière d'Alaïa. En cette période, le classicisme réapparut sur la scène de la haute couture, auquel s'ajoutaient paradoxalement les spécificités de la mode révolutionnaire des années 1960. Un mariage particulier, amenant les

femmes à adopter un style vestimentaire caractéristique, tel que le « *power dressing* ». C'est un style glamour qui « *projette une image de pouvoir et d'autorité mâtinée d'un zeste de féminité très sexuée* », à travers des vêtements minutieusement « *épurés et près du corps* »²⁵². Les vêtements des années 1980 sont à la fois simples et séduisants. Caractérisés par leurs matières moulantes, ils épousent étroitement le corps féminin donnant naissance à des formes sculpturales. « *Le styliste tunisien Azzedine Alaïa fut le maître des vêtements moulants et sexy en Stretch au cours des années 1980. Parmi ses modèles de jersey, de laine Stretch, de soie et de cuir, on compte des bustiers et des robes lacées révélant un côté du corps* »²⁵³.

Sculpteur de formation, Alaïa préfère ne pas dessiner ses créations, ayant recours aux tissus extensibles et modernes, pour les modéliser et les sculpter directement sur ses mannequins. À cette fin, sa préférence tend vers les tissus malléables en lycra, pour leur forte capacité d'élasticité, rappelant que le lycra est « *créé par DuPont en 1958, s'améliore d'année en année, gagnant en qualité et en élasticité* »²⁵⁴. Azzedine Alaïa est un couturier au sens propre du terme, parce qu'il travaille à la main afin d'élaborer un modèle vestimentaire, qu'il réalise lui-même dans son intégralité. « *Je suis couturier ! Certainement pas styliste* », confirme-t-il. Les créations d'Alaïa représentent à merveille « *le style sexy et fonctionnel des années 80* »²⁵⁵, ce qui lui a valu le surnom du « *Prince des lignes* ».



-65-
Azzedine Alaïa
Robe noire en mélange de rayonne,
de nylon et de lycra.
Coutures au crochet
1987

²⁵² FUKAI Akiko, SUOH Tamami, IWAGAMI Miki, KOGO Reiko et NIE Rii, *FASHION Une histoire de la mode du XVIII^e au XX^e siècle, volume II : XX^e siècle*, éd. TASCHEN, Chine 2002, p.503.

²⁵³ WORSLEY Harriet, *Très Tendances : La mode de 1900 à nos jours*, éd. HF Ullmann, Chine 2011, p.552.

²⁵⁴ FUKAI Akiko, SUOH Tamami, IWAGAMI Miki, KOGO Reiko et NIE Rii, *FASHION Une histoire de la mode du XVIII^e au XX^e siècle, volume II : XX^e siècle*, op. cit., p.603.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.602.



-66-

Azzedine Alaïa

Robe lycra de couleur bleu marine,
à large décolleté en V dans le dos

1985-1989

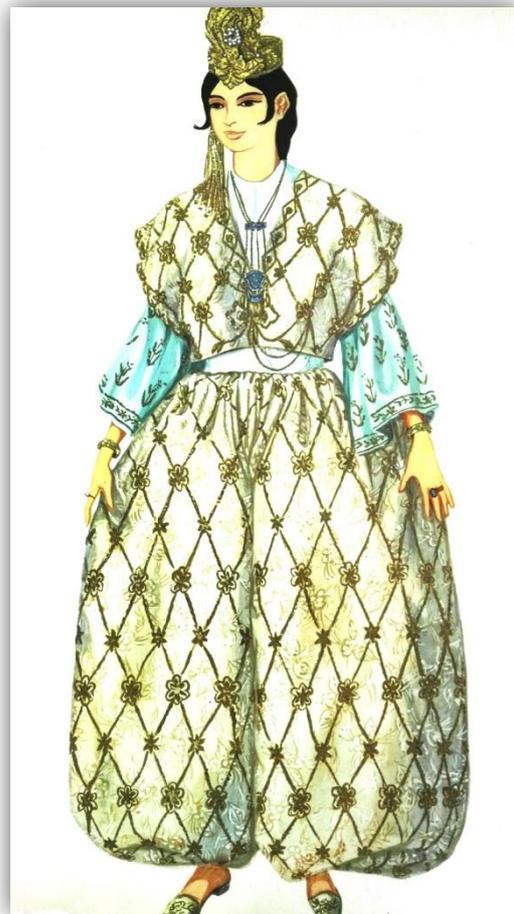
Dès les premières années du XXI^e siècle, Azzedine Alaïa a complètement dévié de cette marque de fabrique qui a distingué son parcours, passant par des réinterprétations de la *Fouta w Blouza*. C'est un costume traditionnel tunisien, porté originellement par les mariées tunisoises des familles de la bourgeoisie citadine, et répandu plus tard dans tout le pays. Il est sous la forme d'un ensemble, qui se compose essentiellement de deux pièces de la même étoffe (une *fouta* et une *blouza*), brodée à la main et garnie de perles et de cristaux en or ou en argent. Le terme *Fouta* désigne, communément, une pièce d'étoffe qui se porte en bas du corps en s'attachant à la taille, spécialement pour le hammam. Originellement, *fouta* « est le nom d'un tissu des Indes ; le mot est passé avec le tissu, au Moyen Orient puis en Tunisie. Il désigne un vêtement non coupé-cousu mais drapé sur les hanches et noué sur le ventre »²⁵⁶. Ce mot est cependant appliqué à certains éléments vestimentaires traditionnels, comme le bas de ce costume. Il est sous forme d'une longue jupe ou d'un grand pantalon très bouffant.

²⁵⁶ BEN TANFOUS Aziza, MAHJOUB Neziha, LOUIS Andre, SETHOM Samira, SKHIRI Fathia, SUGIER Clémence et ZOUARI Ali, *Les costumes traditionnels féminins de Tunisie*, op. cit., p.27.

La *Blouza*, venant du terme « blouse », représente le haut de cet ensemble et elle est sous la forme d'un corsage court laissant paraître une partie du ventre. En ce qui concerne ses origines, un texte de l'ouvrage collectif « les costumes traditionnels féminins de Tunisie » explique :

« Il est amusant de constater que si les françaises ont donné la blouse aux tunisiennes, elles avaient jadis emprunté la jupe. La Jebba mot d'origine arabe désigne un vêtement typiquement tunisien qui est devenu en Espagne aljuba puis aljupa et tandis que le vêtement se raccourcissait en perdant sa partie supérieure, il devenait en France la jupe et jupon. Tout au contraire, sur le sol maghrébin, la Jebba se raccourcissait dans le sens inverse et devenant corsage, finissait par s'appeler blouza. »²⁵⁷

Comme illustré dans l'image ci-dessous, cette tenue est souvent associée à un sous-blouza, qui est un pull blanc à manches longues et évasées. Au fil du temps et jusqu'à aujourd'hui, ce costume continue à subir une infinité de réinterprétations.

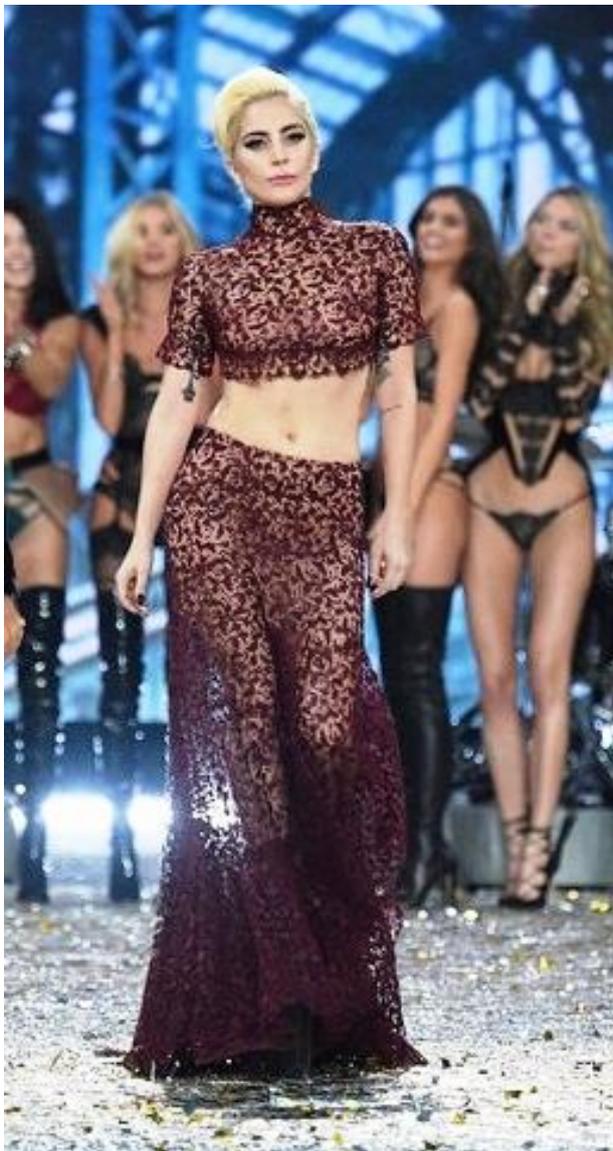


-67-

Fouta w Blouza
Costume de mariée
Début du XX^e siècle
Tunis

²⁵⁷ Ibid.

Revisitée et remise au goût du jour par le couturier Azzedine Alaïa, à maintes reprises, la fameuse *Fouta w Blouza* a été portée par plusieurs célébrités dans le monde. En 2015, lors de la 68^{ème} édition du festival de Cannes, les deux *top models*, Kendall Jenner et Joan Smalls ont opté pour deux *Fouta w Blouza*, créations d'Alaïa, pour leur passage sur le tapis rouge. La tenue portée par Kendall Jenner est de couleur noire, tandis que celle de Joan Smalls est blanche. Les deux sont construites en maille décorée de dentelle fine, perforée et révélatrice. De la même manière, une *Fouta w Blouza* signée Azzedine Alaïa a été portée en 2016, par la chanteuse Lady Gaga à Paris, au défilé de mode annuel de la marque de lingerie Victoria's Secret. C'est un ensemble de dentelle fine de couleur rouge, conçu spécialement pour l'occasion.



-68-

Création de Azzedine Alaïa,

portée par Lady Gaga

Défilé de mode de Victoria's Secret

2016



-69-

Création de Azzedine Alaïa,

portée par Kendall Jenner

Festival de Cannes

2015



-70-

Création de Azzedine Alaïa,

portée par Joan Smalls

Festival de Cannes

2015

2. Faouzia Frad

Le nom de la styliste Faouzia Frad est aujourd'hui intimement lié aux vêtements traditionnels tunisiens revisités. Elle est cependant orthophoniste de formation. Elle a fait ses études supérieures en France, où elle a été impressionnée par le milieu de la mode et de la haute couture, à travers les défilés auxquels elle a pu assister. Elle a décidé donc de se lancer dans le domaine du design d'habillement dès son retour en Tunisie pendant les années 1980, laissant de côté son diplôme d'orthophoniste. Elle s'est spécialisée dans la réinterprétation et la modernisation du patrimoine culturel vestimentaire et elle s'est engagée dans cette voie dès l'ouverture de sa maison de couture à Tunis en 1985.

Faouzia Frad a une carrière extrêmement riche dans la conception de vêtements féminins. Elle a des boutiques dans plusieurs endroits en Tunisie et elle fait des exportations annuelles. Elle a ainsi un grand nombre de créations très variées, qu'elle a présentées dans plusieurs pays, lors d'une vaste série de défilés de mode à Tunis, Maroc, Allemagne, Paris, Espagne, Italie et Angleterre. Dans l'un des interviews qu'elle a accordé aux journalistes, la créatrice s'est exprimée en ces mots :

« Aujourd'hui je continue à investir dans ce que nous avons de plus cher, notre patrimoine. Je suis contente de constater ce retour à l'artisanat, à l'ethnique, au fait main qui déferle actuellement en Tunisie et qui se ressent aussi bien chez les jeunes que chez les moins jeunes. »

Contrairement aux vêtements du couturier Azzedine Alaïa, qui sont caractérisés par la simplicité de la coupe et la pureté des tissus utilisés, Faouzia Frad s'est lancée dans la broderie artisanale dans toute sa complexité. Ce qui spécifie en fait les créations de la marque Faouzia Frad, c'est la sophistication de la coupe et la richesse en broderies authentiquement tunisiennes, dorées et argentées. La styliste réactualise minutieusement des formes de la mode ancestrale, en comptant sur des artisans spécialistes et de fortes compétences en broderie artisanale. Ainsi, ses créations sont en grande partie réalisées à l'aide des textiles tunisiens et des éléments de broderie locaux, comme les fils d'argent ou de soie, les paillettes, les pompons... Elle travaille beaucoup sur les costumes de soirée et rarement sur les habits du quotidien. Elle a commencé dans le début de sa carrière par les caftans et les djellabas, arrivant plus tard aux robes de soirée, robes de mariée, ensembles Fouta w Blouza, burnous et gilets ailés, tout en restant fidèle aux couleurs traditionnelles tunisiennes, y compris le bicolore et les rayures colorées.



-71-

Faouzia Frad

Robe bicolore, de broderies dorées,
portée par la violoniste tunisienne
Yasmine Azaiez

2019



-72-

Faouzia Frad

Ensemble inspiré de Fouta w Blouza,
décoré de pompons et de broderies argentées

Collection 2017

(Photo : Site officiel de la maison de couture Faouzia Frad)

FAOUZIA FRAD
HAUTE COUTURE



-73-

Faouzia Frad

Fouta w Blouza

Tissu de la *Mélia* traditionnelle à rayures colorées.

Broderies dorées

Défilé de la collection de 2016

La résidence de France à la Marsa, Tunis



-74-

Faouzia Frad

Fouta w Blouza,

Broderies dorées

Défilé de la collection de 2016

La résidence de France à la Marsa, Tunis

3. *Mérioul Fadhila* (le tricot col tunisien)

« Mérioul Fadhila », se traduit par « le tricot de Fadhila », fait depuis longtemps partie intégrante du patrimoine vestimentaire tunisien. Il est très caractéristique dans son genre et unique dans sa forme ; un pull blanc, décoré de rayures bleues de différentes épaisseurs, à manches longues, col rond et trois ou quatre boutons sur la moitié supérieure. C'est un tricot féminin du quotidien, porté pareillement dans les milieux citadins et ruraux, par les différentes classes sociales, souvent sous la robe-drapé *Mélia*, ou seul sous le drapé de sortie *Sefsari*. Il est parmi les rares particularités vestimentaires locales et propres à l'identité tunisienne. En d'autres termes, il est né en Tunisie et n'a jamais été hérité d'autres cultures. Puisque « Fadhila » est un prénom féminin, l'origine de la dénomination de cette pièce vestimentaire remonte à des histoires très populaires en Tunisie. Elles ont tendance à être légendaires, mais peu fiables vu l'absence de bases théoriques en la matière.

L'histoire la plus popularisée en Tunisie, affirme le fait que l'artiste tunisienne Fadhila Khetmi, née en 1905 et décédée en 1992, est à l'origine de cette dénomination. Polyvalente, elle a été une femme de théâtre, chanteuse, passionnée également de danse et animatrice à la radio de Tunis, où elle a présenté une émission dédiée aux femmes. Fadhila Khetmi a été la première femme tunisienne à avoir brisé les tabous de l'époque en s'adonnant librement au théâtre. Ainsi, elle a été considérée comme extrêmement libérée et audacieuse, voire rebelle. Il semble également que Fadhila Khetmi a été la Star de la capitale à la première moitié du XX^e siècle. Néanmoins, pour des raisons inconnues, son histoire est complètement occultée et demeure mystérieuse jusqu'à nos jours. Ainsi, rien n'immortalise aujourd'hui son parcours théâtral, qui paraît très riche selon des historiens, mais aussi des témoignages des membres de sa famille. Certes, l'indigence bibliographique et iconographique en la matière contribue à la perte de sa carrière et des informations crédibles sur son passé. Toutefois, il paraît évident qu'il y a d'autres raisons ignorées pouvant expliquer l'absence de son art sur la scène patrimoniale.

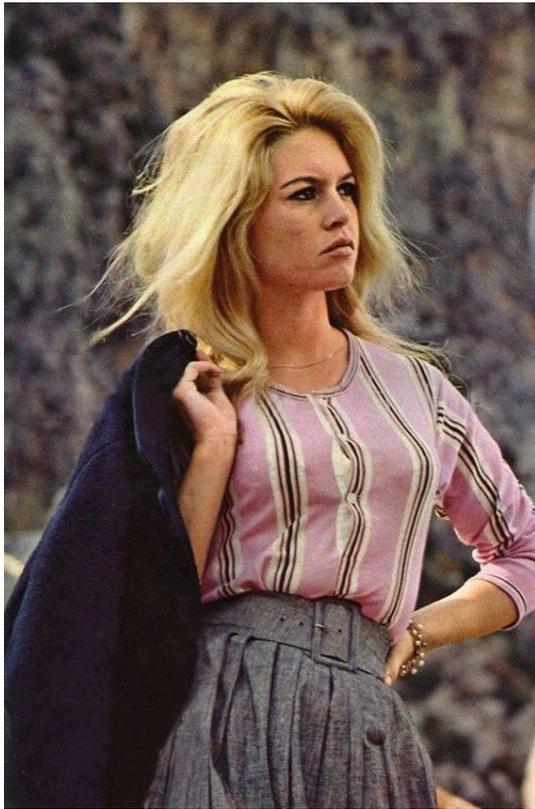
Le nom de cette femme n'est par conséquent connu, par notre génération, qu'à travers son tricot hérité, « Mérioul Fadhila », quoique le lien reste énigmatique. La légende porte sur le fait que Fadhila Khetmi a rendu célèbre ce tricot, qui a été spécialement créé et conçu pour elle, au début du XX^e siècle, par un couturier tunisien juif amoureux d'elle. Influencées par leur artiste, toutes les tunisoises adoptent la même pièce vestimentaire.

Il y a cependant une autre histoire moins courante ; c'est celle d'une belle jeune fille tunisienne du Kef, qui s'appelle Fadhila Cherni. Elle a été confrontée à une tentative de viol, par un soldat français de la puissance occupante au début du XX^e siècle. Elle a fortement résisté et persévéré dans la défense de son honneur, comme le dit la légende, et elle a pu finalement s'échapper. En fureur, le soldat l'a tuée de loin avec son arme. Fadhila Cherni portait le jour de l'accident un tricot blanc à rayures bleues, comme sous-vêtement, qui devenait couvert de sang après son homicide. Dans un acte de solidarité avec elle, les tunisiennes ont porté le même tricot, lors d'une grande manifestation condamnant la perfidie de l'armée d'occupation, ce qui a rendu ce vêtement célèbre et emblématique.

Au fil du temps, le tricot de Fadhila devient symbole de la féminité et de la résistance féminine par excellence. Grâce à ce genre de légendes, il a survécu dans la mémoire tunisienne collective, sous son nom « Mérioul Fadhila ». Toujours lié à une féminité tunisienne, puissante et épanouie à la fois, il n'a subi aucun effet de démode durant le siècle. Cette pièce vestimentaire est d'une énorme capacité d'unir les tunisiennes, de tous les coins du pays, en dépit de leurs divergences de visions et d'idéologies. On peut dire que la puissance culturelle de Mérioul Fadhila le transforme en une arme de défense, propre aux femmes tunisiennes, face à l'autorité masculine ancrée depuis des siècles.

Sur le plan commercial, Mérioul Fadhila n'a quasiment pas de concurrent. Indémorable et intemporel, il a pris plus tard une grande variété de couleurs, tout en préservant sa forme originale et ses motifs. Après la création de la marque tunisienne *Fadhila*, le tricot a connu une expansionniste commercialisation au milieu du XX^e siècle. Vers la fin des années 1960, la propriété de la marque, ainsi que l'exclusivité de la production, a été passée de l'homme d'affaires tunisien David Sitruck au Groupe Bacosport*. À cette époque, la renommée de Mérioul Fadhila a été internationalisée. Il s'est propagé au-delà des frontières tunisiennes, en devenant connu en Europe sous la désignation « Tricot col tunisien ». Ainsi, il a été porté par plusieurs célébrités, comme Brigitte Bardot, Catherine Deneuve et Françoise Dorléac, comme le confirment les photos sur la page suivante.

(*) « Fondé en 1967 par Mohsen Ben Abdallah, le groupe Bacosport est actuellement le meneur du marché de l'industrie textile en Tunisie. Bacosport est le fabricant exclusif de multiples marques de renommée internationale, y compris la marque Fadhila. »



-75-

Brigitte Bardot

porte le tricot col tunisien

Années 1960



-76-

Catherine Deneuve et Françoise Dorléac

portent le tricot col tunisien

Années 1960

Le Groupe Bacosport continue jusqu'à nos jours à produire les tricots col tunisien, en différentes couleurs, toujours sous la marque Fadhila. Ils se vendent en permanence en Tunisie dans les souks de la médina. Dans mon projet artistique, j'ai opté pour Mérioul Fadhila comme dessous d'une robe-salopette noire, que j'ai créée et j'ai présentée lors de mes défilés de mode. Construite en coton-mako noir, elle est de longueur mi-mollet, à deux poches sur les côtés et décorée en bas de mains et de croissants. J'ai choisi l'original Mérioul Fadhila, tel que le blanc à rayures bleues, pour accentuer cette confrontation entre le traditionnel et le moderne. La tenue a été très favorablement jugée par le public.



Création personnelle

Robe-salopette sur Mérioul
Fadhila

Défilé de rue 16 Mars 2017

Centre-ville de Sfax

En outre, dans un de mes défilés j'ai voulu présenté le même Mérioul Fadhila dans son utilisation d'origine ; sous une robe-drapée, avec les fibules et les anneaux de chevilles. J'ai opté donc pour une *melhafa domyati* (le grand voile traditionnel de Djerba) et j'ai essayé de la draper différemment sur le mannequin qui porte Mérioul Fadhila.



Création personnelle
Melhafa domyati sur Mérioul Fadhila
Défilé de mode du 16 Mars 2018
Sur le navire à destination de l'île de Kerkennah



En 2017, et après une période de stagnation, Mérioul Fadhila a été finalement revisité et réinterprété, à l'aide d'une très belle initiative du collectif « Be Tounsi » : C'est une association tunisienne créée en Avril 2016 et présidée par Faten Abdelkefi. Son objectif est de réhabiliter le patrimoine culturel tunisien, matériel et immatériel, y compris l'artisanat et la mode traditionnelle. En comptant sur les médias, mais surtout sur les réseaux sociaux, le collectif devient de plus en plus dynamique et influent. Il vise à promouvoir le produit tunisien, à encourager les jeunes à se lancer dans la renaissance de l'artisanat et à inciter les tunisiens à consommer national. Dans cette perspective, le collectif Be Tounsi a lancé vers la fin de 2016 une campagne visant à revaloriser le fameux héritage Mérioul Fadhila, sous le slogan « *Fadhila, le retour* » ; Des publications omniprésentes montrant des jeunes femmes habillées en tricot col tunisien, simplement avec un pantalon ou une jupe.

Cette campagne a suscité au sein du Groupe Bacosport l'envie de raviver la marque Fadhila. Par conséquent, il a eu recours aux designers et artisans spécialistes, afin de réinterpréter le tricot col tunisien. Ils ont pu le révolutionner, au sens propre du terme, à travers la création d'une large gamme de vêtements innovants et modernes. Tout en restant fidèle à son motif original de rayures, Mérioul Fadhila se décline aujourd'hui en plusieurs formes vestimentaires. Il se transforme en robe, jupe, pantalon, short, chemise... Il change aussi de fonction en devenant sac, chaussure, maillot de bain, accessoires... La marque Fadhila s'est fortement régénérée, dès le début de 2017, tout en continuant à produire le tricot traditionnel, à côté d'une nouvelle version plus cintrée épousant les formes du corps. Bacosport présente désormais les créations de la marque lors des défilés de mode de la Fashion Week de Tunis. Une collection de maillots de bain a été présentée au Salon international de la lingerie à Paris en Janvier 2017.



-77-

Mérioul Fadhila version cintrée,
porté par l'actrice et l'animatrice
tunisienne Meriam Ben Hussein,
égérie de la marque Fadhila.
2019



-78-

Créations de la marque Fadhila 2017-2019
(Photos du site officiel de la marque Fadhila)

4. Concours national « Khomsa d'or »

Quand il a entamé sa guerre contre l'arriérisme, dans les années 1950, le premier président de la république tunisienne Habib Bourguiba était implacablement anti-traditionaliste. Il a peut-être trop mêlé les signes de l'intégrisme et de conservatisme islamique aux différents symboles identitaires et culturels. Il a combattu les traditions dans toutes leurs formes et leurs ramifications. La période de son règne était une véritable menace pour le patrimoine culturel. Tout ce qui se rapporte à l'identité culturelle est devenu unique dans son interprétation ; il est considéré comme rétrograde et catalyseur de suspicion de fondamentalisme islamique. Le vêtement traditionnel reste l'exemple le plus éminent de cette constatation. En combattant le voile, sous sa forme de l'époque, tel que le Sefsari, Bourguiba a contribué dans la relégation de la mode traditionnelle tunisienne dans son intégralité. Délaisser le Sefsari signifie l'abandon de toute forme de drapage dans le costume féminin, suivi d'un rejet de vêtements et de bijoux qui sont liés à la robe-drapée, auquel s'ajoute l'adoption systématique du vêtement occidental. Très encouragées par le gouvernement de l'époque, les tunisiennes ont fini par négliger un patrimoine vestimentaire très riche. On peut dire que l'ère de Bourguiba était une période de transition cruciale, voire brutale, de la tradition vers la modernité. Même les médias, la presse et les événements culturels de l'époque étaient strictement orientés vers l'anti-tradition.

Ainsi que préalablement mentionné, Ben Ali a poursuivi la guerre contre les islamistes, d'une manière beaucoup plus rigoureuse, quand il a pris la relève en 1987. Pourtant, la méthode dont il a géré le passage de la tradition à la modernité était bien plus apaisée que celle de son prédécesseur Bourguiba. Certes, le contexte historique, ainsi que les priorités sociales, n'étaient plus le même. On ne peut pas comparer une période où le pays vient tout juste d'acquérir son indépendance, à laquelle le conservatisme n'était plus un simple courant fanatique, mais une écrasante majorité sociale ; avec une période où une longue distance du chemin de la modernité a été déjà parcourue. En dépit du fait que ses objectifs étaient plutôt commerciaux que patriotiques, Ben Ali a contribué, en quelques sortes, à la sauvegarde du patrimoine culturel, qui était en voie de disparition. Ainsi, il a réussi à séparer l'intégrisme islamique de l'héritage patrimonial. Parmi ses projets qui ont largement contribué à empêcher le vêtement traditionnel tunisien de tomber en désuétude, c'est le concours national « Khomsa d'or » (la main d'or), qu'il a lancé à partir de 1996.

« Khomsa d'or » est un concours national annuel, qui permet aux artisans et designers tunisiens, diplômés des instituts de mode, de réinterpréter l'habit traditionnel. Ils sont conviés à développer et rénover chaque année le costume tunisien, féminin et masculin, dans le but de le réadapter aux exigences de la vie moderne. Un thème spécifique pour chaque édition se met préalablement en place, toujours d'inspiration puisée dans la mode traditionnelle, auquel doit obéir les candidatures. Citons, à titre d'exemples de thèmes des éditions précédentes : la Jebba féminine, le Drapé robe, la Main de Fatma... Les participants se mettent donc en compétitions, à travers leurs créations vestimentaires, en vue de l'obtention des prix de lauréats de l'année (trophée d'or, d'argent et de bronze). Cinq créations pour chaque candidat se présentent à travers un défilé de mode collectif et organisé lors d'une soirée prestigieuse, à laquelle sont conviés des invités d'honneur et des stylistes internationaux. Certes, il était strictement interdit de présenter le voile dans toutes ses formes, ses variations et ses versions. Néanmoins, cette manifestation met chaque année en valeur les symboles identitaires que contient le vêtement traditionnel de chaque région de la Tunisie ; formes, couleurs, éléments à caractères ethnographiques, toutes sortes de broderie artisanale, amulettes et autres motifs prophylactiques.

Le concours national « Khomsa d'or » s'est poursuivi après la révolution de 2011, ayant de plus en plus de poids social et de notoriété. L'office national de l'artisanat a organisé, en 2016 à Den-Den, un colloque sous le thème « *Khomsa d'or : un pont vers le développement et le rayonnement* », en présence du ministre du tourisme et de l'artisanat. Les intervenants ont évalué le concours dans ses anciennes éditions et ont souligné son importance dans la préservation et le développement du patrimoine culturel. Ainsi, ils ont soulevé des propositions portant sur l'expansion de la manifestation à une échelle internationale, à travers l'encouragement des lauréats à exposer leurs créations à l'étranger.



-79-

17^{ème} édition du concours Khomsa d'or
Collection de la créatrice Jamila Dhouibi
Lauréate du trophée d'argent
Thème de l'édition : La Jebba féminine
2015

Chapitre 3

Quand le défilé de mode sort du cadre conventionnel

Dans un précédent chapitre, nous avons présenté certains projets de la plasticienne marocaine Majida Khattari, notamment ses défilés-performances qui sont d'une originalité évidente. Ils servent à l'artiste d'aborder une problématique spécifique, qui est la question du voile islamique. Néanmoins, la production artistique de Majida est très loin d'être considérée comme un parcours stylistique, tel est l'enjeu de ce chapitre. Il est question ici de véritables créateurs de mode, de stylistes qui ont marqué leur époque par de curieux défilés de mode.

Il est connu que la notion du « mannequin vivant » a été inventée au milieu du XIX^e siècle, par le couturier franco-britannique Charles Frederick Worth, pour pouvoir mettre en scène ses créations vestimentaires. Néanmoins, on ne peut parler de véritables défilés de mode, tels qu'ils sont connus aujourd'hui sous leurs formes de performances théâtralisées, qu'à partir du début du XX^e siècle. Désormais, les stylistes présentent leurs créations à l'aide de défilés de mode, qui sont variables en termes de musique, danse, décor ou lumière, tout en restant cependant liés à une conception conventionnelle pour ce genre de rétrospective. Nous visons par ceci l'image d'un podium sous la forme d'une allée rectiligne, dans une salle sophistiquée, sur lequel marchent des mannequins bellement coiffées et maquillées, devant un public sélectionné (journalistes, photographes, responsables d'achats...) et installé sur les deux côtés.

Une musique accompagne la déambulation des mannequins, qui sortent des coulisses, un par un, pour parcourir le podium et rentrer de nouveau. Sans oublier la sortie collective à la fin du défilé, suivie de l'apparition publique du créateur des vêtements.

Cette image est considérée aujourd'hui comme un classique beaucoup moins adopté. À partir des années 1960, des jeunes créateurs commencent à inventer des performances plus conceptuelles. Toutefois, l'image classique du défilé de mode a été révolutionnée dans les années 1980. On parle dès lors de véritables spectacles et scénarisations anticonformistes. Plusieurs défilés ont marqué la scène internationale du design de la mode, par leur créativité et leur déviation du cadre conventionnel. Ce sont des shows où la conception du spectacle, la mise en scène des modèles et le travail du scénographe comptent beaucoup plus qu'une simple commercialisation d'un vêtement. À titre d'exemples, on peut citer les défilés du styliste américain Thom Browne, ceux du couturier belge Martin Margiela, du styliste britannique John Galiano, du designer turc Hussein Chalayan ou encore de « *l'enfant terrible de la mode française* »²⁵⁸ Jean-Paul Gaultier, sans oublier ceux d'Alexander McQueen, le styliste britannique qui a acquis le statut de mythe.

1. Martin Margiela : Figures dissimulées

La vogue des défilés hors normes classiques a été commencée dans un contexte où le phénomène de la mode, dans son intégralité, est en révolution. Parmi ses pionniers, retenons le couturier Martin Margiela, qui a été l'un des premiers créateurs à avoir bousculé l'image figée des défilés de mode. Il est né en 1957 en Belgique et il a entrepris sa carrière en 1984. « *Dès ses débuts, il choisit une option radicale et paradoxalement révolutionnaire : celle de laisser parler pour lui ses créations* »²⁵⁹. Dans un temps où les stylistes sont de grands stars connus à l'échelle internationale, Martin Margiela ne s'affiche quasiment pas. Elles sont très rares, presque absentes, les photos et les interviews qui peuvent immortaliser son visage. Ainsi, durant sa longue carrière, absolument pas d'apparition publique à la fin du défilé. Ses créations vestimentaires sont également d'une excentricité remarquable, encore plus la manière dont il les a présentées au grand public. « *Chaque défilé est un happening, un*

²⁵⁸ TAGARIELLO Maria Luisa, *Grands Couturiers : Artistes tisseurs de rêve Maîtres de la mode*, éd. Prisma, Chine 2014, p.212.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.224.

événement, un coup de théâtre. Lieux inhabituels, mannequins encapuchonnés, "sur roues", remplacés par des cintres ou par des hommes-sandwichs portant les photos des tenues »²⁶⁰.

Le premier défilé de mode de Margiela, de la collection printemps-été 1989, a complètement brouillé les codes des expositions vestimentaires classiques. Lors de ce défilé, il a fait marcher ses mannequins, visages entièrement couverts à l'aide de voiles opaques, avec des chaussures enduits de peinture rouge laissant des empreintes tout au long de l'estrade. Des trainées de couleur s'exhibent donc sur une toile blanche qui a été posée sur le podium. Une telle instrumentalisation du corps féminin pour faire de la peinture demeure une performance inédite dans le monde de la mode. Elle nous rappelle cependant les anthropométries d'Yves Klein, tel que « *la technique des pinceaux vivants* », comme désignée par l'artiste.

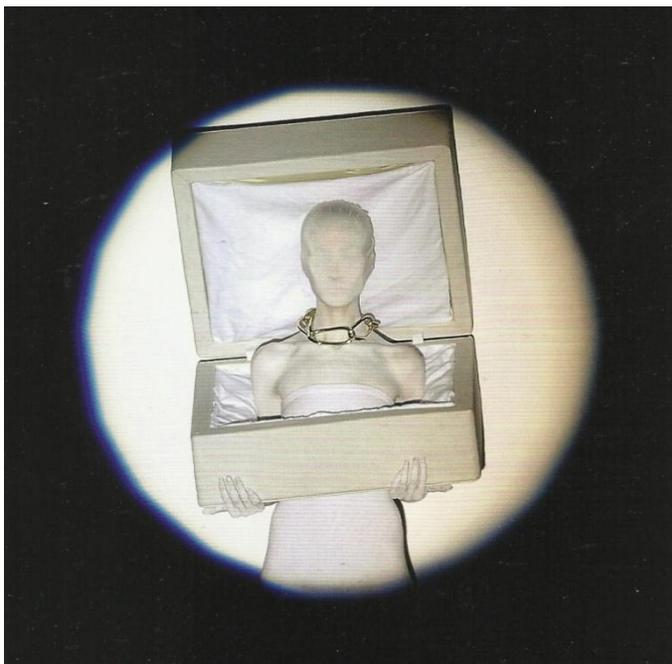
Martin Margiela choisit, pour la présentation de ses défilés de mode, des lieux atypiques et inattendus. Son défilé de la collection printemps-été 1992 a été présenté dans la station du métro de Paris Saint-Martin, qui est une station d'avant-guerre, fermée et désaffectée depuis 1939. Lors du défilé, les mannequins marchent entre un très grand nombre de bougies qui illuminent les escaliers de la station, faisant un spectacle envoûtant et ravivant cet endroit abandonné.

« *La démarche extrémiste et provocatrice de Margiela ne peut que choquer l'establishment de la mode* »²⁶¹. La dissimulation des visages des mannequins lors des défilés devient la marque de fabrique de ce couturier, qui l'a préservée durant la grande partie de sa carrière. Elles sont ainsi très rares les photographies qui dévoilent les figures de ses modèles. En choisissant le non-affichage, ni des mannequins ni de soi-même, Margiela persiste l'un des stylistes les plus mystérieux du XX^e siècle.

²⁶⁰ Ibid., p.226.

²⁶¹ Ibid., p.224.

-80-
Martin Margiela
Défilé de la collection
printemps-été 1989



-81-
Martin Margiela
Présentoir de bijou
Collection numéro 12

-82-
Martin Margiela
Défilé de la collection
printemps-été 2009



-83-
Martin Margiela
Défilé de la collection
printemps-été 2009

2. Alexander McQueen : Visages défigurés

Le styliste britannique Alexander McQueen est né à Londres en 1969 et a débuté sa formation de couture à l'âge de 17 ans. Dès la présentation de son premier défilé de mode en 1995, de sa collection « *Highland Rape* », commence une série de scandales signée McQueen. Il est élu quatre fois « Créateur britannique de l'année ». Il a anticipé la fin de sa carrière à l'âge de 40 ans, quand il s'est donné la mort par pendaison le 11 février 2010, suite à une grave dépression. Brève mais très intense et subversive, sa carrière a fait l'objet d'une exposition en 2011 au Metropolitan Museum of Art de New York, nommée « *Alexander McQueen : Savage Beauty* » ; Une rétrospective présentant des créations vestimentaires du styliste, mais aussi des objets et des accessoires qui ont été créés spécialement pour ses défilés de mode. McQueen est surnommé le « *Hooligan de la mode* »²⁶² et aucun de ses défilés n'a été passé sans controverse. Pour décrire les shows du styliste, Maria Luisa Tagariello indique :

*« Il est célèbre pour ses collections, innovantes et expérimentales, mais surtout pour ses incroyables shows théâtraux. Pour tous, journalistes comme responsables d'achats, les défilés du styliste anglais sont les plus attendus de la saison : vingt minutes de fascination pure, de spectacle provocateur et flamboyant qui, chaque fois, fait sensation. »*²⁶³

Pour la conception de ses défilés, Alexander McQueen travaille sur des thèmes bien déterminés, en incluant souvent des surprises et des scènes imprévues. À titre d'exemples, citons son défilé de 1995 de la collection « *Highland Rape* », où il a présenté des vêtements arrachés, portés par des mannequins blafards, brutalisés et d'allures désaxées. Une réinterprétation époustouflante du ballet « *La Mort du cygne* », par Shalom Harlow, mannequin et actrice canadienne, lors de son défilé de la collection printemps-été 1999. Dans la même année, il a fait appel à un mannequin amputé des jambes, tel que l'américaine Aimee Mullins, et il a créé pour elle des prothèses en bois sculpté, richement gravées et ornées. Pour le défilé de la collection automne-hiver 2003-2004, « *il a fait mettre en place de quoi donner l'illusion d'un vent puissant soufflant sur le podium* »²⁶⁴. Ainsi, lors du défilé de la collection automne-hiver 2005-2006 « *The Widows of Culloden* », il a projeté un hologramme de Kate Moss (le mannequin Katherine Ann Moss) sur le podium.

²⁶² Ibid., p.282.

²⁶³ Ibid., p.284.

²⁶⁴ Ibid.



-84-

Alexander McQueen

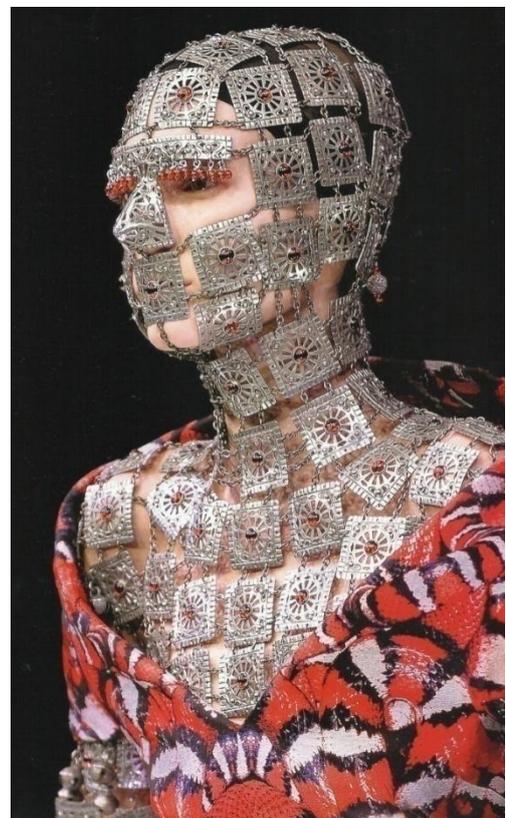
Défilé de la collection automne-hiver 2003-2004

-85-

Alexander McQueen

Accessoire de sa Collection « *The Horn of Plenty* »,
rappelle le style du couturier espagnol Paco Rabanne dans
la construction de ses robes métalliques.

Automne-hiver 2009-2010



L'année 2009 reste cependant la plus révolutionnaire dans la carrière de McQueen. Lors de laquelle, il a organisé les deux défilés de mode qui sont considérés comme l'apogée de toutes ses performances. « *The Horn of Plenty* » (La corne d'abondance) est la collection automne-hiver 2009-2010 de McQueen. Elle a été présentée d'abord, le 10 mars 2009, lors d'un spectacle d'une extravagance inédite. Ensuite, la collection printemps-été 2010, « *Plato's Atlantis* » (l'Atlantide de Platon), a été présentée le 6 octobre 2009, lors d'un show considéré majeur dans l'histoire des défilés de mode. Suite à ces deux spectacles, le styliste est qualifié du « *dernier des grands visionnaires de la mode* »²⁶⁵ et s'ajoutent à ses surnoms, « le créateur mythique », « le prince des ténèbres »... Dans ces deux défilés, les modèles sont mutantes et défigurées. McQueen « *transforme les mannequins en déesses ailées, en hybrides mi-cyborg mi-animal mythologique, apparaissant et disparaissant par des trappes secrètes, émergeant de cubes de verre, de miroirs liquides et évoluant en des danses tourbillonnantes et frénétiques* »²⁶⁶.

Le défilé de la collection automne-hiver 2009-2010 « *The Horn of Plenty* » a eu lieu au Palais omnisports de Paris-Bercy. Podium sous la forme d'un grand carré et public installé sur les quatre cotés. Au centre du podium, s'est établie une incroyable installation, construite d'un tas de déchets ; beaucoup d'objets sont récupérés et entassés, comme des roues de bicyclettes, cages à oiseaux, fauteuils, chaises, chaussures... Les mannequins défilent à petits pas et circulent autour de cette installation, portant des costumes spectaculaires, qui « *font appel à des classiques de la haute couture, du New Look de Dior au tweed de Chanel, ici parodiés* »²⁶⁷. Alexander McQueen dote ses mannequins d'une apparence, le moins que l'on puisse dire, étrange. On voit des personnes extraordinairement transformées, des femmes mutantes. Au moment où Martin Margiela a choisi de voiler les visages de ses mannequins, McQueen les a horriblement défigurées. Lors de ce défilé, il exhibe une image caricaturale et outrancière de la femme : Les visages sont exagérément blanchis. Les bouches sont enflées, surdimensionnées et enduite de couleur rouge ou noire. Les sourcils sont quasiment effacés. Les coiffes, créées par le célèbre modiste Philip Treacy, sont emballées dans des sacs-poubelles, abat-jours, cages à oiseaux, parasols, rouleaux, canettes... Ce défilé reflète la créativité inépuisable de McQueen et traduit à merveille « *son obsession pour la violence* »²⁶⁸.

²⁶⁵ Ibid., p.282.

²⁶⁶ Ibid., p.286.

²⁶⁷ Ibid., p.284.

²⁶⁸ FOGG Marnie, *Pourquoi est-ce un chef-d'œuvre ? 80 créations de mode expliquées*, op. cit., p.99.



-86- Alexander McQueen

Défilé de la collection « *The Horn of Plenty* » automne-hiver 2009-2010



-87-

Alexander McQueen

Défilé de la collection

« *The Horn of Plenty* »

Automne-hiver 2009-2010

Portrait mannequin

-88-

Alexander McQueen
Défilé de la collection « *The Horn of Plenty* »
Automne-hiver 2009-2010

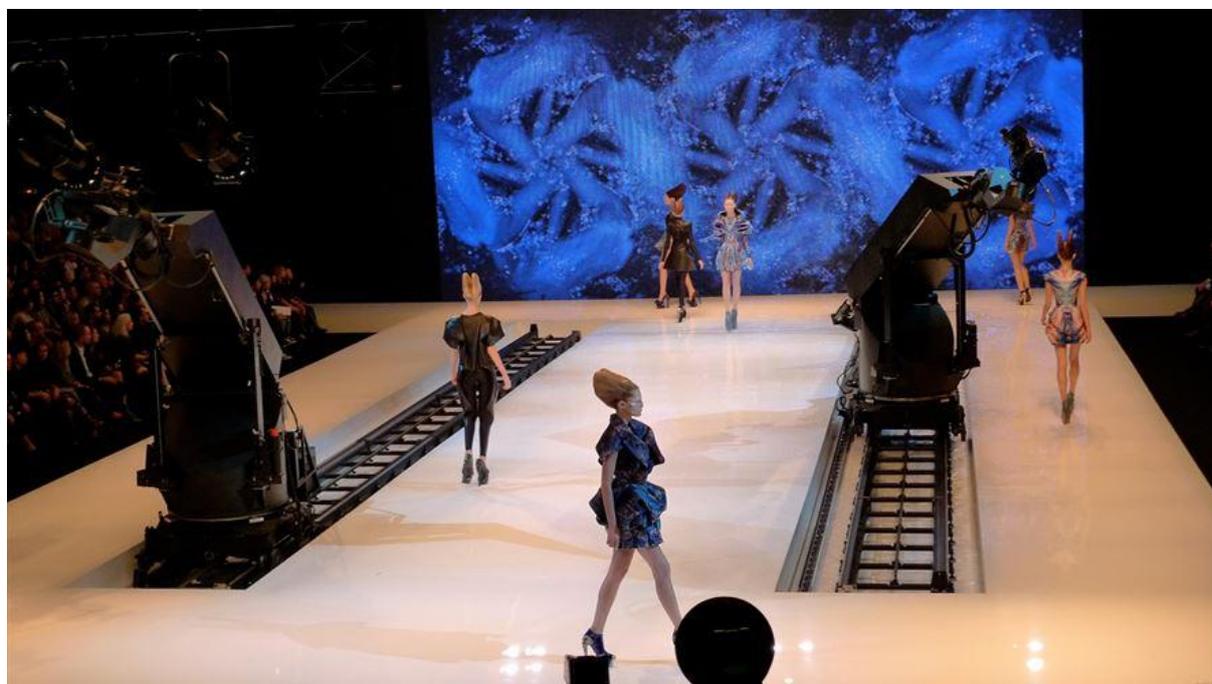


-89-

Alexander McQueen
Défilé de la collection « *The Horn of Plenty* »
Automne-hiver 2009-2010

De la même façon, son défilé de mode de la collection printemps-été 2010 « *Plato's Atlantis* » ne manque pas d'excentricité. C'est le pénultième défilé de McQueen, avant de mourir et céder la marque à son assistante Sarah Burton qui la dirige jusqu'à aujourd'hui. Il est considéré également comme un show magistral, dans lequel le styliste joue pareillement sur la mutation des figures de ses modèles : Les visages sont pailletés. Les bouches sont blanchies. Les sourcils sont effacés. Des reliefs sont appliqués sur les pommettes et l'arcade sourcilière, donnant à la peau des saillies et déformant le visage. Les coiffures sont établies sous formes de deux hautes ailes. Les mannequins défilent avec des chaussures *Armadillo* aux talons de 30 centimètres, entre deux grandes caméras mouvantes sur le podium. Ces dernières projettent le spectacle, interrompu par d'autres images, sur un écran géant. Ce défilé a été publié en direct sur internet pour une accessibilité mondiale. Maria Luisa Tagariello précise à propos de l'événement :

*« Le 6 octobre 2009 a lieu à Paris le défilé le plus révolutionnaire jamais vu : des femmes mutantes sorties d'un monde sous-marin évoluent sur le podium, filmées et multipliées sur un écran géant sous la direction de Nick Knight, photographe et réalisateur, tandis que résonnent les notes de Bad romance de Lady Gaga. Le show est retransmis en direct sur internet, ainsi accessible au monde entier. »*²⁶⁹



-90- Alexander McQueen

Défilé de la collection « *Plato's Atlantis* » printemps-été 2010

²⁶⁹ TAGARIELLO Maria Luisa, *Grands Couturiers : Artistes tisseurs de rêve Maîtres de la mode*, op. cit., p.282.



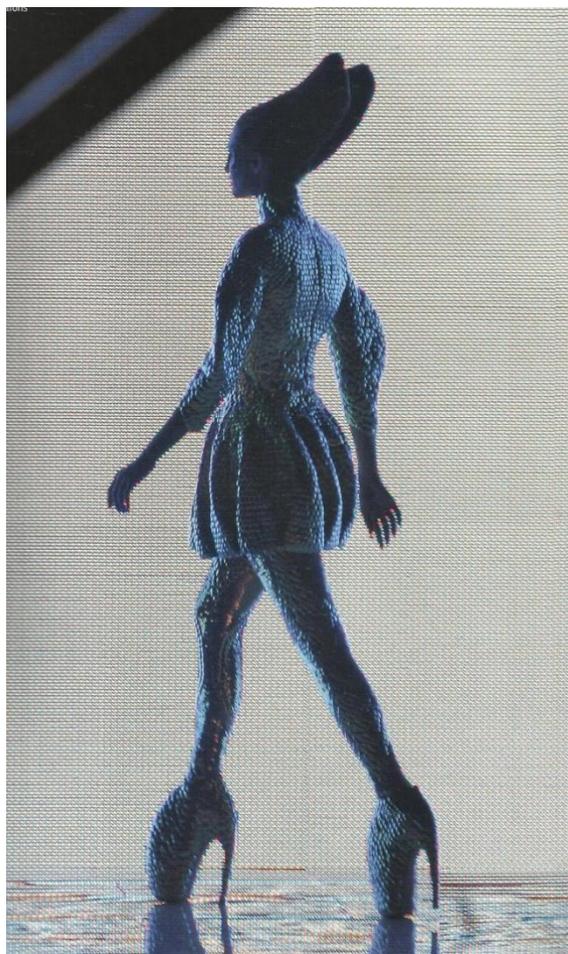
-91-

Alexander McQueen

Défilé de la collection « *Plato's Atlantis* »

Printemps-été 2010

Portrait mannequin



-92-

Alexander McQueen

Défilé de la collection

« *Plato's Atlantis* »

Printemps-été 2010

3. Projet personnel : Défilés dans l'espace public

Pour exposer mes créations vestimentaires, j'ai organisé des défilés de mode dans de différents endroits. Ce sont des performances à travers lesquelles j'ai pu présenter ma vision contemporaine de la mode traditionnelle tunisienne. Ainsi, ces défilés m'ont permis de développer mon projet artistique, mais aussi de percevoir les réactions des tunisiens et des tunisiennes autour de ma réinterprétation de notre vêtement traditionnel. J'ai organisé donc six défilés de mode personnels et j'ai également une participation dans un spectacle collectif, à savoir :

- ✚ 13 Avril 2016 : Défilé de Mode à l'institut supérieur des Arts et Métiers de Sfax, dans le cadre du colloque international « Les multiples visages de Roland Barthes ».
- ✚ 17 Novembre 2016 : Participation au défilé de Mode collectif, Jordanien-Tunisien, au sein de la semaine culturelle jordanienne organisée dans le cadre de la manifestation «Sfax Capitale de la Culture Arabe 2016 ».
- ✚ 8 Mars 2017 : Défilé de Mode, à la journée internationale des femmes, à l'Institut Supérieur de l'Informatique et de Multimédia de Sfax.
- ✚ 16 Mars 2017 : Défilé de Mode à la journée nationale de l'habit traditionnel, dans la rue au centre ville de Sfax, devant le théâtre municipal.
- ✚ 31 Mars 2017 : Défilé de Mode à hôtel *Borj Dhiafa*, lors d'une soirée qui a été organisée au sein du 1er Forum Citoyen National de l'Éducation de Sfax.
- ✚ 16 Mars 2018 : Défilé de Mode à la journée nationale de l'habit traditionnel, sur le navire à destination de l'île de Kerkennah.
- ✚ 30 Juin 2018 : Défilé de Mode à l'institut supérieur des Arts et Métiers de Sfax, dans le cadre de la cérémonie de clôture de l'année universitaire 2017-2018.

Au préalable, je tiens à clarifier le fait que mes défilés de mode n'ont pas été organisés en fonction de mes collections que j'ai définies au début de cette thèse. En d'autres termes, je n'ai pas exposé chaque collection indépendamment dans un défilé. L'évolution de mon projet artistique s'est faite à travers la mise en place d'une méthode expérimentale. J'ai créé au début une quinzaine de costumes, très variés, et je les ai présentés dans mon premier défilé. Ensuite, j'ai fait un tri de certains costumes, auxquels j'ai appliqué quelques modifications, et j'ai rajouté également de nouvelles créations pour le prochain défilé, et ainsi de suite. Plus précisément, chaque groupe de vêtements exposés ensemble fait par la suite l'objet d'un tri, de transformation et d'addition de nouveaux éléments pour la prochaine performance. Ce procédé

se fait à chaque fois en fonction de différentes réactions, commentaires et propositions des gens qui ont assisté au défilé, mais aussi de ceux qui réagissent sur les réseaux sociaux suite à la publication des images et des vidéos de ma performance. À titre d'exemples, dans mes premiers défilés, je n'ai pas exposé des vêtements pour femmes voilées. Ultérieurement, j'ai travaillé sur le voile dans certaines de mes conceptions. Ainsi, au début j'ai travaillé uniquement avec des tissus artisanaux tunisiens, mais j'ai intégré plus tard des tissus « modernes » comme le jean. De cette manière, certains costumes ont été présentés dans au moins trois de mes défilés, d'autres ont été transformés ou même exclus dès la première présentation. Finalement, j'ai pu catégoriser par concepts toutes mes créations et avoir les sept collections que j'ai présentées au début de cette thèse.



Défilé de Mode personnel

13 Avril 2016

Institut supérieur des Arts et
Métiers de Sfax



Participation au défilé de Mode collectif, Jordanien-Tunisien

17 Novembre 2016

Complexe Culturel Mohamed Jamoussi



Défilé de Mode personnel,
à la journée internationale
des femmes

8 Mars 2017

Institut Supérieur de
l'Informatique et de
Multimédia de Sfax



Défilé de Mode personnel (Sortie collective à la fin du défilé)

31 Mars 2017

Hôtel *Borj Dhiafa* Sfax

Photos prises par le magazine tunisien *Tunivisions*

En outre, pour certains de mes défilés, j'ai créé et organisé l'événement dans son intégralité. Pour ces performances, j'ai choisi des dates spécifiques et symboliques, comme la journée internationale des femmes et la journée nationale de l'habit traditionnel. Concernant les autres défilés, j'ai été cependant invitée pour présenter mes créations vestimentaires dans le cadre des événements culturels (colloque international, Forum Citoyen, manifestation culturelle...). Parmi tous mes défilés, ceux qui ont eu le plus d'impact sont les performances que j'ai présentées dans l'espace public, notamment mes deux défilés de la journée nationale de l'habit traditionnel tunisien, tel que le 16 Mars de 2017 et de 2018. Ces deux défilés ont été organisés sous forme de deux sessions successives d'une manifestation que j'ai créée et j'ai nommée « *Houta w Khomsa w Garn Ghzal* » (Poisson et Main et Corne de gazelle). Ce sont trois éléments prophylactiques, qui se disent communément de cette manière sous forme d'un adage tunisien, servant à éloigner le mauvais œil dans les anciennes croyances. J'ai opté pour cet adage qui est lié à notre culture, comme intitulé de ma manifestation, vu que ces trois éléments sont omniprésents dans la parure et le vêtement traditionnel tunisien. Le thème général de cette manifestation est la présentation des défilés de mode, à la journée nationale de l'habit traditionnel tunisien, hors du cadre conventionnel, spécifiquement dans l'espace public.

La première session de « *Houta w Khomsa w Garn Ghzal* » a eu lieu le 16 Mars 2017 en plein centre-ville de Sfax, sous forme d'un défilé de rue. Le podium du spectacle a été installé juste devant la porte du théâtre municipal de Sfax. Ce dernier nous a servi par conséquent de coulisse. Le départ a été avec deux groupes musicaux tunisiens folkloriques (*Stambali* et *Hadhra*), qui ont fait un tour au centre ville et ont fini par s'arrêter juste devant le podium. Le but a été de rassembler le plus grand nombre de personnes pour venir assister au défilé. Ensuite, de jeunes danseurs sont montés sur le podium et ont présenté un show (breakdance) de 15 minutes, pour attirer de plus l'attention des passants. Mon défilé a commencé donc juste après devant un public très large et nombreux. J'ai présenté vingt-deux costumes lors de ce défilé qui a fait naître de multiples réactions et interactions. Ainsi, j'avais deux interventions à la radio, avant et après le show, à travers lesquelles j'ai pu expliquer les enjeux de cette manifestation.



Session 1 de « *Houta w Khomsa w Garn Ghzal* ».
 Le groupe musical folklorique *Stambali* devant le podium.
 16 Mars 2017
 Centre-ville de Sfax



Session 1 de « *Houta w Khomsa w Garn Ghzal* ».
 Show du groupe de danseurs sur le podium.
 16 Mars 2017
 Centre-ville de Sfax



Session 1 de « *Houta w Khomsa w Garn Ghzal* ».
Inauguration du défilé par M. Mohamed Ben Hamouda.
16 Mars 2017
Centre-ville de Sfax



Session 1 de « *Houta w Khomsa w Garn Ghzal* ».
Partie du public au commencement du défilé.
16 Mars 2017
Centre-ville de Sfax



Session 1 de « *Houta w Khomsa w Garn Ghzal* ».

Défilé de Mode personnel
(Sortie collective à la fin du défilé)

16 Mars 2017

Centre-ville de Sfax

Mon défilé de la deuxième session de « *Houta w Khomsa w Garn Ghzal* » a eu lieu sur le ferry à destination de l'île de Kerkennah. Ce navire est le seul moyen de transport pour se rendre sur l'île. La traversée, de Sfax à Kerkennah, dure une heure. J'en ai donc profité, dans la matinée du 16 Mars 2018, pour présenter mes créations vestimentaires aux voyageurs, lors d'un défilé de mode au milieu de la mer. Pour l'organisation, on s'est servi des chambres de l'équipe de commandement, qui se trouvent en haut dans l'étage du ferry, comme coulisses. Les mannequins défilent en descendant, un par un, vers la salle du bar pour faire un tour et monter de nouveau. Lors de cette performance, j'ai présenté vingt-huit costumes très variés. Premier en son genre dans la région, ce défilé a beaucoup marqué les célébrations de la journée nationale de l'habit traditionnel et a suscité tant de commentaires et de réactions. Toujours dans le cadre de la manifestation « *Houta w Khomsa w Garn Ghzal* », j'ai organisé une table ronde autour du thème « La réhabilitation du patrimoine vestimentaire tunisien : entre restauration et innovation ». Ceci dans l'après-midi de la même journée, à la Maison De La Culture De Kerkennah.



Session 2 de « *Houta w Khomsa w Garn Ghzal* ».

Défilé de Mode personnel

(Au bord du ferry)

16 Mars 2018

Le ferry à destination de l'île de Kerkennah



Session 2 de « *Houta w Khomsa w Garn Ghzal* ».

Défilé de Mode personnel

(La salle du bar du ferry / Sortie collective à la fin du défilé)

16 Mars 2018

Le ferry à destination de l'île de Kerkennah

4. Les mannequins : bêtes de foire ?

Suite à mon étude de la forme du défilé de mode, adoptée par les stylistes, et à mon expérience personnelle dans l'organisation de ce genre de performance, la mise en question du métier de mannequinat me semble indispensable. Ainsi, la dimension féminine de mon approche m'a irrésistiblement menée vers une réflexion sur l'image du mannequin exhibée à travers ces spectacles. Dissimulée par Martin Margiela et défigurée par Alexander McQueen, cette image d'un féminin, qui est tantôt figé et impassible tantôt outrancier et caricatural, demeure superficiel dans tous ses extrêmes. On parle d'un modèle qui, d'une part, doit obéir à des normes physiques strictes et conventionnelles ; un mannequin féminin doit être grand, très mince, sans hanches, de longues jambes, de petite poitrine... D'autre part, ce modèle doit-être manœuvrable et configurable, selon la vision du styliste et la conception du show. C'est un milieu où les femmes font de leur physique un fonds de commerce rémunérateur. De quoi s'agit-il donc le métier d'un mannequin ? Qu'existe-t-il derrière cette image d'un féminin superficiel ? Y a-t-il une profondeur à dévoiler chez ces femmes ou sont-elles réduites dans leur image de modèle qui les rapproche des bêtes de foire ?

Avant d'essayer de répondre à ces interrogations, nous revenons sur les origines du défilé de mode et de l'invention du mannequin vivant. Si le couturier Franco-britannique Charles Frederick Worth est à l'origine de la notion du défilé de mode, c'est son épouse Marie Vernet Worth qui a été le premier « mannequin vivant » de l'histoire. Avant les années 1850, les créateurs de mode commercialisent leurs conceptions à l'aide des illustrations ou des poupées habillées en prototypes. Précurseur, Charles Frederick Worth commence, au milieu du XIX^e siècle, à se servir de sa femme pour communiquer et présenter ses créations de mode. Le mannequinat commence désormais à se répandre en tant que métier exclusivement féminin ; une femme modèle a été cependant nommée « Sosie ». Le mot « mannequin » n'a fait son apparition dans le domaine de la mode qu'à partir du début de XX^e siècle, notamment avec la naissance du défilé de mode en tant que mise en scène théâtralisée. Dès lors, le domaine du mannequinat s'est entièrement établi, telle est sa forme connue aujourd'hui, exigeant de rigoureux critères physiques qui deviennent par la suite « *un idéal de beauté* ».

Les premiers mannequins célèbres commencent à apparaître, comme la suédoise Lisa Fonssagrives, dans les années 1930. Le domaine du mannequinat continue donc à s'élargir pour inclure également le sexe masculin. Des mannequins internationaux touchent de plus en plus des salaires assez grands. Le mannequinat a atteint son apogée vers les années 1980 et

1990, « à l'âge d'or de la couture »²⁷⁰, donnant naissance à de véritables Stars internationales. Certaines sont devenues des icônes de mode, notamment le groupe des « *Supermodels* » : Elles bénéficient d'une popularité immense, dépassant le domaine du mannequinat, pour qu'elles deviennent des femmes d'affaires très réussies, comme l'allemande Claudia Schiffer, l'américaine Cindy Crawford et la britannique Naomi Campbell. Le terme a été familiarisé plus tard et remplacé par « *Top models* », désignant les « *mannequins professionnels ayant défilé pour au moins un grand nom de la mode* »²⁷¹, comme l'estonienne Carmen Kass. Cette catégorie de mannequins inclut évidemment celles qui deviennent des égéries pour des grands créateurs, comme l'africaine Katoucha Niane, qui a été égérie d'Yves Saint Laurent et « *surnommée la barbare sublime par Christian Lacroix* ». Ces femmes atteignent un niveau très rémunérateur dans le domaine de la mode et elles sont payées des fortunes. Autour desquelles, la courtoisie des profiteurs et la flatterie des flagorneurs n'ont pas de limites, comme l'explique l'auteur du livre « *Mannequins ou bétail ?* » :

*« À l'époque, les grandes mannequins vivent comme des divas : voyagent en première classe ou en vol privé, se déplacent en berline ou en limousine, sont logées dans des endroits de rêve, nourries... Un aréopage de chauffeurs, habilleuses, coiffeurs, virevolte autour d'elles... On gère leur argent, rarement honnêtement, on leur apporte dans la main le verre qu'elles n'ont pas eu besoin de demander, sans compter les nombreux cadeaux des opérations de marketing, pour avoir le privilège de voir porter son produit par une jolie femme médiatisée, et tous ceux qui mettent un "parterre de roses à leurs pieds" pour être vus avec elles. »*²⁷²

Ces femmes ne représentent cependant que de très rares exceptions, dans le milieu du mannequinat, et leur vie n'est qu'un idéal inaccessible pour des milliers de mannequins dans le monde. Derrière les lumières des spectacles et les projecteurs des séances de photographie pour les magazines, les coulisses semblent être beaucoup moins attrayantes. Ceci inclut parfois des Top models très connues, qui cachent derrière l'image idéale et la perfection médiatisée de leur vie, un monde confus, délicat et ambigu. Ils sont peu nombreux les mannequins qui ont osé parler de ce monde, comme ils sont très rares les écrivains qui ont essayé de le dévoiler. Parmi lesquels, retenons Victoria Silvstedt, qui est un mannequin, actrice et animatrice suédoise. Dans sa biographie « *Les Secrets de Victoria* », publiée au mois

²⁷⁰ Joss de Paris, *Mannequins ou bétail ?*, éd. Fortuna, Belgique 2010, p.11.

²⁷¹ Ibid., p.242.

²⁷² Ibid., p.12.

de Novembre 2010 dans le journal hebdomadaire ICI PARIS, « elle dévoile le côté obscur du mannequinat ». Son texte est structuré autour de l'idée que « ce milieu lui a, en effet, fait frôler l'anorexie au point qu'elle s'évanouissait parfois pendant les séances de photo. Elle dénonce aussi les photographes qui lui demandaient de coucher avec eux pour lui donner du travail »²⁷³. Divulguant quelques dessous du mannequinat, cette publication est qualifiée de *SCOOP*, par l'écrivain surnommé *Joss De Paris*.

Joss de Paris, est l'écrivain caché, toujours anonyme, du livre très controversé « Mannequins ou bétail ? ». Après avoir eu son approbation, François Michalon, l'éditeur de cet ouvrage, a décidé de lui attribuer ce pseudonyme afin de le protéger contre les « menaces qui pèsent ». « En effet, polémiques, émulations et contestations créent autour de la sortie de ce livre une atmosphère particulière », ajoute l'éditeur dans sa présentation de l'ouvrage. François Michalon assure au lecteur la crédibilité des textes publiés dans ce livre. Ainsi, il indique qu'il a édité, au cours des vingt dernières années, plus d'une trentaine de livres de cet auteur. Il explique également que cet écrivain a été sujet, durant son parcours, à plusieurs tentatives d'assassinat, dont une fois pour un de ses livres. Il souligne aussi le fait que cette personne bénéficie d'une proximité particulière des mannequins féminins, en le présentant en ces termes :

*« Il est, et a toujours été très proche des mannequins ; il les a toujours soutenus, aidés, conseillés au mieux de leurs intérêts. Souvent silencieux, mais non-moins indigné, il a été témoin et confident de la dureté de leur milieu [...] Avec ce livre et l'autorisation des mannequins, il a décidé d'écrire, et de révéler le plus aberrant, le plus inadmissible de ce que ces filles subissent. »*²⁷⁴

« Mannequins ou bétail ? » est un livre de 264 pages, publié en 2010, dans lequel Joss de Paris retranscrit des interviews qu'il a fait de jeunes mannequins féminins, de différentes nationalités. Le livre contient 39 parties, dont presque chacune est consacrée pour un mannequin. L'auteur transfère les déclarations et les témoignages poignants de ces jeunes filles, en commentant et analysant leurs propos. Contrairement à ce qui est répandu, il affirme que « le mannequinat est un job épuisant, trop mal payé, les filles traitées durement »²⁷⁵. Ce livre met en péril toutes les préconceptions qui idéalisent ce métier.

²⁷³ Ibid., p.17.

²⁷⁴ MICHALON François. EDITO. IN : Ibid., p.5.

²⁷⁵ Ibid., p.19.

Le seul rêve de ces filles est d'atteindre le statut de Top model. C'est ce qui les fait supporter l'abus et endurer face à la maltraitance de la part de leurs agences d'adhésion. Eva, mannequin danois de 22 ans déclare à propos de l'agence : « *une entité au pouvoir manipulateur. Elle exploite et détruit une bonne partie des filles qui travaillent pour elle [...] Les filles ne sont plus maitresses d'elles-mêmes* »²⁷⁶. Elles doivent être disponibles à l'instant et prêtes à se déplacer et voyager du jour au lendemain. Il suffit d'un coup de fil de la part de l'agence, à n'importe quelle heure, pour que le mannequin coure sans discuter les ordres. L'éternelle peur de perdre la chance de devenir un Top model est le facteur primordial de cette forme de soumission à l'agence. « *Surtout ne pas rater un casting* »²⁷⁷, confirme Eva. En vain pour la majorité de ces mannequins qui, au cours de longues années de métier, n'ont jamais pu travailler avec un grand styliste. Elles restent inconnues et très mal payées, en continuant d'espérer et de soupirer derrière les contrats. « *C'est le drame ; et quand tu décroches un contrat, l'agence te prend 70%, et parfois plus* »²⁷⁸, ajoute-t-elle.

Même quand un mannequin obtient le titre de top model, devient professionnelle de haut niveau et bien connue, elle n'arrive pas à s'échapper de certaines conditions très défavorables. Retenons à titre d'exemple la parisienne Erika, qui se qualifie de « *mannequin commercial* ». Elle s'est trouvée dans l'obligation de voyager pour un tournage de publicité, quelques jours après une lourde opération du colon qui a duré plus que 7 heures. L'agence l'a appelé à l'hôpital pour annoncer le projet. Ainsi, Erika a été, à maintes reprises, sujet à de tentatives d'exploitation sexuelle. Exemple d'anecdotes qu'elle a racontées : une directrice d'agence l'a invitée à passer des vacances sur un merveilleux yacht en Sardaigne. Il s'est avéré que l'objectif de cette invitation est de « *distraindre* » le propriétaire du yacht, qui est un vieux milliardaire et copain de la directrice d'agence. Plus tard, « *Erika a appris que cette agence était spécialisée dans ce domaine d'invitation* »²⁷⁹.

Le harcèlement sexuel semble toucher la grande majorité des femmes qui pratiquent ce métier, au moins de celles qui ont confessé à Joss de Paris. Certaines avouent qu'elles ont posé nues pour des photographes pervers. D'autres décrivent leur malaise lors des défilés du salon international de lingerie, où elles sont obligées à passer leurs journées exposées aux

²⁷⁶ Ibid., p.28.

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Ibid., p.30.

²⁷⁹ Ibid., p.41.

clients en lingerie fine. Des gens connus profitent de leur fort désir de devenir célèbres, en les séduisant par des promesses mensongères, à des fins sexuelles. Le mannequin débutant Lui Tchan, une chinoise de 20 ans, a été obligée par son agence à participer à un défilé dans un cabaret, où il n'y a pas de podium. Les mannequins défilent donc dans les allées tout près du public. Elle décrit la situation en ses mots : « *Tous les garçons se mettent à siffler doigts dans la bouche... Je défilais bras nus ; j'étais couverte de postillons, l'horreur !* »²⁸⁰. D'autres situations beaucoup plus pénibles méritent également d'être citées, notamment lors des soirées VIP, auxquelles certains mannequins sont invités par leurs agents. Ce sont des soirées où l'alcool et la drogue à volonté. Après l'une de ces soirées, Fanny, mannequin de 20 ans, « *complètement droguée, s'est réveillée sur une plage, sans savoir ce qui s'est passé, ni comment elle est arrivée là, sur le sable ; personne ne l'a secourue* »²⁸¹. Ce qui est encore plus choquant sont les témoignages sur les pratiques des RP, qui appâtent les mannequins et les conduisent en boîte de nuit afin de se prostituer gratuitement. Le mannequin Camilli, suédoise de 22 ans, explique :

*« Dans diverses voitures, les R.P. nous amènent en boîte de nuit les plus prestigieuses [...] On nous met dans une zone surélevée afin que l'on nous admire ; interviennent alors des hommes ne sachant que faire de leur argent. Dès qu'une fille leur plaît, ces salauds de richards donnent de l'argent à ces salauds de R.P. Ce dernier va convaincre la fille d'aller avec le capitaliste lui faisant miroiter mille avantages bidons. »*²⁸²

Victimes de très bas salaires, de dépréciation et de dévalorisation, ces filles tombent facilement dans les pièges de ce genre de soirées suspectes ; « *moyen pervers et illusoire d'être valorisée* »²⁸³. Ainsi, dans plusieurs cas, ces soirées aident les mannequins à se faire de l'argent pour vivre, sachant qu'« *en Afrique, les mannequins sont dérisoirement rétribuées, mais on ne prend rien sur leur cachet ou un vague 10%. En Europe, en France, à Paris, les agences, je le rappelle, prennent 70% de commission !* »²⁸⁴. C'est un métier où le féminin est ultra-exploité, malléable et adaptable. La carrière dans ce métier peut s'arrêter du jour au lendemain, pour des raisons souvent tyranniques. Un mannequin peut être viré si elle n'arrive pas à cacher ses douleurs, causées par une chaussure inconfortable, lors du spectacle, ou si

²⁸⁰ Ibid., p.104.

²⁸¹ Ibid., p.26.

²⁸² Ibid., p.68.

²⁸³ Ibid., p.69.

²⁸⁴ Ibid., p.117.

elle tombe sur le podium. « *Tomber est la pire erreur professionnelle* »²⁸⁵, ce qui est assez fréquent surtout chez les débutantes. Joss de Paris sollicite la défense de ces jeunes femmes, à travers des enquêtes et des témoignages, en se demandant dans l'intitulé d'un chapitre : « *Pourquoi les mannequins ne se révolteraient-elles pas ? Pourquoi ne se syndicaliseraient-elle pas ?* »²⁸⁶

Les entretiens accordés, pour la rédaction de « *Mannequins ou bétail ?* », reflètent à quel point l'essence de ces femmes est éradiquée, en faveur de leurs apparences. Souvent infantilisées, elles n'ont même pas droit aux raisonnements, « *car on leur demande en priorité de ne pas penser* »²⁸⁷. Durant toute sa carrière, les pensées d'un mannequin sont inlassablement centrées sur sa beauté. Son plus grand souci est son physique. Elle oublie les autres valeurs de la vie humaine, en se transformant en un portemanteau dont on peut choisir la forme, la couleur et les dimensions. Elle néglige même sa santé. Plusieurs témoignages se réunissent autour des problèmes de l'anorexie et de la malnutrition pour garder la ligne. Des agences obligent leurs mannequins, déjà minces, à perdre des kilos de plus, pour devenir plus maigres, voire squelettiques. Dans certains des cas, elles les ont forcées à arrêter de manger afin de maigrir dans une période très limitée, pour signer « *un hypothétique contrat* »²⁸⁸. Eva indique : « *On nous fait perdre sans cesse du poids, tout cela pour rentrer dans un pantalon ou pour ressembler à une telle ; obligation d'être sur le bon marché au bon moment* »²⁸⁹. Contrairement aux idées reçues autour de ce milieu, le mannequinat absorbe et tue la féminité. Une femme qui pratique ce métier ne peut jamais être elle-même. Elle n'est qu'une conception toujours variable d'un agent, à laquelle s'ajoute de temps en temps la touche d'un styliste. « *Le mannequinat s'empare et dévore l'authenticité de la femme* »²⁹⁰, confirme l'auteur.

En dépit de tout ce qui précède, le mannequinat demeure le métier de rêve d'une infinité de jeunes filles. Ceci je l'ai vu moi-même à travers mes modestes organisations de défilés de mode. Certes, je n'ai pas eu recours à des mannequins confirmés, ni à des filles qui obéissent aux critères physiques exigés dans le monde du mannequinat. Ce sont tout simplement des

²⁸⁵ Ibid., p.68.

²⁸⁶ Ibid., p.109.

²⁸⁷ Ibid., p.13.

²⁸⁸ Ibid., p.27.

²⁸⁹ Ibid., p.28.

²⁹⁰ Ibid., p.169.

tunisiennes, jeunes étudiantes douées, qui portent mes créations et défilent dans mes performances, gratuitement dans la majorité des cas. Pourtant, je vois souvent le contentement et la confiance dans leurs yeux, dès leur arrivée chez le coiffeur pour se préparer, jusqu'à leurs derniers pas sur le podium. Certaines m'appellent fréquemment pour demander si j'ai un défilé prochainement et elles m'avouent qu'elles rêvent de devenir comme Rym Saïdi ou Kenza Fourati (célèbres mannequins tunisiens). Une de ces amies est d'un très grand charisme ; elle s'appelle Rihab Soltana, âgée de 19 ans, et elle est toujours épanouie sur le podium. Suite à sa participation dans mes défilés dans l'espace public, elle a pu se faire connaître et a reçu des propositions de travail avec des couturiers tunisiens. Rihab a commencé donc ses premiers pas dans le mannequinat national et elle ne cesse de me remercier pour cela.

Chapitre 4

La contexture : sens matériel du textile et contenu connotatif

Nous avons parlé souvent dans les pages de ce mémoire de « tradition ». Mais la tradition n'est jamais quelque chose d'univoque ou de singulier. Dans son sens étymologique, la tradition désigne tout ce qui a été donné, remis, livré, mais on pourrait dire aussi charrié, comme les alluvions transportées par une rivière et qui viennent de bien plus loin que là où elles se trouvent déposées comme sédiments. Le terme de « contexture » permet peut-être de penser ces origines plurielles, le caractère mélangé de toute tradition. Comme exemple caractéristique de ce métissage de la tradition, nous verrons en particulier combien c'est l'assemblage de pièces de monnaies étrangères qui constitue paradoxalement une des parures traditionnelles tunisiennes.

1. Le terme « contexture » est plurivoque

La contexture signifie, au sens étroit du terme, « *tissure de parties formant un tout* »²⁹¹. Autrement dit, le terme « contexture » renvoie explicitement au terme « tissure ». Plus précisément, « *tissu, tissure, texture, contexture : l'origine de ces mots est la même : ils présentent l'idée de faire un tissu, un lacis, un tout de différentes parties réunies, liées ensembles* »²⁹². Ceci indique deux faits importants ; d'une part, le concept « contexture » implique une compatibilité évidente avec la fabrication textile et donc vestimentaire. D'autre part, on est face à un certain amalgame synonymique qui mérite d'être constaté. Il est désormais inéluctable de mentionner que le plus proche synonyme du mot « contexture » est le terme « texture » ; « *CONTEXTURE, TEXTURE. Ces deux mots ne diffèrent que par le préfixe, et, pour le sens, ils ne diffèrent qu'en ce que contexture appelle davantage l'attention sur la complication, l'enchaînement qui existe dans la texture* »²⁹³. Communément, ces deux mots se disent dans le même contexte et sans précision de différence entre eux. Afin de clarifier cet amalgame terminologique, nous tentons de suivre un cheminement analytique basé sur les définitions de quelques dictionnaires.

Ainsi que mentionné plus haut, cet amalgame inclut également les termes « tissu » et « tissure ». Plus précisément, la dualité « texture, contexture » renvoie immédiatement à « tissu, tissure ». Si on analyse indépendamment chaque dualité, commençant par « tissu, tissure » : « *le tissu est l'ouvrage tissu, l'étoffe, la toile, le tout formé par l'entrelacement de différents fils [...] La tissure est la qualité donnée au tissu, à l'ouvrage, par le travail, ou la manière d'unir et de lier les fils ensemble* »²⁹⁴. En d'autres termes, la tissure désigne le procédé de travail et la manière dont on fait un tissu. Métaphoriquement, « *la tissure est au tissu, ce que la peinture est au portrait* »²⁹⁵ ; tout comme l'agissement d'un peintre afin d'exhiber un portrait, la tissure est substantielle pour engendrer un tissu.

²⁹¹ BEAUJEAN Amédée, *Dictionnaire de la langue française. Abrégé du dictionnaire de É. Littré*, éd. Harvard College Library, Paris 1876, p.226.

²⁹² DUFIEF Nicolas Guoin, *Dictionnaire nouveau et universel des langues françaises et anglaises, avec la prononciation figurée de chaque mot ; Tom III*, éd. Princeton University, Philadelphie 1810, p.279.

²⁹³ LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française ; Tom I*, éd. Librairie Hachette et Cie, Paris 1873, p.768.

²⁹⁴ DUFIEF Nicolas Guoin, *Dictionnaire nouveau et universel des langues françaises et anglaises, avec la prononciation figurée de chaque mot ; Tom III*, op. cit., p.279.

²⁹⁵ Ibid.

De la même façon, on peut définir la deuxième dualité « texture, contexture », quoique cette dernière a un sens beaucoup plus spacieux et élargi, vu que la première dualité est généralement confinée à la fabrication des étoffes. « *La texture est l'ordonnance ou l'économie résultante de la disposition et de l'arrangement des parties d'un tout : la contexture est l'ordonnance et la concordance des rapports que les parties ont les unes avec les autres, et avec le tout* »²⁹⁶. Autrement dit, la texture renvoie vers le tout obtenu à travers cette combinaison de parties, préalablement ordonnancées, tandis que la contexture renvoie vers ces parties et la manière dont elles sont arrangées. « *Vous considérez la texture ou du tout ou des parties : vous considérez la contexture particulière des parties d'où résulte l'ensemble et sa texture* »²⁹⁷. C'est, approximativement, comme la première dualité (tissu, tissure) ; il y a une manière d'arrangement des parties, tel que la contexture, et le résultat de ce processus qui est la texture obtenue. Il vaut mieux donc dire « la texture », quand il y a une cohésion, un tout homogène et complexe de plusieurs parties articulées, et « la contexture » pour désigner le procédé d'articulation des parties formant un ensemble. Tout comme le « contexte » d'un « texte » ; le contexte ici désigne l'articulation des mots, des expressions et des phrases formant un texte. Par conséquent, « *la contexture est à la texture ce que le contexte est au texte* »²⁹⁸ et, dans le même sens, ce que la tissure est au tissu.

« Un tissu », dans le sens propre du terme, n'indique qu'une étoffe ou une toile, mais au figuré il peut s'accroître pour désigner tout enchaînement des parties formant un ensemble complexe et homogène. Exemple : « *le sens naturel de texte est celui de tissu ; mais il n'a, dans notre langue, qu'une acception figurée. Tissu se dit au figuré, pour désigner une suite d'action, de discours, choses enchainées les unes aux autres* »²⁹⁹. Autrement dit, le sens d'un tissu ne peut dépasser le simple résultat d'un tissage, tel que « *l'ouvrage de celui qui tisse* »³⁰⁰, que dans une forme de métaphore, où on peut utiliser le mot « tissu » pour viser un texte ou une autre texture particulière. Par conséquent, « *texture et contexture ne se disent guère d'un tissu proprement dit : ils se disent au figuré* »³⁰¹.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Ibid.

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ BEAUJEAN Amédée, *Dictionnaire de la langue française. Abrégé du dictionnaire de É. Littré*, op. cit., p.1194.

³⁰¹ DUFIEF Nicolas Guoin, *Dictionnaire nouveau et universel des langues françaises et anglaises, avec la prononciation figurée de chaque mot ; Tom III*, op. cit., p.279.

Or, la contexture n'est plus limitée à des propriétés particulières, tel qu'elle peut désigner toute forme d'enchaînement des éléments qui consiste à avoir une composition continue. De même, la texture peut indiquer tout ensemble cohérent et complexe, formé par un certain système d'arrangement. Par conséquent, le champ d'utilisation de cette dualité est très vaste face à celui de la première dualité (tissu, tissure) qui ne peut s'élargir qu'au figuré. Exemple : « *ces mots s'emploient physiquement dans le style dogmatique : on dit la texture des corps, des chairs ; la contexture des fibres, des muscles, (qui forment un assemblage avec des rapports divers entre eux)* »³⁰². Nous considérons la texture d'un tout (corps, chair) et la contexture des organes qui le constituent (fibres, muscles).

La particularité intéressante du concept « contexture » réside dans le fait qu'il implique immédiatement le sens matériel du textile, mais il peut également produire un contenu connotatif très riche et varié. L'emploi de ce terme dépasse donc le simple entrelacement des fils constituant un tissu, pour accéder à d'autres contextes et champs d'utilisation. Notons, à titre d'exemple, la contexture des notes pour obtenir une composition musicale harmonieuse et la contexture des mots pour écrire un texte cohérent. Dans cet esprit, à quel point peut-on traiter la notion de la contexture des civilisations, dans les patrimoines culturels, matériels ou immatériels ? Nous avons préalablement évoqué le fait qu'un patrimoine vestimentaire se fonde fréquemment sur la réappropriation des spécificités des cultures étrangères. C'est cette réappropriation culturelle, ainsi que cette contexture des civilisations, qui construit fondamentalement et par excellence la mode traditionnelle tunisienne. On sait que l'origine du vêtement traditionnel tunisien remonte à plusieurs civilisations, comme celle de la Turquie, de l'Andalousie et de l'Europe. La parure tunisienne pousse cependant cette logique à son extrémité, à travers laquelle nous pouvons constater à quel point le patrimoine tunisien est originellement multiculturel, multicivilisationnel et multiethnique.

³⁰² M. GUIZOT François, *Nouveau dictionnaire universel des synonymes de la langue française ; Tom II*, éd. Revue et Corrigée avec Soins, Paris 1833, p. 413.

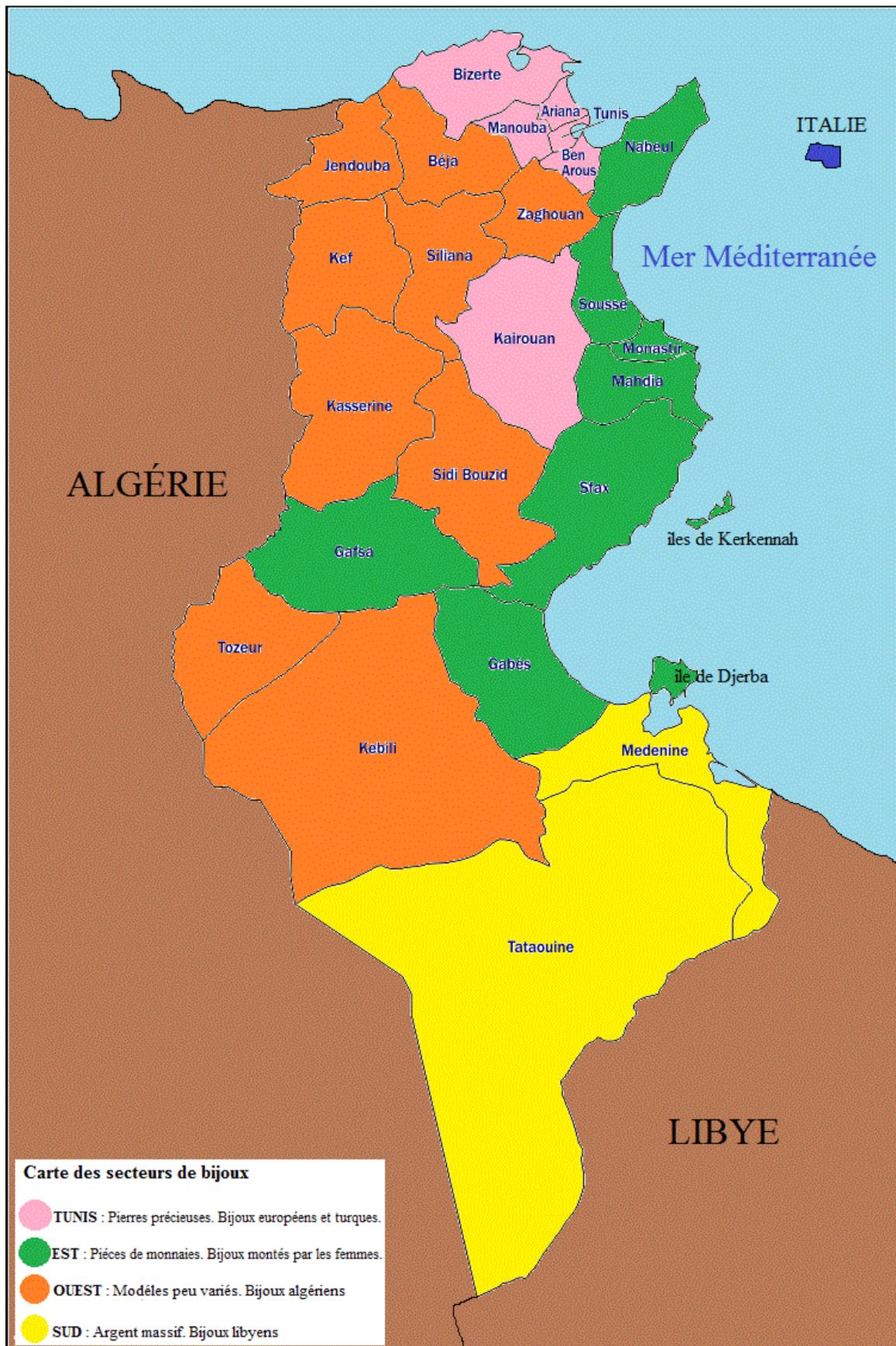
2. La contexture des civilisations dans la parure traditionnelle tunisienne : une interculturalité

Les bijoux traditionnels tunisiens peuvent être classifiés, d'une part, selon la matière première utilisée pour leur confection, tel qu'on peut distinguer deux catégories : les bijoux en or portés par les citadines et les bijoux en argent portés par les rurales. Cette distinction reste cependant douteuse, parce que tant de femmes citadines, de classes sociales moyennes, se contentent des parures en argent, et plusieurs femmes de la campagne privilégient les bijoux en argent doré, ou encore en or pur. D'autre part, on peut également distinguer deux différents lots de bijoux selon un autre critère de classification. Le premier lot constitue ce qu'on appelle les bijoux ancestraux, descendants d'une histoire millénaire, assez lourds, massifs et sobres, et n'ayant subi aucun effet de démode jusqu'au milieu du XX^e siècle. On peut nommer ces parures de « bijoux berbères », en dépit du fait que « la dénomination de "femme berbère" a plutôt évoluée en "femme bédouine" depuis l'ère arabe »³⁰³. Les parures du deuxième lot se distinguent cependant par la légèreté, le sertissage de pierres, l'effet de la dorure, du corail, des verres colorés et des émaux. On peut les qualifier donc de « bijoux modernes », étant donné que « le sertissage de cabochons ou de verres colorés a fait son intrusion avec la sédentarisation et l'apport de techniques innovantes ramenées par l'immigration européenne, notamment espagnole du 16^{ème} siècle »³⁰⁴.

Face à ces deux classifications générales, une étude de Samira Gargouri-Sethom nous a interpellée dans le classement beaucoup plus minutieux et nous a permis de répartir les bijoux tunisiens en quatre groupes, comme le précise la carte du pays sur la page suivante. 1- Ceux de Tunis (la capitale) et des villes qui les ont copiées, tel que Bizerte, Raf-Raf et Kairouan. Dans ces villes, les tunisiennes privilégient la mode de la capitale et copient les tunisoises pour la plupart de leurs parures, qui se distinguent par la richesse des matériaux et l'utilisation des pierres précieuses. 2- Les bijoux de la côte Est (d'El Haouaria à Zarzis), très nombreux, épousent des formes multiples montées par les femmes. 3- Ceux de l'Ouest (de Sejnane à Tozeur), se caractérisent par des formes simples et peu variées. 4- Les bijoux portés dans le Sud (Médnine, Gomrassen, Guermassa et Tataouine), sont massifs de forme et de poids.

³⁰³ HELIOUI Moncef, *La fibule berbère, la Melia et le vœu de la paix*, éd. Amazon.co.uk, Grande-Bretagne 2015, p.9.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.31.



Cette carte est une reproduction en couleur, ainsi qu'une réinterprétation, de celle de Samira Gargouri-Sethom présentée dans la page numéro 10 de son livre « *Le bijou traditionnel en Tunisie* ».

a. Les bijoux de Tunis

À l'orée du XX^e siècle existait à Tunis, ainsi qu'à Bizerte, Rafraf et Kairouan, deux différents types de bijoux : bijoux tunisiens et bijoux tunisois.

Les bijoux tunisiens sont ceux que l'on peut qualifier de nationaux, car ils sont très connus et portés dans toutes les régions de la Tunisie, et ils se résument essentiellement en trois éléments : Les *Kholkhal* (anneaux de chevilles), qui sont connus un peu partout dans le monde, depuis l'Antiquité, et ils « *ne sont plus portés à Tunis à cette époque que par les mariées* »³⁰⁵. Le collier *Rihana*, qui est une chaîne en or à gros anneaux plats imbriqués. Certains historiens affirment que « *cette chaîne a été introduite en Tunisie par les Maures chassés d'Espagne et réfugiés en Tunisie* »³⁰⁶. Le collier parfumé *skhab*, constitué d'éléments noirs de différentes formes (cube, cylindre, croissant...) réalisées en pâte d'ambre. Il semble que ce genre de collier est connu depuis fort longtemps et dans plusieurs autres pays musulmans. « *Les dames de l'époque abbasside qui, tout comme les Tunisiennes d'aujourd'hui, aimaient superposer des colliers de longueurs et de compositions différentes, comptaient le skhab parmi les éléments de leur parure* »³⁰⁷. L'essence de l'intégration et de la propagation de ces trois bijoux dans le pays reste cependant à vérifier. Samira Gargouri-Sethom suppose qu'ils sont nés à la capitale :

*« Sont-ils nés à Tunis ou ont-ils été copiés sur les bijoux provinciaux pour les couches pauvres de la population ? La première hypothèse est plus plausible que la seconde pour deux raisons essentielles. D'une part, un bon nombre de bijoux portés hors de la capitale y est fabriqué, car il n'y a pas de centre de production de bijoux dans toutes les régions du pays. D'autre part, Tunis a joué pleinement le rôle de capitale dans la propagation des modes féminines. Cela a été vérifié dans le domaine du costume et peut l'être aussi en ce qui concerne le bijou pour le XX^e siècle tout au moins. »*³⁰⁸

³⁰⁵ GARGOURI-SETHOM Samira, *Le bijou traditionnel en Tunisie : Femmes parées, femmes enchaînées*, éd. Édisud, Aix-en-Provence 1986, p.42.

³⁰⁶ Ibid., p.40.

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ Ibid.



Kholkhal

Anneaux de chevilles

Cuivre

(Photo prise lors de mon défilé de mode 2017)

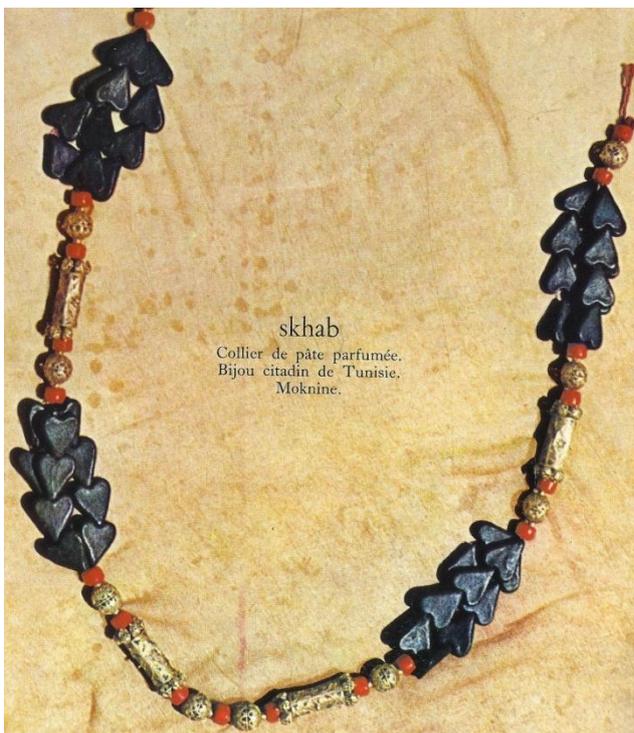


Rihana

Collier à gros anneaux plats

Cuivre

(Photo prise lors de mon défilé de mode 2018)



-93-

Skhab

Collier parfumé 56

Or, perles et pâte d'ambre

Les bijoux tunisois sont en revanche propres à la capitale, très peu connus ailleurs et ils sont majoritairement d'origines européenne et turque. L'enrichissement des matières et la complexité des techniques ont entraîné des hausses de prix de ces bijoux et, par conséquent, la réduction de leur nombre. Les tunisoises se contentent donc d'une seule pièce de chaque parure : Le *khayali*, collier et sert parfois de bijou de front, comprend des motifs en amande d'or incrustés de roses. Les *Halakem*, bracelets en argent garnis de roses de chichkhan. La *yabnousa*, bracelet d'or incrusté de pierres précieuses « dont le nom dérive de l'ébène (*yabnouz*) »³⁰⁹. Les *mnagech jouher*, boucles d'oreilles en or, comprennent des perles pendantes. La *fakrouna*, broche en argent sous forme de tortue, garnie de roses de chichkhan et se fixe aux coiffes ou aux corsages des femmes. Des bagues de multiples formes.

D'autres créations de bijoux sont venues, vers les années 20, enrichir la collection déjà existante et l'a reléguée plus tard : Les *sboulitat*, boucles d'oreilles d'or, avec pendeloques sous formes d'amandes, incrustés de roses (assortie au collier *khayali*). Les *fradi garnina* (sing. *Farda garnina*), bracelets multiples, de conception légère et incrustés de pierres précieuses. *Charka jouher*, collier de perles fines montées sur un ruban et enfilées autour d'*Ouasta* (rosace centrale). Une variété de broches, comme la *Risha* (plume), le *asfour* (oiseau), le *kanoun* (cithare)... Tous les bijoux qui ont été considérés démodés à Tunis, dans la première moitié du XX^e siècle, devenaient plus tard à la mode dans les villes de l'intérieur. C'est la raison pour laquelle « il est aujourd'hui possible de retrouver les vieux bijoux tunisois. Par contre les bijoux provinciaux, une fois démodés dans leur région, sont voués à une disparition inéluctable. »³¹⁰

³⁰⁹ Ibid., p.42.

³¹⁰ Ibid., p.43.



-94-

Khayali

Collier, porté aussi en bijou de front

Tunis 19^e siècle

Or et diamants



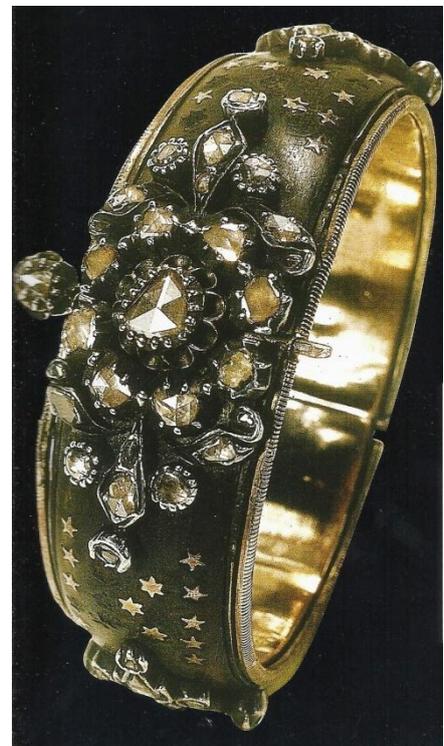
-95-

Halakem

Bracelets

Mahdia 20^e siècle

Argent doublé d'or



-96-

Yabnousa

Bracelet

Tunis 19^e siècle

Or, argent, pierres précieuses



-97-

Fakrouna

Broche sous forme de tortue

Mahdia fin 19^e et début 20^e siècle

Argent doublé d'or et diamants



-98-

Syégha jouher

Série de perles fines 45

Charka jouher : collier de perles.

Mnagech jouher : boucles d'oreilles comprennent des perles pendantes.

Bracelet et bague

Tunis 19^e siècle

Or, perles fines et diamant

b. Les bijoux de la côte Est

« *Là sont les bijoux les plus authentiquement tunisiens* »³¹¹, indique Samira Gargouri-Sethom pour qualifier les bijoux de ce secteur. Contrairement aux tunisoises, les femmes de la côte Est interviennent largement dans la confection de leurs bijoux. Alors que la plupart des parures dans le reste du pays sont prêtes à être portées, celles de la côte Est sont en majorité « *montées par les femmes de la famille, la veille du mariage de la jeune épousée* »³¹², en n'utilisant que le fil et l'aiguille. C'est la caractéristique fondamentale des parures de ce secteur. Néanmoins, les services du bijoutier, ou de l'artisan, restent indispensables. C'est lui qui fournit à la femme toutes les pièces à assembler. À travers lesquelles, nous allons percevoir jusqu'à quel point ces bijoux peuvent être considérés « authentiquement tunisiens » comme l'indique Samira Gargouri-Sethom. Les tunisiennes se procurent donc chez les artisans plusieurs éléments de bijouterie, parmi lesquels, les fac-similés de pièces de monnaies. Les deux types de ces pièces qui sont très connues et qui persistent en Tunisie jusqu'à aujourd'hui, sont communément nommés *Mahboub* et *Lira*.

« *L'emploi des monnaies dans le montage de bijoux n'est d'ailleurs pas propre à la Tunisie. Nous rencontrons le même procédé en Algérie, en Libye, au Moyen-Orient et en Turquie* ». ³¹³ Depuis longtemps, les pièces de monnaies ont été amplement adoptées par les orfèvres arabes, afin de confectionner leurs différentes créations de bijoux. Cette vieille tradition est également notoire dans l'histoire de l'art de l'orfèvrerie en Tunisie. Depuis des siècles avant J.-C et dans plusieurs cités puniques comme Kerkouane, Sicile, Utique et Carthage, « *la tête féminine qui décore le droit des monnaies puniques offre la possibilité de voir des boucles d'oreilles et des colliers* »³¹⁴. Cependant, l'utilisation des fac-similés de monnaies dans la confection des bijoux traditionnels tunisiens remonte au XVI^e siècle :

« *Après l'occupation de Tunis par les Turcs en 1574, le Kurus ottoman, de même que la Piastre européenne joueront le même rôle que le Real espagnol. C'est-à-dire, en octroyant une belle opportunité aux ingénieux artisans tunisiens, juifs et musulmans, afin*

³¹¹ GARGOURI-SETHOM Samira et PÉREZ Jacques, *Les bijoux de Tunisie*, éd. Dunes Éditions, Tunis 2005, p.17.

³¹² GARGOURI-SETHOM Samira, *Le bijou traditionnel en Tunisie : Femmes parées, femmes enchaînées*, op. cit., p.47.

³¹³ Ibid., p.50.

³¹⁴ HERMASSI Abdelbaki, GRAGUEB Abderrazak et BEN MAMI Mohamed Béji, *ARTS DE TUNISIE*, éd. SIMPACT, Tunisie 2004, p.18.

de fabriquer les bijoux berbères en argent à partir d'un monnayage argentifère assez disponible »³¹⁵.

Les *Mahboub* sont donc des copies de monnaies en or d'époque turque qui avaient cours dans tout l'Empire ottoman. Cette monnaie turque avait également des sous-multiples ; *nosf Mahboub* et *rboo Mahboub* (moitié et quart de *Mahboub*), toujours frappée au nom du sultan de Constantinople. À l'avant il y a l'inscription : « *Le sultan des deux continents et souverain des deux mers, le sultan fils du sultan, que Dieu perpétue sa victoire* ». Au revers figurent le sceau du sultan régnant et la date. Jusqu'à nos jours, les artisans tunisiens continuent d'estamper les pièces de *Mahboub*, qui sont largement utilisées pour la confection des parures traditionnelles. « *Cela permet de penser que la forme actuelle de nos bijoux traditionnels est héritée de l'époque où la Tunisie était une province de l'Empire ottoman.* »³¹⁶

La pièce dénommée couramment *lira*, tel que la lire, remonte cependant à une époque plus récente. Elle a été répandue dans la confection des bijoux traditionnels tunisiens vers la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, et elle persiste aussi jusqu'à nos jours. On peut trouver cette pièce dans les différentes formes de parure : *Charka lira* (collier lire), *Khatim lira* (bague lire), *Kabbous lira* (diadème lire)... Néanmoins, après avoir consulté plusieurs pièces, qui existent aujourd'hui chez des femmes tunisiennes ou dans des boutiques de bijouterie artisanale, nous avons constaté qu'il ne s'agit plus simplement d'une lire. Il y a plutôt trois types de pièces de monnaies utilisées pour la confection de ces parures, tel que le souverain britannique, le 4 Ducats Autrichien (en trois versions) et le 100 francs français.

Le souverain britannique est une pièce de monnaie en or. Sur l'avant on trouve un profil du roi George V, roi de Grande-Bretagne et Empereur des Indes de 1910 à 1936, regard tourné vers la gauche. Disposée autour de la pièce, une légende indique : « *GEORGIVS V D.G.BRITT:OMN:REX F.D.IND:IMP:* ». À l'envers, on peut voir une représentation de Saint-George luttant contre le dragon, au-dessus de l'inscription « *1911 B.P* »*.

Le 4 Ducats Autrichien existe dans plusieurs formes de parures traditionnelles tunisiennes, en trois différentes versions. Ces dernières possèdent les mêmes images d'avant et du revers, mais avec des inscriptions qui se différencient selon les conditions d'émission de chaque pièce. La

³¹⁵ HELIOUI Moncef, *La fibule berbère, la Melia et le vœu de la paix*, op. cit., p.49.

³¹⁶ GARGOURI-SETHOM Samira, *Le bijou traditionnel en Tunisie : Femmes parées, femmes enchaînées*, op. cit., p.50.

*Les initiales "BP" du graveur « Benedetto Pistrucci ».

première version représente l'originale pièce autrichienne. Sur son avers, il y a l'effigie de François-Joseph 1^{er}, empereur d'Autriche de 1848 à 1916, regard tourné vers la droite. L'image de François-Joseph est entourée de l'inscription : « *FRANC.IOS.I.D.G AVSTRIAE IMPERATOR* ». Au revers, il y a une représentation des armoiries de l'Autriche, entourée de l'inscription : « *HUNGAR.BOHEM.GAL. (4) LOD.ILL.REX A.A.* » suivie du millésime. Les pièces existantes en Tunisie portent un millésime qui varie entre 1913 et 1915.

Les deux autres versions du 4 Ducats Autrichien semblent être modulées spécifiquement pour la fabrication des bijoux féminins, vu qu'elles incluent d'autres inscriptions qui méritent d'être constatées. La représentation de François-Joseph 1^{er} sur la deuxième version est entourée de la légende : « *MEDALLION.FOR.EGYPTIAN.LADIES.A.* » et autour des armoiries de l'Autriche dispose l'inscription : « *MEDALLION FOR 1913EGYPTIAN.LADIES. A.* ». Incontestablement, les bijoutiers égyptiens ont opté pour ce médaillon afin de confectionner des parures destinées spécifiquement aux femmes égyptiennes. C'était, peut-être, à partir de 1869, à l'occasion de l'inauguration de canal de Suez en Égypte par l'empereur François-Joseph 1^{er}. Dès le début du XX^e siècle, les colliers portant ce médaillon se fabriquent fréquemment en Tunisie. On peut par conséquent souligner l'influence sémitique qu'exerce la joaillerie égyptienne depuis des siècles. « *Le bijou est à la fois réceptacle et vecteur culturel, se référant à un répertoire iconographique d'une richesse considérable, où l'Orient sémitique s'ouvre à l'Égypte des pharaons, à toutes ses espérances et appréhensions, à ses gestes et paroles propitiatoires ou prophylactiques* »³¹⁷. La troisième version du 4 Ducats Autrichien implique le même concept que celui de la deuxième. Cependant, l'inscription de ce médaillon est traduite en français et destinée à toutes les femmes sans aucune détermination de nationalité : « *MEDAILLON POUR TOUTES LES DAMES* ». Cette inscription semble être émise pour la première fois en Tunisie.

Le 100 franc est une pièce de monnaie française, rarement trouvée dans la bijouterie tunisienne par rapport à celles qui la précède, mais elle a quand même une existence non négligeable. À l'avant, on trouve l'effigie de Napoléon III, le premier président de la République française de 1848 à 1852 et Empereur des Français de 1852 à 1870, regard tourné vers la droite, entourée de l'inscription : « *NAPOLEON III EMPEREUR* ». Au revers, un écu orné du collier de la Légion d'Honneur et d'un aigle au centre, posés sur un manteau brochant

³¹⁷ HERMASSI Abdelbaki, GRAGUEB Abderrazak et BEN MAMI Mohamed Béji, *ARTS DE TUNISIE*, op. cit., p.23.

un sceptre à droite et une main de justice à gauche, avec la légende : « *EMPIRE FRANÇAIS 100 FRs* » suivie du millésime (les années 1860). Cette pièce semble avoir une popularité, dans le domaine de la bijouterie en Tunisie, lors du protectorat français.



Souverain britannique (Avers et Revers)



4 Ducats Autrichien (Avers et Revers)



100 francs français (Avers et Revers)



Charka Mahboub
 Collier de pièces de *Mahboub*
 Cuivre et perles
 (Photo prise lors de mon défilé de mode
 2017)



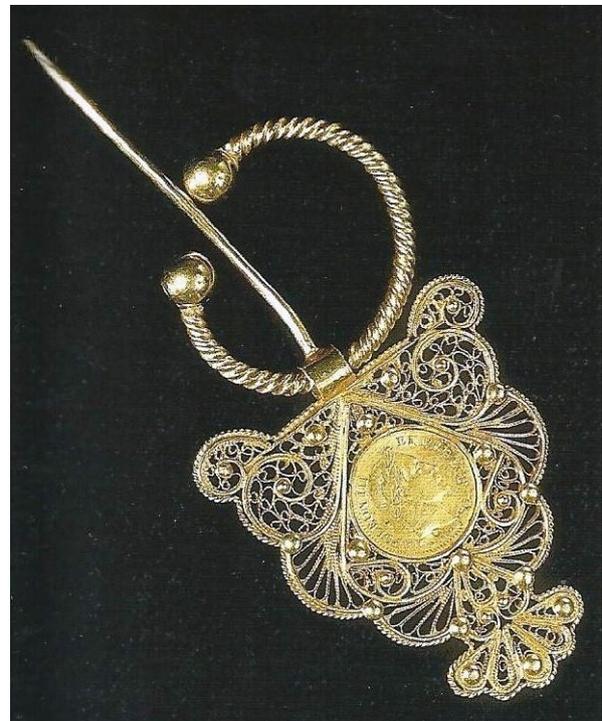
Mogyés lira
 Bracelet de souverains britanniques
 Cuivre
 (Photo prise lors de mon défilé de mode
 2017)



-100-
Charka lira
 Collier des 100 francs français
 Zarzis 20^e siècle
 Or



-101-
Charka lira
 Collier portant au milieu la
 pièce autrichienne d'inscription
 «MEDAILLON POUR
 TOUTES LES DAMES»
 et sur les côtés des pièces de
Mahboub.
 Début XX^e siècle
 Or



-102-
Khlal lira
 Fibule fabriquée avec une pièce
 de 100 francs Français.
 Djerba 20^e siècle
 Argent filigrané doré

L'utilisation de toutes ces pièces de monnaies, dans la confection de bijoux traditionnels, implique à merveille la contexture de différentes civilisations dans le patrimoine culturel tunisien, ainsi que la réappropriation culturelle sur laquelle se base la mode traditionnelle tunisienne. Il y a cependant plusieurs autres éléments, de métal précieux, que les tunisiennes assemblent pour construire leurs parures : Les pièces à caractère prophylactique, notamment *Khomsa* (la main) et *Houta* (le poisson) qui sont les plus répandues et les plus employées que tous les autres motifs. La clochette est un porte-bonheur, parce qu'elle produit un tintement qui est considéré comme un son festif. Les rosaces aux noms et formes multiples ; *ghorbel* (tamis), *naoura* (fleur), *nejma w hlel* (une étoile enserrée entre les branches d'un croissant)... Perles baroques, coraux, pierres de couleur, *hasek* ou *jmane* (petites boules d'or ou d'argent) et émaux. « *Moknine et Jerba sont les deux seules localités tunisiennes où les bijoutiers connaissent l'art des émaux filigranés [...] Les pièces émaillées épousent des formes très variées, triangles, pyramides, tubes, croix, rosaces, rectangles, carrés* »³¹⁸. Il y a également d'autres éléments moins connus comme les cornes, les lézards, les cadenas...

L'originalité des bijoux de la côte Est due donc au montage de ces différentes pièces par les femmes villageoises pour construire des diadèmes, des colliers (*Tlila, Qlada...*), des parures de cheveux et des bijoux de tempes. Ces deniers sont très connus sous le nom *Tigar*, mais à l'Ouest du pays ils sont nommés *Naouach* ; paire de temporaux composée d'un élément ajouré, qui est surmonté d'une main et deux poissons, duquel pendent des chaînes à anneaux ronds ornées de breloques diverses. Néanmoins, les artisans de la capitale ne cessent de proposer aux femmes villageoises des bijoux prêts à être portés, qui ont été également très répandus aux villages de l'Est, comme les bracelets (*assawer* ou *hadayed*), les boucles d'oreilles (*mnagecg wejh*), l'ornement de cheveux de forme triangulaire (*chichbaghou*), la fibule (*khlal*) triangulaire ou ronde, mais aussi les fameux anneaux de chevilles (*kholkhal*). Samira Gargouri indique à propos de cette parure mystérieuse de femmes mariées :

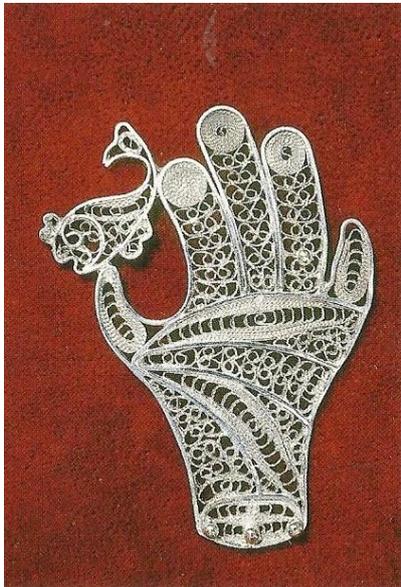
« *Sur la côte comme dans les autres régions, les bijoux en anneaux relèvent de la compétence exclusive des artisans. Difficulté technique ou refus des femmes de participer à la création des parures qui, symboliquement, les enferment ? Question complexe s'il en est, tant les femmes restent attachées aux bijoux dans les milieux aussi bien conservateurs que les plus ouverts.* »³¹⁹

³¹⁸ GARGOURI-SETHOM Samira, *Le bijou traditionnel en Tunisie : Femmes parées, femmes enchaînées*, op. cit., p.50.

³¹⁹ GARGOURI-SETHOM Samira et PÉREZ Jacques, *Les bijoux de Tunisie*, op. cit., p.17.



-103-
Houta
 Des poissons pendeloques
 Djerba 20^e siècle
 Argent



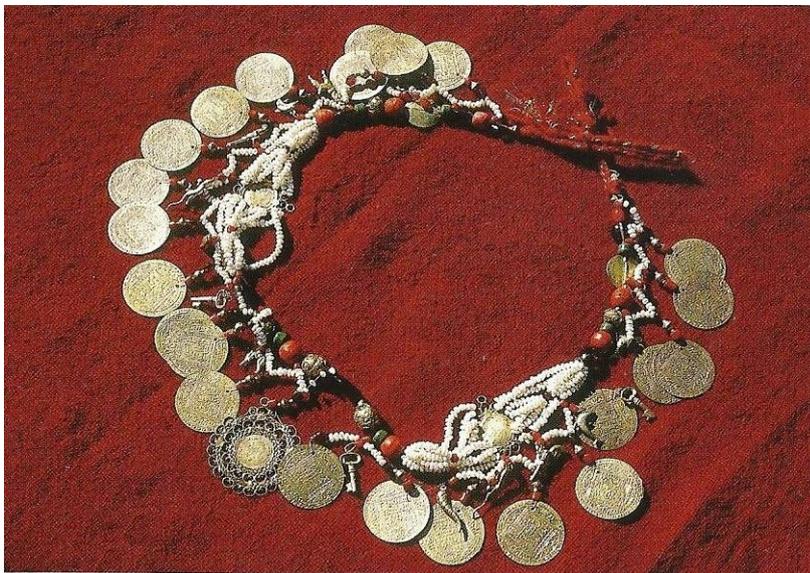
-104-
Khomsa
 Pendentifs
 Djerba 20^e siècle



-105-
 Rosaces pendeloques
 Or



-106-
 Collier *Tlila*
 Moknine 20^e siècle
 Argent doré, pièces de *Mahboub*,
 perles, corail, grenat

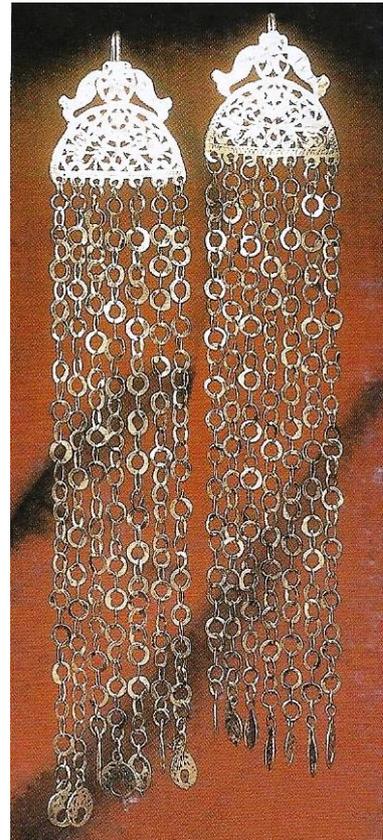


-107-
 Collier *Qlada*
 Moknine 20^e siècle
 Argent doré, pièces de *Mahboub*,
 perles, corail, amulettes
 prophylactiques (poisson, corne,
 lézard)



Collier
 Chaîne à anneaux plats ornée de
 perles vertes.
 Pendentif filigrané de forme
 triangulaire.
 Argent
 (Photo prise lors de mon défilé de
 mode 2018)

-108-
Tigar
Parure de tempes
Sahel 20^e siècle
33 cm de hauteur
Argent



Tigar modernisé et transformé en pendentif de collier.
Chaînettes courtes ornées de perles bleues.
Cuivre
(Photo prise lors de mon défilé de mode 2018)



-109-

Gnadel

Clochettes

Bijou de cérémonie de mariage.

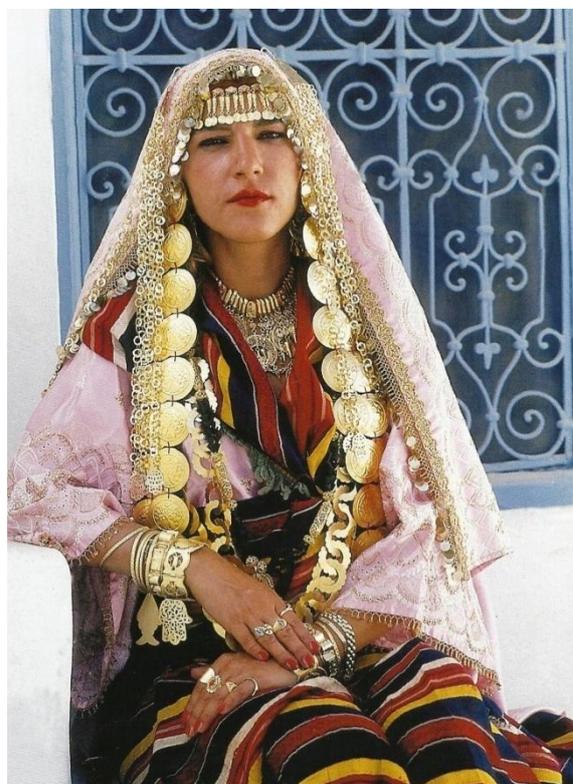
Pendentifs s'accrochent à la coiffure de la mariée, portés aussi en bijoux de tempes.

27 cm de hauteur

Djerba 20^e siècle

Argent doré

Filigrane émaillé



-110-

Costume de cérémonie

Djerba

c. Les bijoux de l'Ouest

Contrairement à l'Est du pays qui est caractérisé par des villes et des villages multiples et adjacents, l'Ouest du pays présente une physionomie à caractère campagnard. Les villes sont moins abondantes et les surfaces agricoles sont plus étendues. Les femmes de ce secteur, hormis les kairouanaïses qui se sont laissées influencer par la capitale, ont un mode de vie plus rural que citadin. Dans ce secteur, les tunisiennes n'interviennent pas dans la création de leurs parures. Elles se contentent de bijoux prêt-à-porter proposés par les artisans. « *L'absence de centre de fabrication dans cette région n'a pas favorisé l'épanouissement d'une production de bijoux propres à ce vaste secteur. Les femmes achètent leurs parures soit directement aux artisans tunisois, soit aux commerçants locaux* »³²⁰. L'or est également moins répandu. La majorité des femmes optent pour des parures d'argent, pour leurs têtes ainsi que pour leurs *Mélia* (robes drapées).

Les femmes de l'Ouest embellissent leurs têtes d'une manière très soignée et spécifique. Le front est ceint de l'un des deux types de diadème, la *gossa* ou le *jbin*. La *gossa* est « *composée d'une double chaîne dont la partie centrale ornée de monnaies ou de mains et de croissants, ceint le front et dont les deux parties latérales parent les tempes* »³²¹. Le *jbin* est un diadème en argent moulé ajouré, « *se compose de huit rectangles que prolongent un triangle coiffé d'un croissant et une étoile, tous deux reliés par des charnières. Des chaînes à anneaux plats ou en huit, agrémentées de pendeloques et fixées à la base du jbin, se posent sur le front comme une frange* »³²². Sur les deux tempes pendent les chaînes de *Naouach* (les temporaux *Tigar*). Plusieurs modèles de boucles d'oreilles, de noms multiples, peuvent accomplir cette parure de tête : *Mcharaf* (dentelé) ou *Nab jmal* (dent de chameau) ou *Monchar* (scie), *Chibbak* (fenêtre) ou *Mchabbek* (grillagé) et *Khors ras hanach* (un anneau d'or à tête de serpent).

Les diadèmes (*jbin* et *gossa*) et le bijou de tempes (*naouach*), ont une nette parenté avec l'Algérie, dont ils ont les mêmes formes et portent également les mêmes noms. D'ailleurs, ceci est perceptible sur la majorité des parures à cette région, qui « *trouvent leurs répliques*

³²⁰ GARGOURI-SETHOM Samira, *Le bijou traditionnel en Tunisie : Femmes parées, femmes enchaînées*, op. cit., p.57.

³²¹ Ibid., p.58.

³²² GARGOURI-SETHOM Samira et PÉREZ Jacques, *Les bijoux de Tunisie*, op. cit., p.18.

plus en Algérie, dans le Constantinois et l'Aurès, qu'en Tunisie. Tel est le cas des boucles d'oreilles mcharaf et de l'anneau à tête de serpent »³²³. Ces bijoux constituent donc les seules particularités de cette région. Il y a cependant d'autres pièces de parure qui existent ailleurs dans le pays, comme le *tigar* (bijou de tempes), *Charka mahboub* (collier aux fac-similés de monnaies) et *Rihana bel khomsa* (longue chaîne d'or à anneaux plats comportant une main comme pendentif).

En ce qui concerne les parures de vêtements à l'Ouest du pays, il y a la boucle de ceinture qui est une particularité de la région et très peu connue ailleurs. Ce bijou est toujours fixé à la ceinture par des cordonnets de coton. Ensuite, il y a les fibules qui font depuis des siècles partie intégrante de la parure de la robe-drapée *Mélia*. Les femmes de l'Ouest qui se drapaient toutes, à l'exception des kairouanaïses, retiennent leurs *Mélia* au niveau de la poitrine avec deux grandes fibules de formes triangulaires ou rondes. Ces deux fibules sont souvent reliées par deux ou trois chaînes, comportant comme pendeloques une main, une rosace, un croissant, une étoile ou autres motifs filigranés identitaires. Moncef Helioui a défini la fibule en ces termes :

*« Elle fait partie d'un ensemble de bijoux en argent portés depuis les temps reculés par les femmes berbères nomades d'Afrique du nord. Ces bijoux assez remarquable, car n'ayant subi aucun effet de démode durant des siècles, ont été créés et façonnés en fonction de l'étoffe de la "Melia", l'habit spécifique des femmes berbères nomades. »*³²⁴

La taille de la fibule ronde (Alpha), simple ou torsadée, est considérée moyenne, tel que son diamètre « avoisine les 11 centimètres »³²⁵, tandis que la fibule triangulaire est massive et colossale. Elle est composée d'un grand triangle et d'une aiguille rigide de 18 cm de longueur et de demi-centimètre de diamètre, pour traverser et nouer les deux bouts d'étoffe. « En nouant chaque fibule au-dessus de chaque sein, cela procure à la bédouine, comme par enchantement, le sentiment de protection divine de la partie la plus précieuse et la plus sensible de la reine des oasis »³²⁶, ajoute Moncef Helioui.

³²³ GARGOURI-SETHOM Samira, *Le bijou traditionnel en Tunisie : Femmes parées, femmes enchaînées*, op. cit., p.58.

³²⁴ HELIOUI Moncef, *La fibule berbère, la Melia et le vœu de la paix*, op. cit., p.8.

³²⁵ Ibid., p.20.

³²⁶ Ibid., p.13.



-111-

Jbin

Diadème

Nord-ouest 20^e siècle

Argent doré



Rihana bel khomsa

Chaîne à anneaux plats comportant une main comme pendentif.

Cuivre

(Photo prise lors de mon défilé de mode 2017)



-112-

Akhras ras hanach

Boucles d'oreille à tête de serpent

Djerba 20^e siècle

Or et perles

270

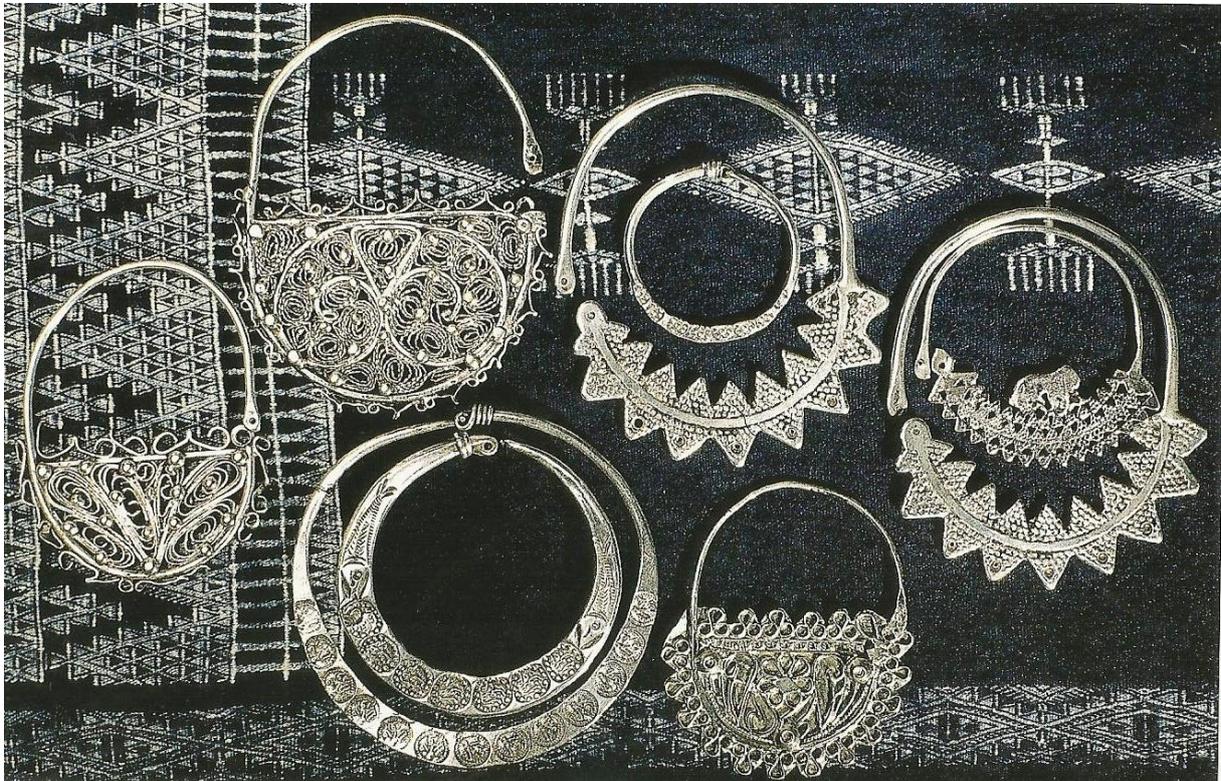


-113-

Khors ras hanach

Boucle d'oreille à tête de serpent

Argent



-114-

Akhras

Des boucles d'oreilles

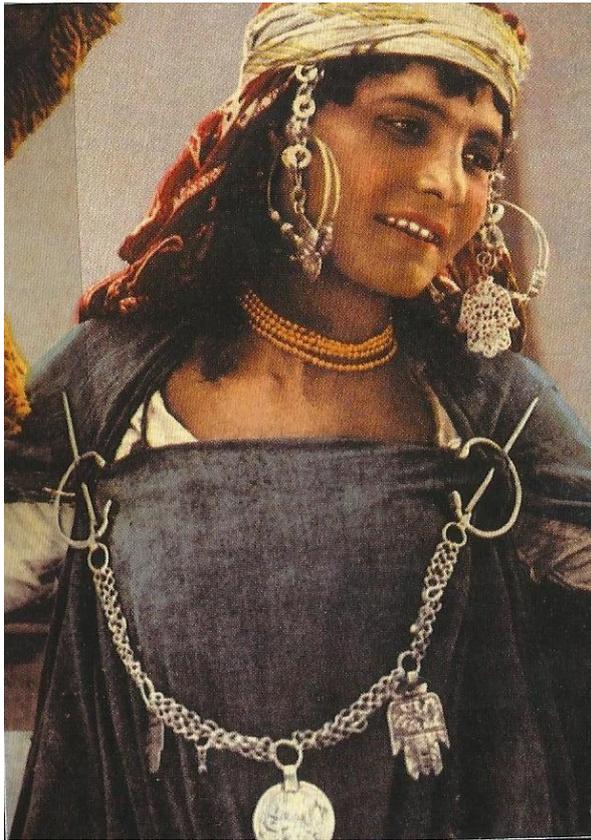
Chibbak (fenêtre), *Monchar* (scie)...

Région du Kef et de Médenine

Fin 19^e et début 20^e siècle

Argent massif et filigrané

Diamètre de 4,5 cm à 10,5 cm



-115-

Région de Gafsa 19^e siècle

Paire de fibules rondes, reliées par des chaînes, comportant comme pendeloques des motifs filigranés (deux mains et une rosace)



-116-

Fibule ronde torsadée

Argent



-117-

Fibule de forme triangulaire

Argent

d. Les bijoux du Sud

La première spécificité des bijoux portés par les femmes du Sud tunisien est due à leur taille imposante et leur poids massifs, contrairement aux bijoux dans le reste du pays dont la majorité sont caractérisés par une certaine fragilité. « *Les chaînes y sont plus nombreuses et plus longues, les rosaces, les plaques et les mains plus massives, le corail et le lapis-lazuli y figurent presque à l'état brut. Les colliers, où triomphent les chaînes et les motifs en argent assemblés avec des anneaux, constituent de véritables armures* »³²⁷. La deuxième spécificité des bijoux de cette région est due à l'utilisation du cuir, brodé ou simple, dans la confection de certaines pièces, notamment les parures de tempes. Une lanière de cuir peut également relier deux fibules ensemble. La troisième particularité des bijoux de ce secteur est due à la combinaison d'or (ou d'argent doré) et d'argent, dans la même parure. « *L'association du métal blanc et du métal doré se remarque essentiellement sur les temporaux et sur les chaînes de poitrine* »³²⁸. La pièce de parure qui distingue principalement les tunisiennes du sud est la *assaba dhab* (diadème d'or) que doit posséder indispensablement chaque nouvelle mariée :

« *Constituée de six éléments d'argent moulé et doré, composé chacun d'un cercle à appendices surmontant un triangle inscrit parfois dans un rectangle dentelé à sa base. Cette forme rare dans les bijoux tunisiens évoque incontestablement le signe de Tanit qui est très fréquent dans les bijoux de l'Atlas et du Sud Marocain [...] Le diadème d'or s'enrichit de petites mains suspendues au bout de courtes chaînettes à anneaux ronds. Ces mains aux doigts écartés sont différentes des Khomsa tunisiennes courantes.* »³²⁹

Les femmes juxtaposent à leur diadème d'argent doré un bandeau *Tafnist*, « *se compose de deux anneaux d'argent encadrant une rosace à cabochon, de coraux, de chaînettes-maillles, l'ensemble cousu sur une lanière de cuir* »³³⁰. Elles portent aussi des parures de front *Tior et Tmayem* (amulettes), formées de rosaces montées également sur une bande de cuir. Souvent minutieusement brodé, ce ruban de cuir « *évoque l'art saharien par les couleurs et les motifs, ce qui s'explique par la situation méridionale du secteur* »³³¹. Afin d'accomplir ce mariage particulier entre le métal et le cuir, ces bijoux de tête se portent avec des anneaux d'oreilles en argent massif, qui sont ici plus remarquables qu'ailleurs. Ces anneaux portent des noms

³²⁷ GARGOURI-SETHOM Samira et PÉREZ Jacques, *Les bijoux de Tunisie*, op. cit., p.19.

³²⁸ GARGOURI-SETHOM Samira, *Le bijou traditionnel en Tunisie : Femmes parées, femmes enchaînées*, op. cit., p.63.

³²⁹ *Ibid.*, p.64.

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ *Ibid.*, p.63.

dérivant de leur forme : *Khors boukelwa* (anneau rein), moulé et dépourvu de toute décoration. *Khors mabroum* (anneau torsadé). *Khors chagui rouha*, anneau orné de festons, de torsades, de ciselures. *Mcharaf*, anneaux ornés de festons, de poissons et de chaînettes.

En ce qui concerne les parures de poitrine, les tunisiennes dans ce secteur portent la *charka kbira* (grand collier) en argent et *chiiriya* dorée ; « *collier constitué de croissants et de mains est originaire soit de Libye, soit d’Egypte via la Libye, car il est porté dans les trois pays à la fois* »³³². Il y a également la *glada fom siid* (collier gueule de lion), « *existe en Lybie comme dans l’oasis égyptien de Siwa* »³³³. Ensuite, la fibule la plus connue au Sud de la Tunisie nommée *Khlal aftah*. C’est une fibule en forme de croissant lunaire qui est une particularité des femmes du Sud, vu que les autres tunisiennes ne portent que les fibules rondes et les fibules triangulaires. Finalement, les femmes du sud portent des *Kholkhal* (anneaux de chevilles) très lourds, atteint parfois le poids d’un kilogramme par paire. Ils sont décorés de motifs ciselés et différents des modèles connus ailleurs. « *Les anneaux de chevilles tunisiens sont toujours moins larges sur le pourtour qu’aux extrémités. Celles-ci sont généralement aplaties en carrés ou en rectangles* »³³⁴.

Après avoir interrogé des femmes de ce secteur, Samira Gargouri-Sethom indique : « *Les femmes interrogées affirment que leurs parures venaient de Libye* »³³⁵. Même si nous ne disposons pas d’autres documents pour confirmer cette constatation, il y a cependant plusieurs photographies qui présentent des femmes libyennes portant les fibules en forme de croissant, typique de ceux du Sud tunisien. Les parentés sont donc évidentes. Néanmoins, ce qui distingue le croissant lunaire porté par les tunisiennes, c’est « *la gravure de la paix de Nemni* »* qui est constituée de cinq motifs symboliques (fleurs, poisson, pigeon, étoile de David et croissant lunaire). Ces cinq symboles « *traduisent le vœu de la paix pour que le ciel (le pigeon), la mer (le poisson) et la terre (les fleurs) soient un havre de paix pour les juifs (étoile de David) et les musulmans (croissant lunaire)* »³³⁶. Ils sont souvent gravés sur la fibule, mais on peut également trouver cette gravure sur d’autres bijoux en argent, comme les bracelets et les anneaux de chevilles.

³³² Ibid., p.65.

³³³ GARGOURI-SETHOM Samira et PÉREZ Jacques, *Les bijoux de Tunisie*, op. cit., p.19.

³³⁴ GARGOURI-SETHOM Samira, *Le bijou traditionnel en Tunisie : Femmes parées, femmes enchaînées*, op. cit., p.64.

³³⁵ Ibid., p.63.

*La gravure de la paix de Nemni : porte le nom de son créateur le bijoutier judéo tunisien Moshé Nemni.

³³⁶ HELIOUI Moncef, *La fibule berbère, la Melia et le vœu de la paix*, op. cit., p.71.



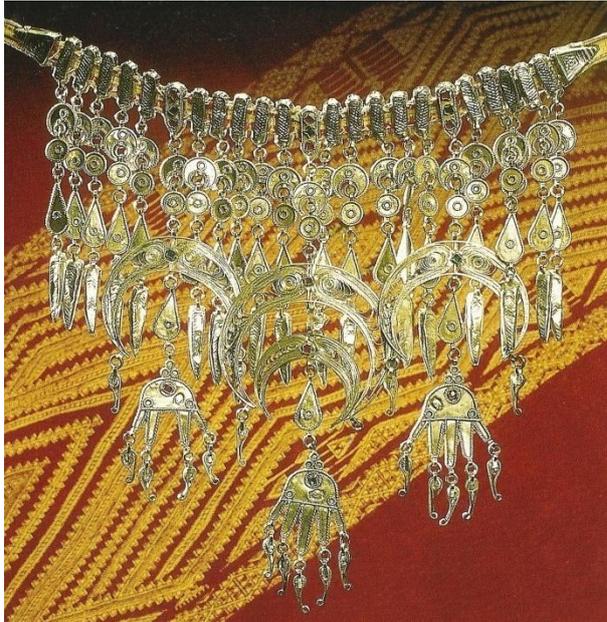
-118-
Assaba dhab
 Diadème d'or
 Médenine 20^e siècle
 Argent doré et cabochons de verre



-119-
Tior et Tmayem
 Parures de front
 Moknine 20^e siècle
 Argent doré, perles, corail, grenat



-120-
Akhras
 Des boucles d'oreilles
 Anneaux ornés de chaînettes
 agrémentées de pendeloques diverses



-121-

Chiiriya

Collier sur ruban,
constitué de croissants et de mains
Sud tunisien 20^e siècle
Argent doré



-122-

Glada fom siid

Collier gueule de lion
Médenine, Tataouine 20^e siècle
Argent, perles de verre



-123-

Khlal aftah

Fibule en forme de croissant lunaire
Médenine début 20^e siècle
Argent martelée et ciselée

e. Une interculturalité

L'histoire de l'orfèvrerie tunisienne est tellement riche qu'il serait vain de vouloir la retracer ni l'englober. Ce que nous avons présenté des éléments de la parure tunisienne ne constitue donc pas des listes exhaustives. Ainsi, le but de ce chapitre n'est pas de faire une étude de bijoux traditionnels, mais de dresser un aperçu en la matière qui nous permettrait d'analyser l'interculturalité dans la mode traditionnelle tunisienne. « *Tout contribue à faire croire que les bijoux que nous étudions ne sont pas nés en Tunisie, même si actuellement ils sont fabriqués dans le pays* »³³⁷, indique Samira Gargouri-Sethom. Nous avons pu constater que les bijoux de la capitale sont en majorité d'origines européenne et turque. Ceux de la côte Est sont montés avec des copies de certaines monnaies de Turquie et de l'Occident et ils ont également quelques rapports avec des pays de l'Orient. Les bijoux de l'Ouest venaient en majorité de l'Algérie, tandis que ceux du Sud sont en grande partie originaires de Libye. Tous ces bijoux ont été réappropriés dans des contextes historiques spécifiques pour qu'ils deviennent intimement liés au patrimoine culturel tunisien. Certains d'entre eux portent toujours les noms qu'ils avaient dans leurs pays de provenance, d'autres ont été rebaptisés en Tunisie. Comment peut-on donc expliquer cette réappropriation culturelle menant vers une répartition en quatre groupes des bijoux traditionnels tunisiens ?

Certes, la situation géographique de chaque secteur peut expliquer l'origine de ses parures. Elle peut clairement justifier les ressemblances patrimoniales qui existent entre l'Algérie et l'Ouest de la Tunisie, ainsi que celles entre la Libye et le Sud. Toutefois, la transculturation qu'a vécue la Tunisie au passé participe également à la construction de sa mode traditionnelle. Ceci est perceptible particulièrement dans les villes riveraines de la Méditerranée, qui sont les plus ouvertes aux différents courants venus de l'extérieur ; de Bizerte, Tunis et les villes environnantes de la capitale, passant par l'Est du pays jusqu'à Gabes et Djerba. En dépit du fait que Samira Gargouri-Sethom a réparti les bijoux de ces villes en deux groupes (ceux de Tunis et ceux de l'Est), nous voyons qu'ils partagent approximativement les mêmes provenances. D'ailleurs, chaque nouvelle mode qui faisait son apparition à la capitale, se propageait rapidement dans toutes les villes de l'Est, bien avant d'arriver au reste du pays. À propos de ces provenances, un texte de Samira Gargouri-Sethom mérite d'être cité ici :

³³⁷ GARGOURI-SETHOM Samira, *Le bijou traditionnel en Tunisie : Femmes parées, femmes enchaînées*, op. cit., p.63.

« Les historiens nous présentent Tunis comme une ville cosmopolite où se rencontrent marchands et marchandises venus d'Orient et d'Occident. La cour des princes hafsides maintenait des relations étroites avec les parents d'Andalousie dont on connaît le luxe des parures et le raffinement de la culture. A ces Andalous, Tunis a ouvert grandes ses portes quand l'Inquisition les a obligés à fuir l'Espagne, leur pays natal. Ces Andalous, installés nombreux à Tunis, apportèrent avec eux leurs coutumes, leurs costumes et leurs bijoux [...] A ces différents apports, il faut ajouter les prises de corsaires qui, en même temps que les esclaves, fournissaient aux commerçants du pays les matières premières et produits manufacturés provenant des pays occidentaux ou destinés à eux. Par ailleurs, les souverains tunisiens, hafsides puis turcs, échangeaient ambassades et cadeaux avec les princes des puissances étrangères. Parmi ces cadeaux, les bijoux figuraient en bonne place. Séduites par l'éclat des pierreries et le raffinement des formes et du travail, les Tunisoises incitèrent les artisans de leur ville à leur fabriquer des parures comparables.»³³⁸

À cette contexture des civilisations dans la mode traditionnelle tunisienne, s'ajoute la contexture des religions qui a permis *« l'innovation et la création de bijoux communs en incluant sur le même modèle de bijou des symboliques de connotation commune »³³⁹*. Pour satisfaire les diverses croyances et les différentes communautés, certains artisans tunisiens ont inventé des pièces de parure à symboliques bi-religieuse. Nous avons précédemment évoqué la gravure de la paix de Nemni, qui se trouve sur certains bijoux et réunit des symboliques juives et musulmanes. Il existe ainsi d'autres éléments en filigrane, contenant une main de Fatma ou un croissant lunaire au centre d'une étoile de David, impliquant toujours la cohabitation pacifique entre les deux communautés. Dans cet esprit, on ne peut pas négliger l'existence de bijoux à double connotation, chrétienne et musulmane. Ils sont moins répandus et d'une composition très remarquable, notamment pour les créations à la croix chrétienne, délicatement ornée avec des mains de Fatma et des croissants. Les artisans ont nommé ce bijou, qui sert généralement de pendentif, *« croix islamisée »* ou *« amulette islamisée »*. En dépit de cela, certains historiens affirment que *« le motif de la croix, si souvent reproduit sur les tissages traditionnels comme dans les tatouages millénaires en Afrique du Nord, n'a aucun caractère chrétien »*. Ils indiquent qu'il est originairement lié à la forme de nœud, symbole de vie, et que *« tous les motifs exprimant l'entrelacement évoquent l'acte sexuel et la*

³³⁸ Ibid., p.44.

³³⁹ HELIOUI Moncef, *La fibule berbère, la Melia et le vœu de la paix*, op. cit., p.44.

fécondation ». Toutefois, au fil du temps « *le sens s'en est perdu et les artisans connaissant sa signification chrétienne l'ont orné de signes plus familiers aux femmes musulmanes de leur clientèle.* »³⁴⁰



-124-

Bijou en argent,
sert de pendentif ou de boucle de ceinture.
Une main de Fatma au centre d'une étoile de David



-125-

Bijou en argent doré,
sert de pendentif ou de boucle de ceinture.
Un croissant lunaire enserré dans une étoile de David



-126-

Croix,
Amulette islamisée
par l'adjonction de croissants et mains de fatma
Argent doré décoré de filigrane émaillé.
Bijou citadin de Tunisie. Moknine.

³⁴⁰ SUGIER Clémence, *Symboles et bijoux traditionnels de Tunisie*, éd. Cérès productions, Tunis 1969, p.12.

Suite à tous ce qui précède, plusieurs questions se posent au sujet de cette contexture des civilisations dans la mode traditionnelle tunisienne et essentiellement autour d'une éventuelle réinterprétation du patrimoine vestimentaire : Pourquoi faut-il considérer un patrimoine culturel comme une propriété sacrée, s'il a été déjà acquis d'autres cultures et civilisations ? Dans cet esprit, doit-on considérer comme une profanation du patrimoine, tout acte de réinterprétation ou d'actualisation d'un costume traditionnel ? Pourquoi certains se battent aujourd'hui contre l'influence de la mode occidentale sur notre vêtement traditionnel, s'il est originellement venu en grande partie de l'Europe ? En effet, nous ne cherchons pas à avoir des réponses précises à ces interrogations. Cependant, nous pouvons en conclure que, si l'interculturalité dans nos patrimoines culturels est évidente, depuis les temps reculés, rien n'empêche sa continuité à l'ère actuelle.

Conclusion

Entre la femme et le vêtement, se trouvent, depuis longtemps, un rapport spécifique, un lien puissant et une relation compliquée. Personne ne peut nier le fait que l'évolution du vêtement féminin, dans le monde entier, soit intimement liée à celle de la condition sociale des femmes. La transformation du pantalon féminin est un exemple incontestable de cette évolution. À l'origine, le pantalon était un vêtement exclusivement masculin et inapprochable par le sexe opposé, vu sa coupe qui épouse les lignes du corps, ce qui était inacceptable pour la femme. Au début du XX^e siècle, le pantalon bouffant, nommé également jupe-culotte, apparut sans aucune opposition sociale, vu son aspect très semblable à celui d'une longue jupe. Pendant les années 40, des ouvrières aux États-Unis adoptèrent, pour la première fois de l'histoire de la mode, un pantalon similaire à celui des hommes, uniquement pour le travail. Cette période permit de commencer à habituer le regard à ce type de comportement vestimentaire pour les femmes. Ce n'est que dans les années 60 que le pantalon féminin fit sa plus large expansion, à partir de la création du smoking-pantalon par Yves Saint Laurent en 1966. C'était une révolution vestimentaire, mais aussi féminine, visant à militer contre les traditions sociales et les distinctions de sexe.

Si la mode est, comme beaucoup le disent, l'apanage des femmes, ceci ne vient pas d'une simple affinité entre les deux ou d'une pure attraction qu'exerce le monde vestimentaire sur les femmes. Par la dialectique imitation/distinction, George Simmel a abordé également la raison pour laquelle les femmes sont particulièrement attachées à la mode :

« Il résulte en effet de l'infériorité sociale à laquelle elles furent condamnées pendant la majeure partie de l'Histoire que les femmes entretiennent une relation privilégiée avec tout ce qui ressortit aux "mœurs", avec tout ce qui est "de mise", avec la forme d'existence universellement légitimée et approuvée [...] Les femmes aspirent alors énergiquement, en fonction des possibilités qui leur sont laissées, à singulariser et distinguer leur personnalité. »³⁴¹

Pour appuyer davantage cette analyse, Simmel a donné un exemple historique qui remonte aux XIV^e et XV^e siècles : L'Allemagne à cette époque connut un grand développement en matière de libertés individuelles. Néanmoins, ce développement ne concerna pas directement la condition des femmes, qui restèrent tributaires de leur ancienne situation. Par conséquent, *« elles s'en dédommagèrent en inventant les modes vestimentaires les plus extravagantes et exubérantes qui se peuvent imaginer »³⁴²*. En revanche, en Italie, les femmes bénéficiaient d'un développement jadis insoupçonné de l'individualisme, d'une grande liberté et des droits semblables à ceux des hommes. *« Nulle part il n'est fait mention d'une particulière extravagance de la mode féminine dans l'Italie de cette époque »³⁴³*.

Il est bien évident que la réflexion de Simmel reflète une discrimination sociale basée sur le genre, qu'il a traité à la première décennie du XX^e siècle. Ainsi, les études de genre ont beaucoup évolué depuis cette époque. *« Au cours du XIX^e siècle par exemple, tout ce qui était considéré comme minutieusement composé ou ornemental était jugé comme féminin et inférieur ; et cette distinction a été poursuivie à travers le modernisme du XX^e siècle »³⁴⁴*. À partir du postmodernisme, cette discrimination a été remise en question et cet intérêt exclusivement féminin pour la mode a été réévalué. Il est désormais considéré comme *« un cliché même dans les meilleurs essais théoriques sur la mode que le vêtement est un domaine*

³⁴¹ SIMMEL Georg, *Philosophie de la mode*, op. cit., p-p.31-32.

³⁴² Ibid., p.33.

³⁴³ Ibid., p.34.

³⁴⁴ WILSON Elizabeth. *Fashion and the Postmodern Body*. IN : HAMMEN Émilie et SIMMENAUER Benjamin, *Les grands textes de la mode*, éd. Regard, Paris 2017, p.102.

entièrement féminin »³⁴⁵. Selon Elizabeth Wilson, cela est dû à la reconnexion de différentes catégories esthétiques dans la période postmoderne, comme elle a expliqué dans son texte publié en 1993 :

*« Le postmodernisme est censé remettre en question la distinction entre l'unicité de l'art et la culture de masse, et entre l'art et l'artisanat [...] Ainsi, le décroisement postmoderne des catégories esthétiques a rendu possible la reconsidération de ce qui était traditionnellement perçu comme féminin. »*³⁴⁶

En dépit de ce qui précède, la réflexion de George Simmel peut être également valable à l'heure actuelle, particulièrement dans les sociétés où les concepts de laïcité, de l'égalité des sexes et de l'autonomisation des femmes sont peu développés ou, pour ainsi dire, en cours de développement. Cependant, ceci reste très relatif et variable d'un pays à l'autre. À cet égard, la question qui se pose est de savoir où peut-on classer exactement la Tunisie ? Pour les pays de l'Orient, la Tunisie est considérée comme très avancée en termes de sécularisation et d'égalité des sexes. Pour ceux de l'Occident, la Tunisie est l'un des pays dans lesquels les femmes souffrent toujours de l'infériorité sociale. La loi tunisienne accorde à la femme la majorité de ses droits en s'appuyant sur la séparation entre l'Etat et la religion. Pourtant, le premier article de la constitution tunisienne stipule que la religion de l'Etat est l'Islam. Ainsi, on peut trouver toutes sortes de paradoxes au cœur de la culture tunisienne. C'est la diversité des idéologies, se réunissant pour autant autour d'un Islam modéré, qui définit la nature de la société tunisienne. La particularité de notre identité réside dans son attachement aux traditions culturelles sans les relier forcément à la religion. La nature de la société tunisienne entrave donc toute sorte de classification. Néanmoins, certains événements sociopolitiques postrévolutionnaires, y compris les disputes qui suivent chaque élection, donnent l'impression que même le centrisme en Tunisie est en voie de disparition. Les dichotomies s'accroissent de plus en plus, entre droite et gauche, tradition et modernité, conservatisme et progressisme, religion et laïcité, dictature et démocratie, autocratie et libéralisme ; C'est précisément ce qui peut menacer l'identité culturelle tunisienne.

³⁴⁵ Ibid., p.103.

³⁴⁶ Ibid., p.102.

« *La mode est à la croisée de toutes les sphères d'activité et concerne tout un chacun au quotidien* »³⁴⁷, indique Frédéric Godart. « *Penser la mode c'est pouvoir en accepter les contradictions* »³⁴⁸, ajoute-t-il. La mode vestimentaire, dans son aspect multiculturel et multiethnique, est un lieu où peuvent se réunir toutes les idéologies quelles que soient leurs divergences, des plus modernistes aux plus conservatrices. Ainsi, c'est un domaine non dénué de positionnement péjoratif de la femme -le métier du mannequinat peut être un exemple- mais qui est également capable de tracer l'histoire d'un féminin évolué et révolutionnaire. L'histoire de la mode féminine peut représenter aujourd'hui l'un des plus solides témoignages de tous les paradoxes, que vivaient les sociétés depuis les temps reculés jusqu'à nos jours. Suite à cela, j'ai opté pour la mode vestimentaire dans mon travail artistique en tant que moyen, à travers lequel j'ai essayé de concilier ces dichotomies qui peuvent exister dans la Tunisie postrévolutionnaire, mais aussi en tant que expression de l'identité culturelle complexe de la femme tunisienne.

J'ai tenté l'invention de costumes pour les femmes tunisiennes d'aujourd'hui, dans un essai de concilier les différentes idéologies, loin des conflits politiques et religieux. En Tunisie, comme dans beaucoup d'autres pays, la nostalgie profonde envers le patrimoine culturel demeure le lieu où se réunissent toutes les idéologies quelles que soient leurs différences. C'est la raison pour laquelle j'ai eu recours au patrimoine vestimentaire tunisien comme une première source d'inspiration, dans une tentative de réduire les divergences d'opinions. Ainsi, réinterpréter un vêtement traditionnel féminin, c'est changer radicalement son contexte historique, afin de le réadapter au statut actuel de la femme qui le porte. Ceci appuie le fait qu'un vêtement a toujours le pouvoir particulier de témoigner aux différentes conditions féminines et, par conséquent, la capacité à absorber toutes les contradictions sociales possibles.

La méthode d'unir et de confronter les deux pôles contrastés peut être utile pour apaiser les oppositions. Dans cet esprit, j'ai essayé de trouver un lieu de convergence entre l'artisanat et l'industrie et, par conséquent, entre le local et le cosmopolite. J'ai présenté des vêtements qui relient la culture ancestrale à la modernité, des créations modernes portant des symboles identitaires et des défilés de mode exposant à la fois des costumes de femmes voilées et

³⁴⁷ GODART Frédéric, *Penser la mode. Textes choisis et présentés par Frédéric Godart*, op. cit., p.10.

³⁴⁸ Ibid., p.19.

d'autres pour les non-voilées. Au départ, je n'ai pas eu l'intention d'intégrer le voile dans mes conceptions. Toutefois, à un stade avancé de mon projet, l'adoption du voile dans certains de mes défilés m'a paru indispensable. En effet, mon but n'est ni de condamner ni de défendre le voile islamique. Je cherche plutôt à banaliser la différence idéologique et, principalement, à dépasser la polémique que suscite le comportement vestimentaire féminin à maintes reprises, pour une société laïque et basée sur les libertés individuelles. Par conséquent, mon travail artistique, ainsi que ma réflexion théorique, m'a amené à une sorte de position dialectique, qui dépasse toutes les oppositions et transcende le genre de dichotomies préalablement évoquées. Avec son pouvoir sociohistorique immense, le vêtement féminin m'a beaucoup aidé à trouver ce lieu de transcendance dialectique.

Entretiens

Dans les pages de ce mémoire, il était souvent question des dichotomies, menant, en quelque sorte, à une conception binaire de mon pays, comme tradition/modernité, religion/laïcité, campagne/ville, drapé/coupé-cousu, local/cosmopolite... Comme si il y a deux "Tunisie", qui impliquent donc deux identités féminines différentes. Au cours de ma recherche, j'ai rencontré plusieurs tunisiennes de différentes régions. Je retranscris, dans les pages suivantes, deux entretiens qui m'ont été accordés et que j'ai trouvés capables de refléter ces dichotomies sociales et cette conception binaire de Tunisie. L'objectif est de constater à quel point ces deux "féminins" ne se ressemblent ni dans leurs modes de vies, ni dans leurs visions et leurs intérêts.

Entretien 1 avec
Saadia et sa mère **Douja**
Tunisiennes de Gabès (Sud-est tunisien)

Saadia, âgée de 37 ans, célibataire et ouvrière dans une unité de purification et d'exportation des palourdes à Mahres. Elle a quitté l'école dès ses premières années de primaires.

Douja, âgée de 64 ans. Elle n'a jamais étudié de toute sa vie. Elle possède un grand terrain agricole. Elle travaille dans l'agriculture avec son fils aîné et sa belle-fille. Elle maîtrise l'extraction de l'huile d'olive à la manière traditionnelle.

1- **Saadia**, pourquoi vous avez quitté votre région pour travailler à Mahres et vivre loin de votre famille ?

L'agriculture n'est pas du tout comme avant. Quand mon père est mort en 2009, il a pris "la grâce et la bénédiction" avec lui. Nous avons fait face à des conditions matérielles très difficiles. En outre, cette révolution "merdique" a aggravé notre situation. À partir de 2011, des inconnus volent chaque année nos oliviers, avant même la saison de récolte. Nous avons porté plainte mais nous n'avons toujours rien reçu. J'ai décidé de chercher donc un travail ailleurs pour aider ma famille. J'ai travaillé dans des usines à Sfax, puis à Mahres. Je visite ma famille chaque semaine.

2- **Douja**, vous êtes toujours attaché à votre région ?

Je ne quitterai ma région et mon terrain que vers ma tombe. Je ne peux plus vivre ni travailler ailleurs. Je suis née ici. Je vivais ici. Et je mourrai ici.

3- Et votre *mélia* ? Qu'est-ce que signifie pour vous votre robe-drapé ?

Elle fait partie de moi. Je ne quitterai jamais ma *mélia* et je ne sais même pas porter une autre chose. Ma fille Saadia est occidentalisée. Elle porte des pantalons semblables à ceux des garçons. Je n'aime pas son comportement vestimentaire... Elle a raison quand même. Elle doit suivre son âge et le rythme de son époque, surtout parce qu'elle travaille à la ville. Mais pour moi, une femme libre doit s'habiller en *mélia*.

4- Qu'entendez-vous par « une femme libre » ?

Une femme libre : c'est la bédouine authentique, qui protège son terrain et sa famille, qui travaille pour nourrir et éduquer ses enfants et qui maîtrise la préparation et le stockage de la nourriture. La femme libre doit sacrifier ce qu'elle a pour sa famille. La femme libre est celle qui fait naître et grandir des hommes.

5- Que pensez-vous du statut des femmes en Tunisie ?

Il n'y a plus de femmes libres aujourd'hui ! Elles deviennent toutes occidentalisées. Elles ne peuvent rien faire. Elles ne savent même pas cuisiner. Sans parler de la décadence morale dans la ville. Je ne peux même pas regarder la télévision. C'est la honte ce qu'on voit à la télé aujourd'hui ! Je pleure l'authenticité de la femme tunisienne.

6- Et toi **Saadia**, ça vous dit quoi la question de l'émancipation de la femme ?

Franchement, je m'en fous complètement ! Je sais que certaines femmes craignent le retour de la polygamie en Tunisie, mais personnellement, cela ne me regarde pas du tout.

7- Ça ne vous dérange pas quand on parle de diverses tentatives de modifier le statut des femmes ?

Non ! Le vrai combat pour moi c'est de pouvoir survivre, trouver de quoi manger et se soigner. La vie devient trop dure. L'émancipation de la femme est secondaire. Franchement, c'est du n'importe quoi. Je pense que ce sujet ne concerne que les riches. Nous, on n'en parle jamais.

8- Et si le voile devient une obligation en Tunisie ?

Et alors ! C'est quoi le problème ! La décence est bonne. Moi, je ne suis pas voilée, mais je mets souvent un foulard sur ma tête. Je n'aime pas la "nudité". Je suis timide. En plus, je n'ai pas de beaux cheveux.

9- **Douja**, vous avez quelques tatouages sur votre visage. Ça date de quand ?

De presque 45 ans, ou peut-être plus. Je ne suis pas sûre...

10- Vos fibules sont en argent ? avez-vous des bijoux en or ?

Oui, les fibules doivent être en argent bien évidemment. J'avais beaucoup de bijoux en or, mais je les ai vendus, sur des étapes, quand nous avons besoin d'argent. Je n'oublierai jamais

de toute ma vie le jour où j'ai vendu mes anneaux de cheville. 800 grammes d'or par paire, que j'ai portés lors de mon mariage. Ils n'ont pas quitté mes chevilles durant de longues années. Je travaille avec, je me douche avec, je dors avec... Je les considérais comme un membre de mon corps. Ils m'ont "tuée" en enlevant mes *kholkhal* de mes pieds. J'ai pleuré amèrement ce jour là. Cela fait maintenant 6 ans, et jusqu'à présent je sens qu'il me manque quelque chose.

Entretien 2 avec

Mariam

Tunisienne de Monastir (Sahel tunisien)

Elle a 29 ans. Mariée depuis 2018. Ancienne étudiante de l'Ecole Supérieure de Commerce de Sfax. Adepte de la forme physique et du sport depuis son plus jeune âge. Elle a porté le voile en octobre 2012 et elle l'a enlevé en juillet 2014.

1- Comment était votre enfance Mariam ? Vous avez grandi dans une famille conservatrice ou moderniste ?

Je suis née et j'ai grandi dans un quartier chic à Monastir, au sein d'une famille aisée et moderniste. Mes parents ont tout fait pour nous voir (ma sœur et moi) des femmes cultivées et épanouies. C'est eux qui m'ont appris à être toujours réconciliée avec mon corps. Ils m'ont inscrite dans un club de danse à l'âge de 8 ans. Plus tard, je me suis inscrite à des cours de natation. J'aime beaucoup le sport. Je suis presque obsédée par le fitness et la remise en forme.

2- Et que signifiait pour vous le voile ?

Strictement rien ! Même ma mère, mon éternelle idole, n'a jamais porté le voile. Si on parle de religion en général, j'étais toujours musulmane, certes, mais non-pratiquante. Dans le sens que je ne faisais pas la prière, ni le ramadan.

3- Pourquoi alors vous avez décidé de porter le voile en 2012 ?

Je n'aime pas trop me souvenir de cette période de ma vie. C'est pourquoi au début je n'ai pas accepté de vous accorder cet entretien... Après l'obtention de mon baccalauréat en Économie et gestion en 2010, j'ai déménagé à Sfax, pour terminer mes études à l'Ecole Supérieure de Commerce, où j'ai habité en colocation avec deux étudiantes. En 2012, dans la période où le phénomène de revoilement des femmes en Tunisie a été à son apogée, mes deux colocatrices ont décidé de se voiler. Jusqu'à aujourd'hui, je n'arrive pas à comprendre comment les événements se sont rapidement succédé. Mes amies colocatrices m'ont influencée en un seul mois. Elles m'ont convaincue que mon comportement vestimentaire ne fait pas de moi une bonne musulmane. En plus, à cette période, mon oncle est décédé d'un cancer à l'âge de 36

ans. J'avais un très mauvais sentiment. Je commençais à me sentir déprimée. Je négligeais mon sport et mes études. Je pensais que Dieu me punissait parce que je n'étais pas voilée. Avec les influences quotidiennes de mes colocatrices, j'ai fini par porter le voile. Il me semblait que c'était mon seul refuge pour pouvoir me sauver.

4- Quelle version du voile vous avez porté ? Avez-vous caché votre visage ?

Non je n'ai pas caché mon visage ; je n'ai jamais porté un niqab. Mais, quand même, il s'agit d'une version stricte du voile ; cheveux, front, et cou bien dissimulés avec un grand foulard. Ainsi, pas de vêtements serrés. Je ne portais que des jupes longues ou des robes amples, souvent de couleurs sombres.

5- Comment vos parents ont-ils réagi face à votre décision ?

Ils étaient très déçus. Je les causais beaucoup de malheur, parce qu'il n'était pas une simple question de conversion vestimentaire, mais je me transformais totalement. Mon caractère, dans son intégralité était complètement changé. Je voyais tout ce qui m'entoure *Haram* (péché). J'arrêtais le sport et la natation. Je jugeais tout le temps l'habit de ma mère et de ma sœur. Mes parents essayaient vainement de me convaincre d'enlever le voile... Je me rappelle, dans une vacance de 2013, je n'ai pas rentré à Monastir pour voir ma famille comme d'habitude. J'ai préféré rester à Sfax afin d'éviter les disputes et les discours de mes parents autour de mon voile. Cet événement m'a beaucoup marquée, surtout parce que ma mère a pris la peine de venir elle-même à Sfax pour me voir, et elle m'a forcée à quitter mes deux colocatrices en me louant un studio individuel.

6- Comment vous avez retiré finalement le voile ?

En fait, j'ai décidé de retirer le voile lorsque mes parents ont cessé d'essayer de me convaincre ! Après presque un an et demi, j'ai pris conscience de la gravité de ma situation. Je me voyais en train de s'éteindre. Je sentais que je prenais de l'âge très rapidement. Je ne me sentais plus belle, ni importante. Je perdais certains de mes amis les plus proches. Le sport me manquait. Bref, je ne me retrouvais plus ! Comme si j'étais une autre personne. Mais, comme il est difficile pour l'individu d'avouer aussi facilement son erreur, j'ai commencé par un allègement remarquable de mon voile ; Je portais des pantalons avec des tuniques. Je mettais un chapeau léger en dégageant parfois quelques mèches. Ce n'est qu'en Juillet 2014 que j'ai enlevé complètement le voile et j'ai pu reprendre une vie normale.

7- Comment jugez-vous aujourd'hui cette expérience ?

Je ne regrette rien, car nous apprenons toujours de nos expériences. Je me sens quand même coupable envers ma mère, parce que je la faisais vivre avec une grande anxiété. Elle pensait que je rejoignais des groupes terroristes. Je peux cependant dire que je ne suis ni pour ni contre le voile en tant que vêtement. Je connais plusieurs femmes voilées, réussites dans leurs vies professionnelles et, aussi, bellement habillées. Ce qui compte pour moi, c'est de ne pas adopter les pensées rétrogrades et ne pas tomber dans l'extrémisme. Porter le voile, faire la prière ou le ramadan ; pour moi c'est la même chose. Chaque femme peut faire ce qu'elle veut, c'est aussi important de trouver sa paix intérieure, pourvu que cela ne perturbe pas sa vie professionnelle et sociale, et surtout, il ne faut pas juger ou influencer les autres. Heureusement que, en Tunisie aujourd'hui, on a la liberté de choix... En ce qui me concerne, je sais que je ne reviendrai jamais au port du voile... Nous sommes, mon mari et moi, actuellement en train de travailler sur notre futur projet, une salle de sport mixte. Le voile ne fait pas partie de la vie dont je rêve.

Bibliographie :

ABIDAR Loubna et VAN RENTERGHEM Marion, *La dangereuse*, éd. Stock, France 2016.

BAKALTI Souad, *La femme tunisienne au temps de la colonisation 1881-1956*, éd. L'Harmattan, Paris 1996.

BARTHES Roland, *Système de la mode*, éd. Seuil, Paris 1967.

BEN TANFOUS Aziza, MAHJOUB Neziha, LOUIS Andre, SETHOM Samira, SKHIRI Fathia, SUGIER Clemence et ZOUARI Ali, *Les costumes traditionnels féminins de Tunisie*, éd. Maison Tunisienne de l'Édition, Tunis 1988.

BOUJMIL Hafedh, *Leïla : Revue illustrée de la femme 1936-1941*, éd. Nirvana, Tunis 2007.

BOUCHER François, *Histoire du costume en Occident*, éd. Flammarion, Paris 1965.

BORSALI Noura, *Tunisie : Le défi égalitaire. Ecrits féministes*, éd. Arabesques, Tunisie 2012.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, éd. La Découverte, Paris 2006 (1^{ère} édition 1990).

CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc : Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, éd. Vrin-Essais d'art et de philosophie, Belgique 2009.

CHAUVAT Nicolas, *Les secrets des symboles des kimonos anciens. À la découverte des sagesses millénaires de la route de la soie*, éd. Cénacle De France, France 2015.

CHEYLAN Gilles, BOUKOBZA Julie, SEPULVEDA Jean-José, ROUVIERE Clément, KERROU Mohamed, MOULIN Anne Marie, HAMZAOUI Sonia, BAKLOUTI Naceur, GUETTAT Hayet, RIAHI Mounira et GHALIA Taher, *Coutumes et Décors de Tunisie : Sous le regard d'Ernest Gustave Gobert (1906-1958)*, éd. Cérès, Tunis 2007.

CHOUIKHA Larbi et GOBE Éric, *Histoire de la Tunisie depuis l'indépendance*, éd. La Découverte, Paris 2015.

DE CLÉRAMBAULT Gaëtan Gatian (Auteur), EDEL Yves (Préface), *Passion érotique des étoffes chez la femme*, éd. Les Empêcheurs de penser en rond, Paris 2002 (1^{ère} édition 1908-1910).

DESCAMPS Marc Alain, *Psychosociologie de la Mode*, éd. Presses Universitaires de France, Paris 1979.

EL HADDAD Tahar, *Notre femme dans la législation et la société*, 2^{ème} éd. Maison Tunisienne de l'Édition, Tunisie 1978 (1^{ère} édition 1930).

FOGG Marnie, *Pourquoi est-ce un chef-d'œuvre ? 80 créations de mode expliquées*, éd. EYROLLES, Paris 2014.

FUKAI Akiko, SUOH Tamami, IWAGAMI Miki, KOGO Reiko et NIE Rii, *FASHION Une histoire de la mode du XVIII^e au XX^e siècle, volume II : XX^e siècle*, éd. TASCHEN, Chine 2002.

GARGOURI-SETHOM Samira, *Le bijou traditionnel en Tunisie : Femmes parées, femmes enchaînées*, éd. Édisud, Aix-en-Provence 1986.

GARGOURI-SETHOM Samira et PÉREZ Jacques, *Les bijoux de Tunisie*, éd. Dunes Éditions, Tunis 2005.

GDALIA Janine, *Femmes et révolution en Tunisie*, éd. Chèvre feuille étoilée, Montpellier 2013.

GOLDMANN Annie, *Les Combats Des Femmes. XX^e Siècle*, éd. Casterman-Giunti, Italie 1998 (1^{ère} édition 1996).

GODART Frédéric, *Penser la mode. Textes choisis et présentés par Frédéric Godart*, éd. Regard, Paris 2011.

HARZALLAH Fethia et BEN AISSA Anouar, *Les voiles et après...*, éd. Credif, Tunisie 1992.

HELIOUI Moncef, *La fibule berbère, la Melia et le vœu de la paix*, éd. Amazon.co.uk, Grande-Bretagne 2015.

HERMASSI Abdelbaki, GRAGUEB Abderrazak et BEN MAMI Mohamed Béji, *ARTS DE TUNISIE*, éd. SIMPACT, Tunisie 2004.

HAMMEN Émilie et SIMMENAUER Benjamin, *Les grands textes de la mode*, éd. Regard, Paris 2017.

Joss de Paris, *Mannequins ou bétail ?*, éd. Fortuna, Belgique 2010.

KRAIEM Mustapha, *Pouvoir colonial et Mouvement National-La Tunisie des années trente*, éd. Alif, Tunis 1990.

KEPEL Gilles, *Passion arabe*, éd. Gallimard, Italie 2015.

LEVI-PROVENCAL Evariste, *Histoire de l'Espagne musulmane, Tom 3, Le siècle du Califat de Cordoue*, 2^{ème} éd. Maisonneuve et Larose, Paris 1999 (1^{ère} édition 1950).

MONNEYRON Frédéric, *La sociologie de la mode*, 2^{ème} éd. Puf, Paris 2010 (1^{ère} édition 2006).

MONNEYRON Frédéric, *La frivolité essentielle*, 2^{ème} éd. puf, Paris 2014 (1^{ère} édition 2001).

OCKRENT Christine (direction), TREINER Sandrine (coordination) et GASPARD Françoise (postface), *Le livre noir de la condition des femmes*, éd. XO, France 2006.

POUILLON François (dir.), *Léon l'Africain*, éd. Karthala et IISMM, Paris 2009.

PASTOUREAU Michel, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, éd. Seuil, France 2014 (1^{ère} édition 1991).

PAPETTI Yolande, VALIER Françoise, DE FREMINVILLE Bernard et TISSERON Serge, *La passion des étoffes chez un neuro-psychiatre : G. G. de Clérambault*, éd. Solin, Paris 1980.

PERRIN AUSSEDT Odile, *Transparences : Métamorphoses et métaphores du papier*, éd. L'Harmattan, Paris 2015.

RIEFFEL Véronique, *islamania : DE l'Alhambra a la burqa, histoire d'une fascination artistique*, éd. Beaux Arts éditions, Paris 2011.

SAMUEL Aurélie, *L'art du textile en Asie*, éd. Scala, Paris 2014.

SIMMEL Georg, *Philosophie de la mode*, 3^{ème} éd. Allia, Paris 2013 (1^{ère} édition 1905).

SUGIER Clémence, *Symboles et bijoux traditionnels de Tunisie*, éd. Cérès productions, Tunis 1969.

TAGARIELLO Maria Luisa, *Grands Couturiers : Artistes tisseurs de rêve Maîtres de la mode*, éd. Prisma, Chine 2014.

TALBI Mohamed, *L'Islam n'est pas voile. Il est culte : Rénovation de la pensée musulmane*, éd. Cartaginoiseries, Tunis 2011.

The Kyoto Costume Institute, *FASHION Une histoire de la mode du XX^e siècle*, éd. TASCHEN, Chine 2013.

VASSEUR Nadine, *Les plis*, éd. Seuil, Paris 2002.

WAQUET Dominique et LAPORTE Marion, *La mode*, 4^{ème} éd. Puf, Paris 2014 (1^{ère} édition 1999).

WORSLEY Harriet, *Très Tendances : La mode de 1900 à nos jours*, éd. HF Ullmann, Chine 2011.

ZOUARI Fawzia, *Le voile islamique Histoire et actualité, du Coran à l'affaire du foulard*, éd. Favre, Suisse 2002.

ZOUARI Fawzia, *Le corps de ma mère*, éd. Gallimard, France 2016.

ZOUARI Fawzia, *Je ne suis pas Diam's*, éd. Stock, France 2015.

ZOUARI Fawzia, *Pour en finir avec Shahrazad*, éd. Cérès, Tunis 1996.

Articles :

BARIL Gérald, « Costumes du monde : réinterpréter le patrimoine matériel », in *Revue de la culture matérielle*, volume 51, printemps 2000.

MIELUSEL Ramona, « "Je n'ai rien à cacher, je suis transparente... ". Nouveau regard sur le voile chez Majida Khattari », in *Revue Études francophones*, volume 28 « (Dé) voilement de Soi : désirs contestés », Printemps et Automne 2015.

Dictionnaires :

BEAUJEAN Amédée, *Dictionnaire de la langue française. Abrégé du dictionnaire de É. Littré*, éd. Harvard College Library, Paris 1876.

DUFIEF Nicolas Gouin, *Dictionnaire nouveau et universel des langues françaises et anglaises, avec la prononciation figurée de chaque mot ; Tom III*, éd. Princeton University, Philadelphie 1810.

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française ; Tom I*, éd. Librairie Hachette et Cie, Paris 1873.

M. GUIZOT François, *Nouveau dictionnaire universel des synonymes de la langue française ; Tom II*, éd. Revue et Corrigée avec Soin, Paris 1833.

Webographie :

« *Cinquante nuances de voiles* », publié le 8 Janvier 2013 sur le site du magazine Slate, consulté le 28 Août 2019, URL : <http://www.slate.fr/grand-format/cinquante-nuances-de-voile-65983>

« *Entretien avec Héla Fattoumi et Majida Khattari* », publié le 7 Octobre 2010 sur le site de Tv5monde, consulté le 5 Septembre 2019, URL : <https://information.tv5monde.com/info/entretien-avec-hela-fattoumi-et-majida-khattari-5357>

« *Femme voilée dans la boîte* », publié le 24 Octobre 2013 sur le site de Oumma.com, consulté le 5 Septembre 2019, URL : <https://oumma.com/femme-voilee-dans-la-boite/>

« *Le voile islamique au-delà des clichés* », publié le 15 Février 2013 sur le site de France24, consulté le 28 Août 2019, URL : <https://www.france24.com/fr/20130215-boushra-almutawakel-nuances-voile-niqab-hijab-yemen-photographie-feminisme-islam-occident-femme>

« *Quand la plasticienne Majida Khattari lève le voile sur ses burqas* », publié le 11 Avril 2010 sur le site de France24, consulté le 5 Septembre 2019, URL : <https://www.france24.com/fr/20100411-quand-plasticienne-majida-khattari-leve-le-voile-burqas>

Référence des images :

- 1- BEN TANFOUS Aziza, MAHJOUB Neziha, LOUIS Andre, SETHOM Samira, SKHIRI Fathia, SUGIER Clémence et ZOUARI Ali, *Les costumes traditionnels féminins de Tunisie*, éd. Maison Tunisienne de l'Édition, Tunis 1988, p.237.
- 2- Ibid., p.63.
- 3- Ibid., p.93.
- 4- Ibid., p.171.
- 5- Ibid., p.211.
- 6- Ibid., p.195.
- 7- Ibid., p.67.
- 8- Ibid., p.131.
- 9- Ibid., p.151.
- 10- Ibid., p.221.
- 11- Ibid., p.219.
- 12- Ibid., p.181.
- De 13 à 23- Photos du Web
- 24- RIEFFEL Véronique, *islmania : DE l'Alhambra a la burqa, histoire d'une fascination artistique*, éd. Beaux Arts éditions, Paris 2011, p.152.
- De 25 à 27- Photos du Web
- 28- RIEFFEL Véronique, *islmania : DE l'Alhambra a la burqa, histoire d'une fascination artistique*, op. cit., p.153.
- De 29 à 32- Photos du Web
- 33- MIELUSEL Ramona, « "Je n'ai rien à cacher, je suis transparente... ". Nouveau regard sur le voile chez Majida Khattari », in Revue *Études francophones*, volume 28 « (Dé) voilement de Soi : désirs contestés », Printemps et Automne 2015, p-p.12-13.
- 34- HARZALLAH Fethia \ BEN AISSA Anouar, *Les voiles et après...*, éd. CREDIF, Tunisie 1992, p.45.
- 35- Ibid., p.42.
- 36- BEN TANFOUS Aziza, MAHJOUB Neziha, LOUIS Andre, SETHOM Samira, SKHIRI Fathia, SUGIER Clémence et ZOUARI Ali, *Les costumes traditionnels féminins de Tunisie*, op. cit., p.71.
- 37- Ibid., p.41.
- 38- Ibid., p-p.251-253.
- 39- BORSALI Noura, *Tunisie : Le défi égalitaire – Ecrits féministes*, éd. Arabesques, Tunisie 2012, p.108.
- 40- Ibid., p.107.

- 41- BAKALTI Souad, *La femme tunisienne au temps de la colonisation 1881-1956*, éd. L'Harmattan, Paris 1996, p-p.192-193.
- 42- BOUJMIL Hafedh, *Leïla : Revue illustrée de la femme 1936-1941*, éd. Nirvana, Tunis 2007, p.56.
- 43- Ibid., p.52.
- 44- Ibid., p.53.
- 45- Ibid., p.54.
- 46- Ibid., p.148.
- 47- Ibid., p.149.
- 48- PAPETTI Yolande, VALIER Françoise, DE FREMINVILLE Bernard et TISSERON Serge, *La passion des étoffes chez un neuro-psychiatre : G. G. de Clérambault*, éd. Solin, Paris 1980, p-p.64-65.
- 49- FOGG Marnie, *Pourquoi est-ce un chef-d'œuvre ? 80 créations de mode expliquées*, éd. EYROLLES, Paris 2014, p.124.
- 50- Ibid., p.184.
- De 51 à 53- Photos du Web
- 54- FOGG Marnie, *Pourquoi est-ce un chef-d'œuvre ? 80 créations de mode expliquées*, op. cit., p.145.
- 55- Ibid., p.144.
- 56- Ibid., p.146.
- 57- Ibid., p.60.
- 58- Ibid., p.150.
- 59- Ibid., p.152.
- 60- The Kyoto Costume Institute, *FASHION Une histoire de la mode du XX^e siècle*, éd. TASCHEN, Chine 2013, p.250.
- 61- Ibid., p.255.
- 62- FOGG Marnie, *Pourquoi est-ce un chef-d'œuvre ? 80 créations de mode expliquées*, op. cit., p.135.
- 63- TAGARIELLO Maria Luisa, *Grands Couturiers*, éd. PRISMA, Chine 2014, p.214.
- 64- Ibid., p.215.
- 65- The Kyoto Costume Institute, *FASHION Une histoire de la mode du XX^e siècle*, op. cit., p.245.
- 66- Ibid., p.247.
- 67- BEN TANFOUS Aziza, MAHJOUB Nezih, LOUIS Andre, SETHOM Samira, SKHIRI Fathia, SUGIER Clémence et ZOUARI Ali, *Les costumes traditionnels féminins de Tunisie*, op. cit., p.39.
- De 68 à 80- Photos du Web
- 81- TAGARIELLO Maria Luisa, *Grands Couturiers*, op. cit., p.224.
- 82- Ibid., p.229.
- 83- Ibid., p.227.
- 84- Ibid., p.284.

- 85- Ibid., p.289.
- 86- Photo du Web
- 87- TAGARIELLO Maria Luisa, *Grands Couturiers*, op. cit., p.288.
- 88- Ibid., p.285.
- 89- Ibid., p.283.
- 90- Photo du Web
- 91- Photo du Web
- 92- TAGARIELLO Maria Luisa, *Grands Couturiers*, op. cit., p.287.
- 93- SUGIER Clémence, *Symboles et bijoux traditionnels de Tunisie*, éd. Cérés productions, Tunis 1969, p.56.
- 94- GARGOURI-SETHOM Samira et PÉREZ Jacques, *Les bijoux de Tunisie*, éd. Dunes Éditions, Tunis 2005, p.92.
- 95- Ibid., p.115.
- 96- Ibid.
- 97- Ibid., p.156.
- 98- GARGOURI-SETHOM Samira, *Le bijou traditionnel en Tunisie : Femmes parées, femmes enchaînées*, éd. Édisud, Aix-en-Provence 1986, p.45.
- 99- Photo du Web
- 100- GARGOURI-SETHOM Samira et PÉREZ Jacques, *Les bijoux de Tunisie*, op. cit., p.70.
- 101- HERMASSI Abdelbaki, GRAGUEB Abderrazak et BEN MAMI Mohamed Béji, *ARTS DE TUNISIE*, éd. SIMPACT, Tunisie 2004, p.39.
- 102- GARGOURI-SETHOM Samira et PÉREZ Jacques, *Les bijoux de Tunisie*, op. cit., p.102.
- 103- Ibid., p.145.
- 104- Ibid., p.136.
- 105- Ibid., p.149.
- 106- Ibid., p.64.
- 107- Ibid., p.87.
- 108- Ibid., p.37.
- 109- Ibid., p.38.
- 110- Ibid., p.21.
- 111- Ibid., p.33.
- 112- Ibid., p.50.
- 113- HELIOUI Moncef, *La fibule berbère, la Melia et le vœu de la paix*, éd. Amazon.co.uk, Grande-Bretagne 2015, p.30.
- 114- GARGOURI-SETHOM Samira et PÉREZ Jacques, *Les bijoux de Tunisie*, op. cit., p.49.
- 115- Ibid., p.13.
- 116- HELIOUI Moncef, *La fibule berbère, la Melia et le vœu de la paix*, op. cit., p.148.
- 117- Ibid., p.8.
- 118- GARGOURI-SETHOM Samira et PÉREZ Jacques, *Les bijoux de Tunisie*, op. cit., p.32.
- 119- Ibid., p.28.
- 120- Ibid., p.54.
- 121- Ibid., p.66.
- 122- Ibid., p.77.
- 123- SUGIER Clémence, *Symboles et bijoux traditionnels de Tunisie*, op. cit., p.42.

- 124- HELIOUI Moncef, *La fibule berbère, la Melia et le vœu de la paix*, op. cit., p.44.
- 125- Ibid., p.45.
- 126- SUGIER Clémence, *Symboles et bijoux traditionnels de Tunisie*, op. cit., p.35.

UN VÊTEMENT POUR LA FEMME TUNISIENNE D'AUJOURD'HUI

Intervention plastique pour une réinterprétation de la mode traditionnelle tunisienne

Après la révolution de Janvier 2011, la société tunisienne a connu un retour excessif des islamistes extrémistes sur la scène politique et sociale. Ainsi, les partis politiques, les associations et la société civile ont retourné autour des questions qui concernent les libertés publiques, le Code du Statut Personnel et les droits des femmes. Tout débat concernant le statut du féminin en Tunisie est revenu un sujet d'actualité. La femme tunisienne s'est retrouvée, par conséquent, face aux mêmes problèmes que ses ancêtres. En dépit de son éducation, ses acquis sociaux et sa forte présence dans les administrations publiques et les différents secteurs culturels et économiques, elle doit lutter de nouveaux pour sa liberté, ses acquis, sa condition sociale, mais aussi pour son identité menacée et sa culture territoriale.

Le sujet de réflexion de ma recherche a été soulevé suite à ces événements sociopolitiques, qui ont secoué le quotidien de la société tunisienne. Il est ainsi structuré autour des articulations possibles, entre l'appartenance culturelle arabo-musulmane et la société mondialisée d'aujourd'hui, et basé particulièrement sur l'apparence vestimentaire de la femme tunisienne. Mon projet de recherche articule donc la création vestimentaire avec une étude sur la place des femmes dans la société tunisienne aujourd'hui, dans un questionnement sur l'héritage de la tradition et ses interprétations. J'essaie en effet de mettre en évidence un vêtement féminin tunisien, qui pourrait apparaître comme authentique, dans le contexte complexe et conflictuel de l'après-révolution.

Mots-clés : vêtement, féminin, réinterprétation, conservatisme, tradition, modernité, mondialisation, drapé, voile, politique, défilé, mode.

A GARMENT FOR THE TUNISIAN WOMAN OF TODAY

Plastic intervention for a reinterpretation of traditional Tunisian fashion

After the January 2011 revolution, Tunisian society has seen an excessive return of extremist Islamists to the political and social scene. Thus, political parties, associations and civil society have returned to issues concerning public freedoms, the Personal Status Code and women's rights. Any debate concerning the status of women in Tunisia has become a topical issue. As a result, Tunisian women found themselves facing the same problems as their ancestors. Despite its education, its social achievements and its strong presence in public administrations and in the various cultural and economic sectors, it must fight for new ones for its freedom, its achievements, its social condition, but also for its threatened identity and its territorial culture.

The subject of reflection of my research was raised following these socio-political events, which shook the daily life of Tunisian society. It is thus structured around possible articulations, between Arab-Muslim cultural affiliation and today's globalized society, and based particularly on the clothing appearance of Tunisian women. My research project therefore combines clothing design with a study on the place of women in Tunisian society today, in a questioning on the heritage of tradition and its interpretations. I am trying to highlight a Tunisian women's clothing, which could appear authentic, in the complex and conflictual context of the post-revolution period.

Keywords: clothing, feminine, reinterpretation, conservatism, tradition, modernity, globalization, drape, veil, politics, fashion show, fashion.