

Corps performants, corps signifiants : une lecture sémiotique et esthétique du corps féminin athlétique dans les récits visuels et littéraires contemporains

BOUSHOR SOUKAINA

Université Hassan II de Casablanca

Université Internationale de Casablanca

Maroc

RÉSUMÉ:

Le corps féminin athlétique, longtemps marginalisé ou esthétisé, devient aujourd'hui un espace de narration, de résistance et de recomposition identitaire. À travers une analyse croisée de récits littéraires, filmiques et performatifs (Lola Lafon, Clint Eastwood, Mayye Zayed, Coco Fusco), cet article interroge la manière dont les gestes, les postures et les silences corporels produisent du sens et déstabilisent les normes de genre. En mobilisant une approche sémiotique, esthétique et critique, l'étude met en lumière la portée symbolique du corps féminin en situation de performance. Il s'y révèle à la fois surface d'inscription idéologique et lieu d'émancipation sensible, capable d'écrire autrement le féminin dans des territoires marqués par la domination masculine. Le corps devient ici signe, mémoire et langage.

Mots-clés : corps féminin , performance, genre, sémiotique, résistance

ABSTRACT:

The athletic female body, once marginalized or idealized, now emerges as a site of narrative, resistance, and identity reconstruction. Through a comparative analysis of literary, cinematic, and performative works (Lola Lafon, Clint Eastwood, Mayye Zayed, Coco Fusco), this article explores how gestures, postures, and bodily silences generate meaning and challenge gender norms. Drawing on a semiotic, aesthetic, and critical framework, the study highlights the symbolic weight of the performing female body. It appears as both an ideological surface and a sensitive space of emancipation, capable of rewriting femininity within traditionally male-dominated fields. The body becomes sign, memory, and language.

Keywords : Female body, performance, gender, semiotics, resistance

Pour citer cet article:

Boushor, Soukaina, « Corps performants, corps signifiants : une lecture sémiotique et esthétique du corps féminin athlétique dans les récits visuels et littéraires contemporains », *Sémiolitté*, N°1, 2025, pp.283-297.

CORPS PERFORMANTS, CORPS SIGNIFIANTS : UNE LECTURE SÉMIOTIQUE ET ESTHÉTIQUE DU CORPS FÉMININ ATHLÉTIQUE DANS LES RÉCITS VISUELS ET LITTÉRAIRES CONTEMPORAINS

Introduction

Le corps n'est jamais neutre. Chargé de mémoire, de normes et de résistances, il s'inscrit au croisement du biologique et du symbolique, du visible et du construit. Cette approche rejoint la phénoménologie du corps telle que l'a formulée Maurice Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception* (1945), où le corps n'est pas simplement un objet parmi d'autres dans le monde, mais le lieu premier d'expérience et de présence. Pour Merleau-Ponty, le corps vécu (le *corps propre*) est le médium par lequel le sujet est engagé dans le monde, percevant et agissant simultanément. Cette conception nous invite à penser le corps athlétique féminin non seulement comme un objet visible soumis à des normes sociales, mais aussi comme un sujet en mouvement, porteur d'une expérience incarnée, sensorielle et expressive. Plus encore lorsqu'il s'agit du corps féminin en performance physique, athlétique, en tension, qui rompt avec l'imaginaire passif et ornemental traditionnellement associé au féminin. Dans les pratiques artistiques et littéraires contemporaines, ce corps-là ne se contente plus d'apparaître : il agit, sue, chute, se relève, et surtout, signifie. Il devient un corps en acte et en discours, un lieu où se rejouent les grandes tensions entre genre, pouvoir et représentation.

Cet article se propose d'examiner les modalités sémiotiques et esthétiques de la mise en scène du corps féminin athlétique dans un corpus hybride mêlant littérature (*La Petite Communiste qui ne souriait jamais* de Lola Lafon), cinéma (*Million Dollar Baby* de Clint Eastwood, *Lift Like a Girl* de Mayye Zayed), et art performatif (performances de Coco Fusco). Tous ces récits - fictionnels ou visuels - partagent une même préoccupation : celle de penser le corps comme surface narrative, mais aussi comme lieu d'inscription de la norme et de ses détournements. Le sport, dans ce contexte, ne relève pas simplement de l'exploit physique ; il devient une écriture du réel, un dispositif esthétique où s'affrontent l'intime et le social, l'image et l'effort, la norme et la fracture.

À travers ce triptyque d'œuvres, nous analyserons la manière dont le corps féminin en situation de performance est scénarisé, encadré, fragmenté ou sublimé selon les médiums. Ce faisant, nous interrogerons la façon dont les signes corporels - gestes, postures, sueur, blessures, regards - participent à la construction d'un langage du corps spécifique, porteur d'une charge politique et symbolique.

Notre méthodologie repose sur une approche interdisciplinaire, mobilisant la sémiotique visuelle et littéraire, les études de genre (Judith Butler), les théories du pouvoir (Michel Foucault), et une anthropologie du corps (David Le Breton). Ces outils nous permettront d'éclairer la façon dont le corps féminin sportif devient un opérateur de sens : tantôt objet de contrôle, tantôt instrument de rupture, tantôt médium d'expression de soi.

Il s'agira donc de montrer comment, dans la littérature, le cinéma et la performance, le corps féminin en mouvement se construit comme un territoire de récit et de résistance, capable de reconfigurer l'espace symbolique du féminin et de produire une contre-narration des normes corporelles.

Si l'étude se concentre principalement sur le corps féminin athlétique dans les univers sportifs - littéraire, cinématographique et documentaire -, elle s'ouvre également à une dimension artistique et performative plus politique avec l'analyse des performances de Coco Fusco. Cette extension permet d'aborder le corps non seulement comme espace de performance physique, mais aussi comme lieu de confrontation entre regard, pouvoir et héritages coloniaux. Ainsi, l'article articule deux registres complémentaires : celui du corps en tension dans le sport, et celui du corps en lutte dans des espaces culturels où se croisent genre, racialisation et spectacle.

1. Le corps athlétique féminin : entre puissance, narration et subversion

1.1. Le corps littéraire : Nadia Comaneci ou la pureté contrainte

Dans *La Petite Communiste qui ne souriait jamais*, Lola Lafon déconstruit avec une rare acuité les formes de contrôle et de réappropriation du corps féminin à travers le personnage mythifié de Nadia Comaneci. Dès les premières pages, le corps de la gymnaste est présenté comme un terrain de projection idéologique, un lieu de surveillance disciplinaire et d'esthétisation politique. En cela, le roman épouse les thèses foucaaldiennes sur la fabrication des corps dociles : « le pouvoir produit la réalité ; il produit les domaines d'objets et les rituels de vérité »¹. Le corps de Nadia n'est pas simplement observé : il est produit, configuré, mis en scène, mesuré.

Ce façonnement dépasse la seule dimension esthétique. Il devient aliénation, comme le montre cette citation :

« Ton corps appartient au monde. Il ne t'appartient pas. Il est devenu vitrine. »²

L'image de la vitrine renvoie ici à la logique de la mise en exposition du corps féminin comme marchandise idéologique : poli, lissé, codifié. On retrouve chez Butler, dans *Le Pouvoir des mots*, cette idée selon laquelle les corps deviennent « lisibles » à condition de se conformer à un langage normatif du genre : « Le corps ne précède pas la norme, il est son effet ».

Mais Lafon ne s'arrête pas à cette surface visible. Elle entre dans les interstices du silence, du refus de Nadia à verbaliser ce qu'elle vit :

« Tu n'as pas appris à parler, on t'a appris à tenir. À retenir. À ne pas tomber. »³

Ce silence, loin d'être une absence, devient forme de résistance. Il correspond à ce que David Le Breton appelle une « désobéissance symbolique du corps » (*Anthropologie du corps et*

¹ Foucault, Michel. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975, p. 27.

² Lafon, Lola. *La Petite Communiste qui ne souriait jamais*. Arles : Actes Sud, 2014, p. 174.

³ Ibid., p. 177.

modernité) : le corps qui ne répond plus aux injonctions verbales, mais parle à travers l'effacement, la fatigue, l'économie du geste. Nadia ne s'oppose pas, elle esquive, elle se tait, elle se suspend.

Le récit adopte alors une structure fragmentaire, mimant le morcellement du corps exposé, le morcellement de l'intime sous le regard de l'État, des entraîneurs, des médias. Comme l'écrit Foucault, « on est toujours, même dans la solitude, devant un tribunal invisible » : Nadia vit dans cet espace spectral de la visibilité forcée et de la subjectivation mutilée.

L'écriture de Lafon recompose une poétique de la gymnastique comme effraction du réel :

« Tes jambes comme des pinceaux, chérie. Calculer l'espace et le poids de l'air, au fur et à mesure, elle invente l'équilibre nouveau. »⁴

Ici, le geste devient langage, la figure acrobatique devient acte d'écriture corporelle. L'auteure donne à lire un corps qui écrit en silence sa propre fable, avec ses déséquilibres, ses sursauts, ses silences. Le corps de Nadia devient une encre somatique, une narration par le muscle et la tension, loin des discours héroïques qu'on plaque sur elle.

À l'intersection du contrôle et du dépassement, entre perfection et dépossession, se dessine une figure féminine profondément ambivalente. Le roman de Lafon ne cherche pas à la réconcilier, mais à en restituer la densité, à faire de ce corps une figure de la scission, une résistance en équilibre instable.

Dans ce roman, la corporéité devient rythme. L'écriture mime les figures de Nadia : ses envols suspendus, ses réceptions muettes, ses déséquilibres contenus. Il n'y a pas de corps sans temps, et celui de Nadia est scandé par une temporalité disciplinaire - celle des comptes à rebours, des compétitions, des gestes millimétrés. Mais Lafon introduit une dissonance : le temps intérieur de Nadia, son mutisme obstiné, ralentit le récit, crée une tension entre le corps qui agit et le sujet qui se tait. Cette tension forme le cœur esthétique et politique du roman. Le lecteur ne sait jamais si Nadia exécute ou si elle écrit ; si elle performe ou si elle résiste ; si elle tombe ou si elle refuse de se maintenir. Là réside sans doute la beauté du corps écrit par Lafon : un corps qui ne se donne jamais tout à fait, mais qui s'imprime comme trace, interstice, énigme.

1.2 Le corps filmé : entre cadrage, sueur et récit du dépassement

1.2.1. *Million Dollar Baby* : chorégraphie de la douleur et dramaturgie du muscle

Dans *Million Dollar Baby*, Clint Eastwood construit une esthétique du corps féminin qui échappe à la glorification et au pathos. Le personnage de Maggie Fitzgerald est filmé dans une tension constante entre présence corporelle brute et effacement symbolique, entre affirmation de soi et annulation sociale. Le corps de la boxeuse devient un site d'inscription des contradictions : celles du genre, de la classe, de la volonté et de la chute.

⁴ Ibid.p.178

Loin des conventions héroïques ou érotisées du cinéma sportif, Eastwood choisit de filmer l'effort sans emphase, la sueur sans sublimation. Dès les premières scènes, Maggie s'entraîne seule, sans éclat. La caméra fixe son visage tendu, son regard concentré sur le sac de frappe. Aucun ralenti spectaculaire, aucun montage dynamique : seulement la répétition du geste, la respiration lourde, la mécanique obstinée du corps au travail. La salle est nue, les murs abîmés, l'écho des coups secs rythme l'apprentissage d'un langage corporel : celui du combat pour l'existence.



Puis vient le ring. Là encore, Eastwood ne cherche pas à magnifier la violence : il la monte au ralenti, pour mieux souligner son étrangeté. Dans la scène du combat où Maggie encaisse un crochet le montage suspend l'instant de l'impact. L'image ne donne pas à voir une héroïne triomphante, mais un corps déséquilibré, vulnérable, exposé au regard d'un public indifférent. La violence ici ne vise pas la victoire : elle révèle les rapports de domination, le coût physique du dépassement de soi.



Le paroxysme est atteint dans la scène de l'accident. Maggie, frappée dans le dos, s'effondre sur le tabouret du coin. La caméra plonge sur son visage crispé de douleur, les cordes du ring traversant le cadre comme une cage. Le contraste est brutal : le corps qui s'élevait est maintenant brisé, cloué à sa place. Cette rupture donne lieu à une réécriture tragique du corps sportif : de puissant, il devient dépendant, suspendu à des machines médicales, immobile, privé de langage, réduit à un souffle artificiel.

⁵ Million Dollar Baby. Réalisé par Clint Eastwood. 2004. Warner Bros. Capture d'écran prise à 00 :23 :02

⁶ Ibid., 00 :24



7



8

Mais c'est dans l'intimité silencieuse des scènes partagées avec Frankie que le film opère sa plus grande subversion. Dans ces deux scènes, Maggie et son entraîneur échangent peu, mais le poids des regards et la retenue des gestes disent tout. Maggie devient ici fille symbolique, corps transmis et recueilli, non plus pour ses performances, mais pour ce qu'elle incarne : la dignité d'exister malgré tout. Eastwood ne filme plus une sportive, mais une femme blessée, lucide, présente à elle-même, dans un monde qui ne lui fait pas de place.



9



10

Le film explore enfin un paradoxe fondamental : plus Maggie perd l'usage de son corps, plus son intégrité morale se renforce. Le corps physique se dérobe, mais la volonté, l'intelligence émotionnelle, la lucidité existentielle prennent le relais. Comme si Eastwood affirmait que la vraie force, au cinéma comme dans la vie, réside moins dans la frappe que dans la capacité à se maintenir debout dans la mémoire des autres.

Ainsi, *Million Dollar Baby* ne raconte pas une « success story » sportive : il dénonce la violence des structures, interroge la représentation du féminin dans les sports masculins, et fait du corps de Maggie un palimpseste de résistance, de douleur et de narration silencieuse.

La tragédie finale de *Million Dollar Baby* prolonge cette réflexion sur le corps non pas en tant qu'objet sacrificiel, mais en tant que lieu d'ultime autonomie dans l'impossibilité du geste. Lorsque Maggie, alitée, demande à Frankie de mettre fin à ses jours, c'est encore par le corps qu'elle parle. Le film s'achève sur un plan fixe, dépouillé, sans musique, où le visage inerte de Maggie est cadré dans la pénombre. Le hors-champ prend alors tout son sens : le spectateur ne voit pas la mort, mais l'imagine. La lumière s'éteint sur un corps qui ne lutte plus, mais qui a récupéré le droit d'agir par le refus. Eastwood utilise ici une rhétorique minimaliste : peu de dialogues, une

⁷ Ibid., 01:35

⁸ Ibid., 02 :01

⁹ Ibid., 00 :36 :09

¹⁰ Ibid., 00 :40 :01

esthétique économe, un usage rigoureux du champ-contrechamp. La caméra ne cherche pas l'effet, elle se retire. Ce retrait même est un geste d'élégance narrative : il laisse place à l'irreprésentable, à la pudeur du destin. Par cette fin abrupte, le film déjoue les conventions du film sportif pour s'aligner sur la tradition de la tragédie classique : le héros chute non parce qu'il est faible, mais parce qu'il est trop grand pour le monde qui l'entoure. Maggie meurt, non vaincue, mais victorieuse dans sa maîtrise du récit de sa propre fin.

1.2.2. *Lift Like a Girl* : filmer la résistance ordinaire, élever la dignité

Dans *Lift Like a Girl*, la réalisatrice égyptienne Mayye Zayed adopte une posture d'observatrice discrète. Elle s'efface derrière sa caméra pour laisser parler les corps, les gestes et les respirations, dans leur vérité nue. Le documentaire suit Zebiba, adolescente des quartiers populaires d'Alexandrie, formée dès l'enfance à l'haltérophilie par un coach surnommé « Captain ». Ce corps féminin, loin d'un modèle idéalisé ou médiatisé, est filmé dans sa fabrication quotidienne : maladresse, transpiration, hésitation, mais aussi puissance, concentration, transformation.

Il est façonné non par une coach stéréotypée, mais par une figure paternelle rugueuse et atypique : le « Captain », homme âgé, intransigent et charismatique, dont la pédagogie est faite de cris, d'ordres et d'une tendresse cachée. Ce n'est pas un mentor idéalisé : c'est un forgeron du réel, qui transmet à Zebiba non seulement une technique, mais une forme d'endurance à l'existence.

Dans une première image, la posture évoque moins le triomphe que l'affirmation d'une existence dans un monde qui ne l'attendait pas là. Le sourire qu'elle esquisse contraste avec le poids réel qu'elle soutient, et l'arrière-plan saturé de figures masculines donne à la scène une portée politique implicite. Ce n'est pas une victoire, mais une proclamation silencieuse : elle est là, elle soulève, elle compte.

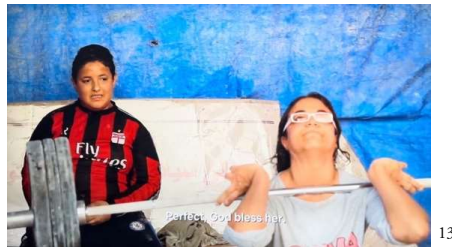


Une autre image : Zebiba vue de dos, face à un groupe de garçons inverse les regards. Ce ne sont plus les garçons qui regardent une fille performer ; c'est elle, dos droit, bras levés, qui devient modèle, référente, figure d'autorité. Cette inversion subtile des rôles visuels raconte une révolution lente : celle du corps féminin filmé comme sujet agissant, et non plus comme décor.

¹¹ Zayed, M, 2020, *Lift Like a Girl*, Cleo Media. Capture d'écran prise 00:25:15



Dans une scène capitale Zebiba échoue à soulever la barre, retombe, le regard flou, la caméra ne coupe pas. Elle capte le poids de l'échec, la tension du recommencement. Le plan-séquence prolonge la durée du doute, refuse le montage héroïque. Le spectateur est invité à ressentir l'effort plutôt qu'à l'admirer. C'est dans ce refus de la spectacularisation que réside la puissance esthétique du documentaire : le réel devient poétique parce qu'il est laissé intact.



La scène la plus bouleversante Zebiba en entraînement, filmée en gros plan, les yeux fermés, concentrée, sous le regard d'un jeune garçon en maillot de foot condense cette esthétique du présent. Rien n'est glorifié. L'effort est presque douloureux à regarder, tant il est intime. Les bras tremblent, la bouche se crispe, et pourtant le mouvement continue, s'élève, s'accomplit. Le regard du garçon, à la fois interrogatif et admiratif, devient le miroir social d'un corps en train de défaire les attentes du genre.

Ce geste est redoublé dans ce dialogue. Le « Captain » interpelle les enfants :

« Oublie tout ce que tu as appris sur la manière dont une femme doit s'asseoir, comme te l'a dit ta mère. Si tu veux soulever des poids, tu dois faire abstraction de tout ça. Il n'y a pas de différence entre les filles et les garçons. »

Puis il demande à un garçon de danser. La scène est brève mais saisissante :

« Si Belal peut danser, alors toi aussi tu peux le faire. Et si Belal peut soulever des poids, alors toi aussi tu en es capable. »

Le sport devient ici pédagogie de l'égalité, désapprentissage des normes, invitation à l'émancipation par le corps. On n'est pas dans une performance filmée, mais dans un geste anthropologique : le corps est outil d'apprentissage, d'échange, de déstabilisation douce des rôles sexués.

¹² Ibid., 01 :02

¹³ Zayed, op. cit., 01:10:00

Mayye Zayed, en refusant tout effet de mise en scène, permet à ses plans de respirer. Les silences, les hésitations, les regards hors champ sont autant de temps accordés à l'épaisseur sociale du corps féminin. Le cadre n'enferme pas : il accompagne. Le réel n'est pas mis en image, il est la matière même de l'image.

Lift Like a Girl propose ainsi une autre politique de la représentation : celle du féminin en construction, hors des studios, hors des normes télévisées, mais ancré dans un espace populaire, poussiéreux, bruyant- et pourtant habité par une forme de grâce rugueuse. Zebiba n'est pas une héroïne. Elle est un corps ordinaire qui apprend à être extraordinaire. Et ce simple fait, filmé avec tant d'attention, devient un geste politique de premier ordre.

Lorsque « Captain » meurt, l'espace d'entraînement devient lieu de deuil et d'hommage. Les filles, en compétition, ne soulèvent plus seulement des barres de fonte, mais la mémoire d'un homme, d'un corps vieilli et autoritaire, auquel elles ont tenu comme à une figure tutélaire. Loin de tout pathos, le film saisit ces instants avec pudeur : le deuil se fait par l'action, non par les mots. Zebiba gagne, non pour elle seule, mais pour un mort qui l'habite encore. La caméra, en suivant ce passage silencieux entre l'absence et le geste, entre la perte et la répétition, fait du corps féminin un espace de transmission. L'athlète devient dépositaire d'une filiation corporelle, d'un langage transmis dans la sueur et la rigueur. Ce n'est plus simplement un corps qui apprend ; c'est un corps qui se souvient, qui perpétue, qui honore.

1.3. Le corps performatif : Coco Fusco ou l'insubordination incarnée

Dans ses performances les plus radicales, Coco Fusco met en scène son propre corps comme un dispositif critique, un espace de confrontation entre regard, pouvoir et représentation. Parmi ses œuvres les plus saisissantes, *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992), réalisée avec Guillermo Gómez-Peña, constitue une expérimentation à la fois artistique, politique et anthropologique, où le corps féminin devient instrument de retournement symbolique. L'artiste s'y exhibe dans une cage, travestie en "femme indigène" fictive, soumise à l'observation des visiteurs de musées d'art contemporain en Europe et aux États-Unis. Le cadre de la performance parodie délibérément les exhibitions coloniales des XIXe et XXe siècles, révélant la persistance contemporaine des logiques de racialisation, d'exotisation et de fétichisation du corps féminin racisé.

Mais cette performance ne se contente pas d'illustrer une critique postcoloniale. Elle met en scène un dispositif de pouvoir au sens foucauldien, où la relation asymétrique entre l'observé et l'observateur est révélée et intensifiée. Le spectateur, confronté à un corps muet, passif en apparence, se trouve déstabilisé dans son rôle : le regardeur est regardé par son propre regard, renvoyé à sa position de voyeur civilisé. Fusco reprend ici à son compte l'idée que le pouvoir ne se loge pas uniquement dans l'autorité explicite, mais dans la structuration invisible des cadres de visibilité. Le dispositif scénique devient un piège optique et moral.

Dans ce contexte, le corps féminin n'est pas un simple support de discours, mais une

surface d'inscription idéologique, un corps qui signifie. Judith Butler nous rappelle que « le genre est une performance régulée et répétée qui produit l'effet d'un naturel »¹⁴ (*Trouble dans le genre*). Or, ce que Fusco montre, c'est la dislocation même de cette naturalisation, en exhibant un corps travesti, codé, caricatural, mais qui précisément se réapproprie les signes de sa subordination pour les retourner en critique vivante. Ce retournement performatif fait du corps un espace de dissonance : trop visible pour être ignoré, trop chargé de signes pour être neutre, trop codifié pour être simplement lu.

Le corps de Fusco, captif dans sa cage, devient également l'illustration concrète de la théorie du regard masculin (*male gaze*) développée par Laura Mulvey. Ce n'est plus ici le cinéma qui sexualise ou oriente le regard : c'est l'espace muséal lui-même, et par extension, la société du spectacle qui rejoue l'assignation scopique du féminin. La performance révèle la persistance des structures patriarcales dans les régimes contemporains de la visibilité : l'artiste en cage est à la fois objet d'étude, de désir, de contrôle et de consommation culturelle.

Mais ce qui rend la performance de Fusco particulièrement puissante, c'est qu'elle refuse toute posture victimaire. Le silence du personnage est stratégique. Il fait exister le corps comme lieu de tension et non comme simple surface de souffrance. Le sourire forcé, les postures exagérées, les costumes absurdes deviennent des armes symboliques. Le corps ne subit pas : il piège, déjoue, expose la violence par excès de docilité. Il performe la caricature jusqu'à la fissure du dispositif lui-même.

En ce sens, *Two Undiscovered Amerindians* s'inscrit dans une lignée d'artistes qui ne cherchent pas à représenter la marginalité, mais à la faire parler depuis l'intérieur des cadres normatifs, en les saturant, en les retournant. Le corps féminin de Fusco devient ainsi un lieu d'insubordination incarnée, une surface critique qui rend visible l'invisible, qui convoque le regard pour mieux le détourner, et qui transforme la cage en miroir collectif de nos habitus culturels.

Cette logique de subversion se prolonge dans des performances plus récentes de l'artiste, notamment *A Room of One's Own: Women and Power in the New America* (2006–2008). Sous les apparences d'une conférence de propagande, l'artiste, habillée en soldate, tient un discours inspiré des rhétoriques militaires et féministes de l'Amérique post-11 septembre, affirmant que les femmes ont enfin trouvé leur « chambre à soi » dans les zones de guerre. L'ironie glaçante du propos réside dans ce retournement : la chambre de Virginia Woolf, espace d'émancipation intellectuelle, devient ici poste de commandement, salle d'interrogatoire, scène d'exercice du pouvoir féminin dans l'ombre du militarisme et de la domination impériale. Le corps féminin, loin d'être opprimé, devient ici bras armé du pouvoir, révélant ainsi les ambivalences de certaines conquêtes féminines. La performance oblige à interroger : jusqu'où le corps peut-il encore signifier la liberté quand il

¹⁴ Butler, Judith. *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris : La Découverte, 2006, p.62

sert les logiques de coercition ?

En ce sens, les figures analysées dans *Million Dollar Baby*, *Lift Like a Girl* et les performances de Fusco ne relèvent pas d'un même régime esthétique, mais elles incarnent une même logique d'insoumission corporelle. Maggie, l'athlète blanche filmée par Clint Eastwood, s'inscrit dans une dramaturgie de la chute héroïque ; Zebiba, la jeune haltérophile égyptienne, forge son corps dans la répétition et la rudesse ; Coco Fusco, enfin, exhibe son corps pour le travestir, le retourner contre le regard dominant. Toutes trois déplacent la norme en la saturant ou en la détournant. Le ring, le terrain d'entraînement et la scène performative deviennent alors autant d'espaces de désidentification, où le corps féminin n'est plus support de domination mais acteur d'un récit critique. Par la fiction, le documentaire ou la performance, chacune met en œuvre une grammaire corporelle de la résistance, où la chair se fait texte, où la sueur devient parole, et où l'image cesse d'être spectacle pour devenir enjeu politique.

2. Corps signifiants : sémiotique de la présence, brouillage des normes

Au-delà des récits, des images ou des discours, le corps se donne aussi à lire comme texte vivant, traversé de signes, porteur d'indices, d'insistances et de silences. Il est à la fois surface visible et lieu invisible d'inscription sociale, traversé par les régimes du genre, du pouvoir et de la représentation. Ce que disent les corps ne passe pas nécessairement par la parole, mais par les postures, les gestes, les marques de l'effort, les rythmes respiratoires, les regards fuyants ou soutenus - tout un vocabulaire de la présence qui échappe souvent au langage mais construit du sens.

La sémiotique du corps, telle qu'elle a été explorée par des penseurs comme Roland Barthes ou David Le Breton, permet ici d'analyser le corps comme système de signes, mais aussi comme perturbateur de codes. Dans les œuvres étudiées, le corps féminin en contexte de performance athlétique ou artistique ne se contente pas d'être représenté : il agit, résiste, incarne une tension. Par la répétition d'un geste, par la stylisation d'un mouvement, par le désordre d'un souffle ou la rupture d'un silence, le corps produit du sens là où le langage vacille.

Cette dernière partie propose d'analyser le corps féminin non plus seulement comme objet de représentation ou sujet de récit, mais comme instance énonciatrice autonome, capable de brouiller les catégories binaires (masculin/féminin, force/faiblesse, action/passivité) par sa seule présence incarnée. Il s'agit ainsi de lire les gestes de Maggie, les élans de Zebiba, les mises en scène de Fusco comme autant de formes de sémiogenèse corporelle : des micro-actions qui font événement, des inscriptions physiques qui deviennent signes de subversion.

2.1. Le corps en effort : signes d'une écriture incarnée

Le geste physique, loin d'être neutre, est porteur d'une signification implicite qui traverse les cultures, les langages et les régimes du visible. Lorsqu'il est accompli par un corps féminin dans un espace historiquement masculin - salle de boxe, arène olympique, scène de performance politique - il devient un acte sémiotique chargé, une inscription corporelle qui déplace les normes. Le muscle contracté, le souffle haletant, la posture réajustée après une chute : tous ces détails

construisent un récit muet de résistance, une « grammaire du corps » (Le Breton) qui s'écrit dans la matière même de la chair.

Dans *Million Dollar Baby*, Maggie n'exprime pas sa volonté par la parole, mais par l'endurance du corps. Lorsque la caméra cadre ses mains bandées frappant un sac suspendu, ce n'est pas la violence qui est montrée, mais le rituel de la répétition, l'apprentissage patient du geste. Le plan resserré sur les muscles tendus, les gants rouges, le regard fixe, transforme chaque frappe en syllabe d'un alphabet corporel qui dit l'obstination, la douleur, l'identité construite dans l'effort. Le cinéma, ici, capte non pas une héroïne triomphante, mais une corporéité en construction, où chaque effort devient affirmation d'existence.

Zebiba, dans *Lift Like a Girl*, incarne cette même logique du geste signifiant. Ses mouvements maladroits d'adolescente deviennent, sous l'œil bienveillant et exigeant du coach disparu, des formes de narration silencieuse. Le corps se contracte, hésite, puis soulève la charge comme on soulèverait un fardeau symbolique. Dans une scène particulièrement marquante (cf. capture 4), elle s'élève sous le regard d'un enfant, comme si l'acte de performance devenait transmission. Le geste n'est plus seulement moteur, il est émancipateur - il inscrit la puissance là où l'on attendait la docilité.

Le roman de Lola Lafon, à travers la figure de Nadia Comaneci, enrichit cette lecture en montrant que le corps athlétique féminin ne se réduit pas à une simple mécanique d'effort, mais porte aussi les stigmates d'une histoire politique et idéologique. Le corps de Nadia est à la fois un instrument de contrôle et un espace de résistance silencieuse, où la discipline rigoureuse devient langage non verbal de révolte. Cette double dimension souligne la complexité du corps athlétique : il est lieu d'inscription du pouvoir mais aussi matrice d'une écriture incarnée, traversée par la tension entre soumission et émancipation.

Coco Fusco, quant à elle, détourne cette logique. Dans *Two Undiscovered Amerindians*, c'est le refus du geste, le retrait, la passivité codée qui deviennent des signes. Elle ne bouge presque pas, mais chaque immobilité, chaque sourire mécanique, devient signal d'ironie, de piège sémiotique. À l'inverse des athlètes, son corps ne performe pas l'effort, mais la norme caricaturale de ce que l'on attend d'un « corps féminin à observer ». C'est précisément ce refus de produire du mouvement - cette quasi-mise en jachère du corps - qui permet à la performance de signifier autre chose : l'enfermement, le contrôle, le conditionnement du regard.

Ainsi, dans chacun des cas, le geste n'est jamais pur mouvement. Il est chargé, orienté, produit un effet de lecture. Le muscle saillant, la chute, le silence ou la crispation deviennent autant de signes incarnés d'une grammaire identitaire. L'effort devient langage, et le corps, dans sa résistance même, écrit son autonomie.

2.2. Brouiller les binarités : force, genre et corporéités liminales

Le corps féminin en performance est souvent contraint de se mouvoir dans un espace saturé

d'attentes normatives : il devrait être gracieux, retenu, contenu, « naturellement » en retrait. L'athlète, la combattante ou la performeuse, dès lors qu'elle s'écarte de ces attendus, produit un effet de trouble - un effet de genre, au sens que Judith Butler donne à cette notion dans *Trouble dans le genre* : non pas une identité fixe, mais un effet produit par une répétition de gestes qui, dans leur friction avec la norme, en révèlent l'arbitraire. Ce que le geste sportif féminin met en crise, c'est précisément cette illusion de naturalité du genre, en révélant que la force, la maîtrise, la puissance ne sont pas des qualités intrinsèquement masculines, mais des constructions sociales reproduites, intériorisées, puis parfois retournées.

Dans les œuvres analysées, cette opération de brouillage est à l'œuvre, mais selon des modalités différentes. Maggie Fitzgerald, dans *Million Dollar Baby*, affronte frontalement les codes du masculin. Elle s'introduit dans un univers qui ne la veut pas, et ne se contente pas d'y survivre : elle y excelle, jusqu'à mettre en crise le regard de ceux qui l'avaient d'abord écartée. Son corps musclé, filmé dans des plans rapprochés, n'est jamais esthétisé. Il est montré dans sa rudesse, dans ses failles, dans sa volonté nue. Comme le note David Le Breton, « le corps n'est jamais donné, il est toujours travaillé, discipliné, mis en scène par une culture »¹⁵. Maggie, en incarnant une puissance physique sans renoncer à son intériorité, défait l'équation simpliste entre force et masculinité. Elle est forte, et elle est femme - sans avoir à choisir l'un contre l'autre.

Zebiba, dans *Lift Like a Girl*, produit un brouillage plus discret, mais tout aussi radical. Ce n'est pas par rupture qu'elle opère, mais par insertion. Elle s'entraîne au sein d'un club populaire, sous l'autorité d'un homme respecté, dans une société qui ne voit pas d'un bon œil une adolescente s'appropriant l'espace public par le muscle. Pourtant, elle s'y impose. Son corps d'adolescente devient un corps de championne en devenir. Elle ne parle presque pas. Mais à travers ses levées, ses postures, ses échecs et ses rires, elle performe un féminin nouveau, hybride, qui mêle force et douceur, autorité et pudeur, résistance et jeu. Le film ne la filme jamais comme un garçon manqué, mais comme une fille affirmée, qui, par ses gestes, fait éclater les contours du genre.

Coco Fusco, quant à elle, ne brouille pas les lignes du genre par le muscle ou la transpiration, mais par la saturation des signes. Dans *Two Undiscovered Amerindians*, elle joue de tous les codes assignés à la féminité racialisée - costumes colorés, sourires figés, immobilité lascive - pour en montrer la violence. Elle fait de la sur-visibilité une arme. Comme le notait Foucault dans *Surveiller et punir*, « le pouvoir moderne s'exerce plutôt par le regard que par la parole ». Fusco ne cherche pas à ressembler à un homme pour être forte ; elle pousse la féminité caricaturale jusqu'à l'absurde pour en démonter les ressorts. Le genre, ici, n'est pas subverti par imitation du masculin, mais par retournement de la féminité elle-même - comme un miroir brisé tendu au spectateur.

Dans ces trois exemples, on ne trouve ni modèle unique, ni stratégie homogène. Ce qui les

¹⁵ Le Breton, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990, p. 23.

réunit, c'est le fait que, dans chacun de ces corps, quelque chose ne colle pas à l'attendu. Une sueur trop visible, une posture trop assurée, un silence trop ironique - et déjà, la mécanique du genre vacille. Ce sont des corps liminaux, en tension. Ils n'abolissent pas les frontières, mais les déplacent, les fissurent, les ouvrent à d'autres lectures. Ils sont, pour reprendre une formule de Barthes, des « corps écrits », mais dont l'écriture est tremblée, insistante, chargée.

2.3. Résistance silencieuse et mémoire de la chair

Il existe dans les corps performants une forme de parole sans voix, une mémoire qui ne s'archive ni dans les livres ni dans les discours, mais dans les chairs, les marques, les gestes répétés. Ce que le langage ne peut parfois nommer, le corps le transmet. La douleur y devient trace, la persévérance devient rythme, et l'histoire s'y écrit dans la tension musculaire, dans les silences maintenus, dans les gestes qui reviennent. David Le Breton rappelle que « la mémoire du corps est une mémoire sans mots, mais jamais muette »¹⁶. Le corps, loin d'être une simple enveloppe biologique, devient ainsi une archive vivante de la contrainte et de la révolte.

Chez Maggie, cette mémoire se donne à voir dans l'usure quotidienne, dans le mutisme stoïque qui précède le combat, mais surtout dans le refus de la plainte. Elle encaisse, chute, recommence, jusqu'à ce que son corps dise ce que sa voix ne formule jamais : qu'elle existe, et que cela suffit à justifier l'effort. La fin tragique du film ne fait pas d'elle une figure de défaite, mais de souveraineté ultime. Même paralysée, elle exige de décider pour elle-même. Dans cette scène bouleversante, la mémoire du geste - celle du combat, de la boxe, de la discipline - se convertit en acte de résistance éthique.

Zebiba, de son côté, n'hérite pas d'un trauma, mais d'une transmission. La disparition de son entraîneur est silencieuse dans le film, mais elle transforme radicalement les levées qu'elle effectue ensuite. Elle n'élève plus seulement des poids ; elle porte un héritage. La mémoire ne s'incarne pas ici dans la blessure, mais dans le prolongement d'un lien. Les gestes qu'elle répète sont aussi ceux que son coach a criés, corrigés, encouragés. Son corps, adolescent encore, devient le lieu d'une filiation informelle, d'un ancrage dans le monde. Ce n'est pas une force spectaculaire qu'elle exprime, mais une loyauté incarnée.

Coco Fusco, quant à elle, joue avec une autre mémoire : celle de la colonisation, de la muséification des corps racisés, de la dépossession. Elle fait du corps féminin une surface d'accumulation historique, saturée de récits oubliés. Le regard que le spectateur pose sur elle réactive des siècles de capture, d'exposition, de classification. Mais au lieu de fuir cette mémoire, Fusco l'exhibe, la dramatise, la performe jusqu'à l'épuisement. Elle ne résiste pas par le refus, mais par la surexposition. Ce faisant, elle transforme son corps en un lieu de choc entre mémoire imposée et mémoire assumée.

Dans ces trois cas, le corps féminin ne se contente pas de signifier une révolte abstraite : il

¹⁶ Le Breton, David. *Expériences de la douleur : Entre destruction et renaissance*. Paris : Éditions Métailié, 2010, p. 58.

la vit, il l'incarne, il la répète. Il devient site de conflit, mais aussi de survie. Ce que ces corps ont en commun, c'est leur manière de résister sans grands discours, sans slogans, par la seule obstination à se mouvoir, à persister, à réapparaître là où on ne les attendait pas. La résilience n'est pas ici célébrée comme vertu morale, mais comprise comme phénomène corporel : une capacité à porter le choc, à en garder la mémoire, et à en faire récit.

Conclusion

Il n'est plus possible aujourd'hui de regarder un corps féminin en mouvement sans interroger les forces qui le traversent, les discours qui l'enserrent, les silences qui l'habitent. Qu'il soit boxeuse, haltérophile ou performeuse, ce corps ne se donne jamais en spectacle sans arrière-plan idéologique, sans mémoire enfouie, sans charge critique. Il est surface, certes - visible, cadrée, découpée - mais il est aussi profondeur, opacité, fragment d'histoire et de langue. Chaque geste qu'il répète, chaque sueur qu'il exhale, chaque posture qu'il maintient sont autant de signes. Mais des signes qui résistent à l'interprétation facile. Des signes qui brouillent, déplacent, désarment.

À l'instar de Maggie dans *Million Dollar Baby* et Zebiba dans *Lift Like a Girl*, Nadia Comaneci, telle que dépeinte par Lola Lafon, incarne un corps qui ne se contente pas d'être vu mais qui agit comme un lieu d'écriture et de résistance. Là où Maggie performe une chute héroïque et Zebiba une ascension populaire, Nadia représente le corps sous tension politique, marqué par la discipline d'un régime et le silence d'une soumission partielle. Ensemble, ces figures dessinent une cartographie complexe du corps athlétique féminin, à la croisée des enjeux personnels, sociaux et historiques. Cette convergence nous invite à penser le corps sportif non seulement comme un espace d'effort physique, mais comme un texte vivant, chargé de mémoire, de normes, et de possibles subversions.

Ce que ce parcours comparé a mis au jour, c'est la puissance d'un corps qui n'est plus réduit à son apparence ou à sa fonction, mais qui devient une forme d'écriture en soi. Une écriture instable, fragmentaire, parfois douloureuse, mais éminemment politique. Maggie ne parle pas, mais son dos courbé après l'entraînement écrit la ténacité. Zebiba n'explique pas, mais sa respiration heurtée sur le podium scande la fidélité. Fusco ne crie pas, mais son immobilité piégée résonne comme un manifeste. Ces femmes ne revendiquent pas un droit à être fortes ; elles le sont, sans discours, dans l'épaisseur d'un présent performé.

En les observant, en les lisant, en les écoutant du regard, c'est nous-mêmes que nous interrogeons. Car le corps n'est pas qu'une enveloppe ou un médium : il est le lieu de notre présence au monde, le seuil par lequel s'articule notre être. Et lorsqu'il se met à déjouer les catégories, à glisser entre force et fragilité, entre soumission et insoumission, entre visibilité et effacement, alors il devient non plus un simple objet d'étude, mais une énigme, un poème, une chambre d'écho.

Ce travail a montré que le corps féminin en mouvement se déploie sur plusieurs plans complémentaires : d'un côté, le corps athlétique inscrit dans les univers sportifs, porteur d'une

lutte contre les normes genrées et sociales ; de l'autre, le corps performatif en art et en performance critique, qui engage la question des héritages coloniaux, du regard et des mécanismes de pouvoir. Cette double perspective enrichit la compréhension du corps féminin comme espace multidimensionnel de résistance, où s'entremêlent l'effort physique, la représentation sociale et la subversion politique. Ainsi, le corps athlétique et performatif ne peut plus être pensé uniquement comme simple objet ou spectacle, mais comme un lieu vivant d'écriture, de mémoire et de réinvention des normes.

Ainsi, ce que ces corps nous offrent, ce n'est pas une morale, ni même un modèle. C'est une fêlure. Une ligne de faille par laquelle passe autre chose. Quelque chose comme une promesse. Celle que, même dans les espaces les plus hostiles, même dans les récits les plus contraignants, une forme de liberté subsiste - tremblante, têtue, irréductible. Elle ne s'impose pas. Elle se dit en silence, dans l'épuisement d'un bras levé, dans la fixité d'un regard, dans la lenteur d'une cage immobile. Elle est là. Elle persiste. Et dans cette persistance même, elle écrit un avenir.

Bibliographie

- Barthes, Roland. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, 2006.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.
- Fusco, Coco, et Guillermo Gómez-Peña. *Two Undiscovered Amerindians Visit the West*. Performance, 1992. Documentation consultable sur : <https://cocofusco.com/performance/two-undiscovered-amerindians-visit-the-west/>
- Fusco, Coco. "The Other History of Intercultural Performance." *TDR: The Drama Review*, vol. 38, no. 1, 1994, pp. 143–167.
- Fusco, Coco. *A Room of One's Own: Women and Power in the New America*. Performance-conférence, 2006–2008. Description et archives disponibles sur :
- Fusco, Coco. *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. Londres : Routledge, 2000.
- <https://cocofusco.com/performance/a-room-of-ones-own/>
- Lafon, Lola. *La Petite Communiste qui ne souriait jamais*. Arles : Actes Sud, 2014.
- Le Breton, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.
- Le Breton, David. *Expériences de la douleur : Entre destruction et renaissance*. Paris : Éditions Métailié, 2010.
- *Lift Like a Girl*. Réal. Mayye Zayed. Cleópatra Films, 2020.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
- *Million Dollar Baby*. Réal. Clint Eastwood. Perf. Hilary Swank, Morgan Freeman, et Clint Eastwood. Warner Bros, 2004.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*, vol. 16, no. 3, 1975, pp. 6–18.