

Images de femmes voilées

Shirin Neshat, Installation vidéo, Musée d'art contemporain de Montréal, du 29 septembre 2001 au 13 janvier 2002

Kandahar, Film de Mohsen Makhmalbaf, 85 minutes, Iran, 2001

Anick Bergeron and Mélanie Landreville

Number 184, May–June 2002

Les folies de Dieu : les lieux du religieux

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17138ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bergeron, A. & Landreville, M. (2002). Images de femmes voilées / *Shirin Neshat*, Installation vidéo, Musée d'art contemporain de Montréal, du 29 septembre 2001 au 13 janvier 2002 / *Kandahar*, Film de Mohsen Makhmalbaf, 85 minutes, Iran, 2001. *Spirale*, (184), 38–39.

IMAGES DE FEMMES VOILÉES

SHIRIN NESHAT

Installation vidéo, Musée d'art contemporain de Montréal, du 29 septembre 2001 au 13 janvier 2002.

KANDAHAR

Film de Mohsen Makhmalbaf, 85 minutes, Iran, 2001.

KANDAHAR et les vidéos de Shirin Neshat ont été réalisés bien avant les événements du 11 septembre dernier. Si la tragédie états-unienne a avivé la curiosité de plusieurs quant à la culture musulmane, elle n'a pas effacé les préjugés, les idées préconçues, les raisonnements réducteurs, les clichés, bien au contraire. La réception et l'interprétation de ces deux œuvres en ont été marquées.

Non pas que ces œuvres ne soient pas politiques. Neshat, avec son œuvre, répond à la révolution islamique iranienne de 1979. *Kandahar* est inspiré de l'histoire de Niloufar Pazira (qui tient le rôle principal dans le film), alors qu'elle voulait retourner en Afghanistan pour rendre espoir à une amie suicidaire. L'effondrement des tours du World Trade Center a poussé à faire une lecture bien particulière de ces deux œuvres en fonction d'un point de vue politique, voire militaire; on a vite oublié la volonté, de part et d'autre, de rendre compte de la réalité vécue par certaines femmes à travers le monde.

Voix de femmes dévoilées

Quand il s'agit de comprendre une culture qui nous est moins familière, les équations se font rapidement, souvent gratuitement : femmes arabes, femmes musulmanes, femmes voilées, femmes battues, femmes excisées, femmes sans parole...

Pourtant, chez Neshat, dans cinq des six vidéos présentées, l'environnement sonore et musical est l'œuvre de Sussan Deyhim, cette chanteuse d'origine iranienne qu'Atom Egoyan qualifie d'« *ahurissant monument de passion* » (*Shirin Neshat*, catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain, Montréal, 2001). Rien de muet, de timoré, d'entravé dans l'art vocal de cette virtuose.

Dans l'installation vidéo *Turbulent* (1998), deux écrans se font face. Deyhim, voilée, en occupe un. En face, un chanteur. C'est lui qui ouvrira le bal. Après son tour de chant, son public l'applaudit. Puis Deyhim se met à chanter devant une salle vide; lui regarde la caméra, comme s'il était son public à elle. La caméra de Neshat, comme étourdie par la musique et le chant, se met à danser autour du corps de Deyhim, envoûtée, caressante, languissante. Mais personne dans la salle n'est là pour entendre

exploser cette passion. C'est vrai que la chanteuse est en pleine méditation, en conversation intime avec le divin. Neshat, avec sa caméra, comme un oiseau fouineur, nous offre un moment de plaisir auditif intense et nous donne à voir un corps de femme incarné.

Autre voix captivante s'il en est une, celle de Nafas, l'héroïne de *Kandahar*. Dès le début du film, elle enregistre, sur ce qu'elle appelle sa boîte noire, des messages d'espoir pour sa sœur, qui lui a annoncé qu'elle se suiciderait à la prochaine éclipse. Un procédé facile aurait été de mettre une voix hors champ pour permettre à la spectatrice de comprendre l'angoisse d'une quête pratiquement perdue d'avance. Or, Makhmalbaf nous donne une héroïne qui porte un magnétophone de poche grâce auquel elle relate les embûches de son parcours et des promesses de délivrance. Cette voix, qui récite en anglais avec un accent persan, cette voix ensorcelante et pleine de tendresse qui nous chuchote à l'oreille les horreurs du régime taliban marque bien l'amour de l'autre, l'amour du pays quitté, mais aussi les déclinaisons de la violence à laquelle elle est confrontée.

Voiles de violence

Une des brutalités imposées aux femmes afghanes est la non-accessibilité aux soins de santé. Une visite médicale, pour ces femmes, c'est s'asseoir devant un rideau, au bout duquel se tient un intermédiaire, généralement une enfant, et derrière lequel se tient un médecin qui, peut-être, osera examiner sa bouche, son œil ou son oreille à travers un minuscule orifice. Aucun contact direct entre la malade et le médecin. C'est derrière un tel rideau que Nafas rencontre Sahib, un États-unien exilé en Afghanistan à la recherche de Dieu, et qui s'est improvisé médecin. Imberbe, Sahib porte un postiche. Il explique à Nafas que c'est son *burga* à lui, ce qui lui permet de maintenir son statut, de cacher son imposture.

Or, le *burga*, pour les femmes, n'est pas une imposture, n'est pas le signe d'un statut privilégié. Il est le symbole d'une soumission forcée. Le *burga* ne permet pas de déambuler librement dans les rues; le *burga* est comme une armure qui au lieu de protéger le corps empêche qu'on le soigne quand il en a besoin. Le *burga* est un voile entre soi et les connaissances, les savoirs,

même les plus primaires, ceux qui permettent de survivre au jour le jour. La barbe, même imposée par des chefs religieux, est loin d'être un *burga*. Le *burga* est un voile entre soi et la vie. Nafas en rend bien compte, quand elle se demande si le *burga* laisse passer l'amour.

Chez Neshat aussi des voiles séparent femmes et hommes. Quand ce n'est pas l'espace occupé par la spectatrice entre deux écrans de projection, quand ce ne sont pas les murs d'une forteresse, comme dans *Rapture* (1999), c'est un voile littéral, posé entre les femmes et les hommes dans une mosquée. *Fervor* (2000) est projeté sur deux écrans placés côte à côte. L'espace qui les sépare tient lieu, dans l'expérience du visionnement, de l'écart qui s'impose entre les deux protagonistes, une femme et un homme dont le sentiment amoureux s'est laissé deviner à la croisée des chemins. Assis de part et d'autre de cette cloison qui assigne une place définie aux femmes et aux hommes pendant une cérémonie religieuse, seuls leurs regards permettent de deviner la passion encore naissante; le mouvement de leur corps, le désir émergent. Des panoramiques vers l'extérieur créent d'étranges grands-angles aux centres en forme de tache aveugle. L'effet est impressionnant : ce qui était quelques centimètres entre deux écrans, un mince rideau, se transforme en trou noir, en espace béant où s'engouffre l'attirance des protagonistes, où s'enlise l'imaginaire de la spectatrice. On baissera le rideau au moment où les protagonistes quitteront la mosquée. Comme le précise Paulette Gagnon dans le catalogue de l'exposition, Neshat s'attarde plus à montrer qu'à dénoncer.

Femmes dévoyées

Quelle différence y a-t-il entre un tchador et un *burga*? Aucune. Sous l'un, derrière l'autre, une femme est cachée. Est-ce là le propre de la culture musulmane? Pas vraiment. Neshat nous le rappelle bien dans *Soliloquy* (1999). Elle y présente une cérémonie chrétienne, les sœurs y sont voilées. Souvenons-nous que, encore tout récemment au Québec, une femme ne pouvait se présenter à l'église sans chapeau et sans gants. Ce sont là des coutumes simplement vestimentaires, mais dont l'impact social est profond, patent. C'est d'ailleurs là que vidéos et films mettent en évidence une condition féminine qui n'est pas typiquement musulmane, mais partagée par

CACHEZ-MOI CE RELIGIEUX QUE JE NE SAURAI VOIR

L'IMPASSE DANS LA PSYCHOSE ET L'ALLERGIE de Sami Ali
Dunod, « Psychismes », 144 p.

l'ensemble de celles et ceux qui subissent le patriarcat. Pouvoirs politiques et religieux assoient souvent leur puissance en entravant les corps, plus souvent qu'autrement ceux des femmes. Et un corps entravé, c'est un corps réduit au silence, à l'enfermement, à la soumission, à la volonté d'autrui, à l'exil. Commentant son expérience du film, l'actrice Niloufar Pazira a dit : « *I wanted to do the film because it was my life story. It is the story of every Afghan woman imprisoned behind a veil and deprived of her rights.* » C'est l'histoire de quiconque doit vivre derrière un voile, aussi métaphorique soit-il.

Neshat et Makhmalbaf nous invitent à découvrir des univers de femmes bien différents, mais somme toute très proches l'un de l'autre. L'une propose une réflexion sur les rôles des sexes et leur cloisonnement ; l'autre montre surtout l'exil et l'enfermement. Mais dans les deux cas, il s'agit de donner la parole aux femmes, de laisser leur corps, leur voix s'exprimer, de faire tomber les voiles. L'expérience est un peu déroutante, très envoûtante. L'utilisation d'une forme artistique, ici, loin de suresthétiser ou d'éloigner la spectatrice d'une réalité politique parfois effrayante, l'invite à se laisser submerger. Et c'est là une façon féministe de faire les choses, de conscientiser.

La mise en parallèle des deux œuvres permet de faire état d'une certaine universalité de l'expérience féminine. Un résultat semblable à ce qu'obtient Ann Kennard dans *The Powder Room* (ONF, 1996) : une mère de famille confie à sa propre mère la sensualité, mais aussi l'érotisme, de l'allaitement ; des Marocaines discutent de chirurgies permettant de retrouver sa virginité afin de ne pas faire mauvaise figure le jour du mariage ; trois amies tentent de se protéger l'une l'autre des déceptions amoureuses. Et toutes ces petites histoires viennent se rejoindre pour former un tableau kaléidoscopique, sorte d'atlas du féminin.

Neshat, dans plusieurs de ses vidéos, se situe surtout du côté de l'intime, du personnel, se rapprochant ainsi plus de *The Powder Room*, alors que *Kandahar* est plutôt du côté politique. Mais dans les deux œuvres, privé et politique sont séparés par une frontière si mince qu'il suffit de la lever comme un voile pour apercevoir l'autre versant.

ANICK BERGERON
ET MÉLANIE LANDREVILLE

REMANIEMENT global d'un ouvrage précédent, *Le visuel et le tactile* paru en 1984, dénoncé par son auteur comme une première tentative non aboutie — franchise qui se rencontre rarement —, *L'impasse dans la psychose et l'allergie* exprime la radicalité de la position critique de Sami Ali à l'endroit de certains pans de la théorie freudienne, notamment en ce qui concerne la paranoïa et la psychosomatique. Chez Sami Ali, l'éclairage de la psychose par son rapprochement avec l'allergie est centré sur le relationnel et notamment à propos de Schreber sur une probable dépression maternelle. Ce rapprochement, je l'ai trouvé pour ma part formulé dans son livre en deux phrases : — « *Il existe un fond commun à l'allergie et à la psychose, le point de départ dans les deux cas étant cette même impossibilité de poser l'autre comme différent de soi.* » — « *L'altérité, au lieu de relativiser l'être en lui imposant une limite qui sépare et relie, introduit un vide que rien ne saurait combler.* »

Mais je voudrais insister sur un point où m'est apparue une sorte d'infidélité à son propre questionnement anthropologique que Sami Ali mène depuis *Le haschisch en Égypte* paru en 1988. Cette infidélité me paraît exemplaire de la difficulté qu'il y a, même et surtout chez les spécialistes de l'altérité que sont censés être les psychanalystes à rencontrer la pensée issue de l'autre culture, qu'il s'agisse de la pensée d'un patient, d'un collègue ou celle de Freud lui-même. Cette confrontation inter-culturelle fondamentale qu'est la rencontre du religieux de l'autre à partir du sien propre, religieux massivement refoulé et non pas résolu chez les psychanalystes, à commencer par Freud, le bouleversement que le monde connaît depuis le 11 septembre dernier nous l'a rendue incontournable. Sami Ali, outre sa construction d'une théorie psychosomatique originale, est également le traducteur en langue française des grands poètes mystiques arabes comme Ibn Arabi ou Al Maari ; cette œuvre de traduction s'est doublée d'une œuvre de peintre autour de son travail de calligraphe sur des vers de ces poètes. Sa rencontre avec la culture chrétienne à l'œuvre dans le délire paranoïaque du Président

Schreber me paraissait donc d'autant plus importante à prendre en compte.

Dieu et l'altérité

« Ici, dit Sami Ali, le mot "Dieu" lui-même, autant que les autres concepts du système schréberien, recouvre une tout autre réalité [...]. » Ce « tout autre » a suscité en moi les mêmes réserves que les interprétations réductrices sur le mode du « ce n'est rien d'autre que... », qui est l'expression même du refoulement culturel de l'analyste quand son intervention porte sur une croyance religieuse du patient.

Pourtant, quand Schreber déclare que « Dieu ne peut accomplir ce qui contredit ses propres qualités et pouvoirs eu égard à l'humanité », il ne fait qu'exprimer la théologie chrétienne la plus traditionnelle. Quand Sami Ali écrit que « Schreber va jusqu'à affirmer que, issu de Dieu grâce à la capacité de transformation des rayons, l'homme est littéralement créé à l'image de Dieu, image en laquelle il se change de nouveau après la mort », son « va jusqu'à » laisse entendre que le tout est de l'ordre du délire, alors que, mis à part les « rayons », il n'y a rien là qui n'appartienne à la même théologie.

Cet héritage culturel est encore plus patent dans tout ce que Schreber invente à partir de la théologie trinitaire qui considère le Père, le Fils et le Saint-Esprit comme des êtres distincts et ne formant pourtant qu'une seule entité, de même qu'« Ariman et Ormuzd doivent être considérés, en dépit de l'omnipotence de Dieu, comme deux êtres distincts ». C'est dans la pensée chrétienne et non dans le délire de Schreber que « Dieu est une multiplicité dans l'unité ou une unité dans la multiplicité », et c'est à cette pensée qu'il faut se référer avant d'envisager comme « une hypostase d'une "quadrinité" mazdéenne les quatre composantes ou "instances" de Dieu : les royaumes antérieurs et postérieurs de Dieu, le dieu inférieur et le dieu supérieur (Ariman et Ormuzd) ». Compte tenu de cette mémoire très active en lui, je ne suis pas sûr que chez Schreber, « pour ce qui est de Dieu, la projection s'effectue sur un être éclaté auquel, en le nommant, on s'emploie à restituer l'unité perdue ». J'ignore si dans la mystique