



**LE COURONNEMENT DES VIERGES**  
**L'autobiographie épuisée par le motif décoratif narratif**

**Mémoire**

ANDRÉE-ANNE BLACUTT GRENIER

Maîtrise en arts visuels  
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

© Andrée-Anne Blacutt Grenier, 2013



## RÉSUMÉ

La *tapisserie narrative* est le langage nouveau qui est né du besoin de poursuivre une démarche autobiographique. Mes tapisseries sont des actes d'amour à distance du corps et de la tête pensante du sujet qui est représenté. Elles sont le souvenir de celui qui n'est plus, le souvenir d'une vie terminée. La mort est passée, mais la mémoire permet aux souvenirs de rester actifs à travers une œuvre. Dans le cas qui nous occupe, une couronne de motifs peints.

J'ai voulu que l'exposition *Le Couronnement des vierges* soit une trace visuelle et sonore de mes souvenirs. J'en fais le récit, celui de ce parcours de création nourri par le Moyen Âge, donc celui de l'autobiographie épuisée jusqu'à en faire des couronnes de motifs décoratifs.

Ce texte accompagne l'exposition *Le Couronnement des vierges* tout d'abord présentée à *Espace Projet art contemporain + design* à Montréal du 5 octobre au 21 octobre 2012 et ensuite à *La Chambre blanche* en janvier 2013.



## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	III
TABLE DES MATIÈRES .....	V
REMERCIEMENTS .....	VII
AVANT-PROPOS .....	IX
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : Le mouvement antérieur, les gestes du travail préparatoire et l'exposition .....	4
Le mouvement circulaire : se re-tourner sur soi pour déclencher le processus.....	4
L'artiste-documentariste.....	5
L'exposition : <i>Le Couronnement des Vierges</i> .....	8
CHAPITRE 2 : Raconter sans écrire.....	13
L'écriture en image qui <i>raconte</i> .....	13
L'art utilisé comme une nouvelle distance par rapport à l'autobiographie.....	13
CHAPITRE 3 : L'introduction de la tapisserie comme objet récit dans le processus .....	17
<i>Tapisserie lourde ou Sound Tapestry</i> : la voix du récit.....	17
La tapisserie narrative .....	19
Ma tapisserie : sa définition .....	20
Le mur qui parle .....	20
Le motif : une lettre de l'alphabet pour construire un vocabulaire .....	23
Le décoratif comme passage de l'intime à l'emblème .....	28
La tapisserie de Bayeux ou la petite guerre décontextualisée.....	29
La déambulation dictée par la trame sonore.....	32
Allonger le cycle temporel de la mémoire par le récit décoratif.....	37
CONCLUSION .....	39
BIBLIOGRAPHIE .....	42
ANNEXE .....	44
Table des figures .....	44
Trame sonore.....	45



## **REMERCIEMENTS**

Merci à Xavier Robert,

Sylvie Grenier, Sarah, Roland et Madeleine

Teresa y Fernando Sheriff

Andrée Goupil, Reno Salvail,

Laurence, Jean-Nicolas, Nicholas, Luca.

Merci à mes directrices de recherche Julie Faubert, Francine Chainée et Suzanne Leblanc.



## **AVANT-PROPOS**

Plusieurs de mes choix de création ont été soutenus par le besoin de poursuivre une démarche autobiographique parce que j'avais besoin de me construire une histoire de vie ancrée dans un passé. Et ce passé, cette histoire de moi, je les voulais rangés dans un lieu clos où je pourrais retourner en passant par la porte de la fiction.

Pour entrer dans ce processus d'invention, il me fallait trouver un langage nouveau.







## INTRODUCTION

Appâter le lecteur pour créer des lieux communs entre lui et moi; ce qui existe, ce qui est là et ce qui a été vu par l'artiste; travailler à associer, à documenter et à synthétiser pour raconter.

Le travail est encore aujourd'hui devant moi, même si j'ai trouvé quelques pistes de réponse à la question que je me suis posée à mon entrée à la maîtrise : qu'est-ce la recherche-crédation? En faisant le tour de la question par un plan de travail et en conceptualisant des outils pour le travail manuel, pour celui de la tête et pour celui du cœur, la peinture m'a semblé le vecteur de recherche le plus adapté. Parce qu'elle m'accompagne depuis toujours, mais aussi qu'elle me permet toute la liberté d'action et la rapidité d'exécution en période de réflexion. À cela s'est ajoutée la perspective d'un horizon accessible : percevoir mes désirs, mes envies et mes fantasmes de création comme réalisables.

En tentant d'établir les raisons pour lesquelles j'entreprenais cette recherche, j'observais la source du désir de création et ce qu'il nourrissait en moi. Je me regardais travailler. Par quelle porte la passion de la peinture et celle de la vie contre celle de la mort allaient-elles entrer? Le désir de rendre compte de la mort — son récit — a épousé mon processus de recherche-crédation, permettant ainsi aux idées et aux images de surgir comme des surprises.

Ce que je cherchais, c'était à *maximiser* ce que je peignais en arts, pour que ce soit le plus complet possible, c'est-à-dire à être émue par l'art, tout en apprenant sur l'être humain : je voulais ainsi que l'art soit un outil de connaissance. J'ai d'abord étudié le discours, la parole, les modèles d'écritures autobiographiques. La mémoire comme un outil de création, de transfert d'idées ou d'émotions dans le but de permettre au visiteur d'entrer dans un monde sans le heurter ni tomber dans le voyeurisme. Je voulais m'éloigner de la pratique que j'avais jusqu'alors développée en peinture : une peinture gestuelle emplie d'une charge

émotive très violente, caractérisée par une expression directe. Ce que j'attendais de la recherche-crédation, c'étaient de parvenir à développer de nouvelles stratégies esthétiques à partir d'un travail plus planifié, balisé avec soin, dont les différentes étapes allaient peu à peu construire une certaine manière de faire naître des objets.

Le processus de recherche a été soutenu par une méthode exploratoire structurée par la répétition de gestes méthodiques et par la mise à distance de mes expériences autobiographiques troublantes en ayant recours tant à mes archives autobiographiques qu'à la création de nouvelles archives. Pour que le récit prenne forme, il a fallu transformer les événements par l'extraction de leur essence symbolique et formelle pour en faire des motifs décoratifs narratifs déchargés de leur brutalité : les vider de leur charge émotive. Chaque geste est ancré dans le trajet d'appropriation des codes de l'aquarelle pour les détourner, trajet devenant porteur de sens dans le texte qui accompagne l'exposition comme un récit du travail de laboratoire. Ils sont tout autant les résultats que les déclencheurs du questionnement sur la puissance du motif narratif et sur ce que provoque l'enchevêtrement du décoratif et du figuratif. Ces questions ont persisté tout au long de la recherche.

Aussi, je me suis heurtée à la double exigence de la création et de la recherche. La première concerne les exigences de la production d'un objet, par conséquent la création d'une méthode de travail. La deuxième, elle, appelle une recherche qui se définit par la lecture, l'écriture, le questionnement constant en marge du travail en atelier et cela guidé par ma curiosité galopante qui m'a fait côtoyer plusieurs disciplines comme la danse, la musique, le théâtre, etc.

J'ai peu à peu développé une manière d'entrevoir ma recherche-crédation qui s'articulait autour d'une méthode empirique mise au service du motif décoratif. Celle-ci répond à la quête d'une méthode d'écriture nouvelle. Elle cherche à raconter autrement. C'est par elle que j'ai enrichi la maîtrise des modes de présentation formelle qui m'intéressaient. C'est à travers ces modes qu'elle a pris forme par la progression du contenu du discours narratif : ce détachement affectif à l'égard de mes souvenirs intimes et ceux de ma vie d'artiste pour rendre mon travail recevable et tendre à la création d'un espace plus mythologique. Cela

devait passer par une autre forme d'écriture, moins littéraire que l'autobiographie. Le visiteur devant *Le Couronnement des vierges* est comme devant une tapisserie posée au mur. Les souvenirs intimes peuvent ainsi s'y dévoiler dans le cadre d'une exposition dans un état transformé, troublés par le passage à l'art. Il n'est plus celui d'une invitation au voyeurisme, mais une sensation d'entrer dans un conte par les sens pour en ressortir avec une impression d'avoir vécu, pour un instant, la vie ou d'un moins des épisodes de la vie d'un personnage. Ce qui suit explique les rouages de la création. Chaque partie y est détaillée, depuis l'archivage autobiographique jusqu'à sa disparition complète : son épuisement.

*Le couronnement des vierges* est une histoire funéraire racontée comme une série d'exécutions dans un espace-temps infini qui se répète. Les Vierges sont des personnages parfois sous-dimensionnés qui parsèment les couronnes à l'aquarelle, mais elles sont aussi des fillettes tirées du monde réel de qui l'on exige le silence, le travail et l'écoute. Qu'elles soient de guerre, de porcelaine ou taillée de pierre, elles ne peuvent plus vivre autrement que dans le regard des autres. La structure narrative de l'histoire racontée dans l'œuvre est celle de ces fillettes réelles et celle de l'œuvre. Elle se développe comme un corps à corps à chaque échelon de leur croissance. Chacune d'elles, la structure et la fillette s'achèvent l'une dans l'autre, par un quasi-anéantissement et cela en direct, en se superposant à une autre fin, celle du parcours. Mais non, la roue tourne, puis l'histoire renait. Un empilement de ce que la vie a d'horrible, de fort et de destructeur.

Alors, tapisser le mur devient un langage, pour moi comme pour le personnage qui met en scène des moments de vie. L'espace de l'exposition devient un parcours qui permet de les intérioriser.

## **CHAPITRE 1 : Le mouvement antérieur, les gestes du travail préparatoire et l'exposition**

Le mouvement circulaire : se re-tourner sur soi pour déclencher le processus

C'est l'envie de raconter l'être humain à partir de mes expériences qui m'a amenée à m'engager dans un processus de création artistique *re-tourné* vers moi. J'emploie le mot *re-tourné* vers moi, parce qu'il s'agit d'un processus de création qui exige de se regarder dans une glace et de construire une fiction à partir de ses propres observations. Une fiction qui utilise différents moyens d'expression : la vidéo, l'écriture, le dessin, la peinture, etc.

L'artiste installe un dispositif qui lui permettra d'observer chaque geste de sa création. Mon miroir a été l'écriture. J'ai noté chaque chose que j'ai vue, que j'ai lue, que j'ai regardée, que j'ai mangée et de quelle manière j'ai dansé. De manière systématique, j'ai écrit un journal qui relate en détail ma vie quotidienne. Se connaître, c'est connaître le chemin que l'on emprunte pour arriver à un but. Pour cela, il faut prendre conscience des gestes que l'on fait et de la manière avec laquelle ils agissent sur notre pensée.

Ensuite, il faut pouvoir expliquer les mouvements du processus de création. L'artiste est, comme tous les êtres humains, construit de ses expériences. Ce que je fais en atelier et ce que je fais dans la vie intime est lié. Toutefois, le passage d'un lieu à l'autre se fait consciemment quand il s'agit de création artistique de la nature de la mienne. Je me place en situation de recherche artistique en me mettant en scène comme documentariste de ma propre vie. Je sais qu'en m'engageant dans un processus d'observation personnelle, la limite entre le processus autobiographique et l'utilisation d'évènements autobiographiques sera facilement dépassée. Les deux espaces cohabiteront.

Et c'est pourquoi je tiens à préciser qu'il ne s'agit pas de présenter mon intimité, mais de m'en servir comme source d'inspiration pour créer une œuvre. J'utilise ce processus parce que je crois que le personnel a une portée universelle. Et mon désir de faire de l'art se cache sous la nécessité que j'ai de *raconter*. Les résultats de mes observations subissent des transformations multiples au cours du processus créatif avant d'être portés à votre attention

dans une exposition. C'est-à-dire qu'il y a ma vie intime, et l'art qui naît de l'observation que j'en fais.

L'artiste-documentariste

L'expérience se fait en deux temps. Premièrement, l'observation dans le détail de ce moi qui est seule et deuxièmement, le temps pendant lequel je regarde l'autre. Qui est l'autre? Ce sont les êtres humains que j'observe lors de promenades que je choisis de faire dans des lieux où j'ai vécu des expériences personnelles, la mort, la joie... Ainsi, je visite des stades de football, des arénas, des paysages, etc. Je m'y rends pour photographier des joueurs de hockey, de football ou même des passants. Ces moments de documentation sont essentiels. Je ne pourrais pas les vivre autrement. Je dois y être physiquement. Ma présence en ces lieux me permet d'en faire un récit juste et précis. Ce que je connais par le corps entre plus facilement dans ma mémoire et la création qui en découlera sera incarnée par la vérité de mon souvenir. Ce qui est vécu au moment de prendre des photographies sur le terrain me permet, au moment de la création, d'en faire une utilisation au même titre qu'un souvenir personnel, avec la même proximité. Il est important pour moi d'avoir vécu ce que je raconte pour en faire un récit incarné, même s'il sera travesti par le travail en atelier.

Un mouvement circulaire d'observation : un regard sur moi, un regard sur l'autre et l'autre qui se voit à travers moi, dans des contextes clos que je choisis. La patinoire, le stade et des images provenant d'archives personnelles. Ces images seront éventuellement la banque de données qui au moment du travail en atelier me permettra de construire des histoires. Tout comme l'écrivain qui s'installe à la table d'un café pour observer le monde autour de lui, je me permets une intrusion dans la vie des autres pour écrire des histoires en images. Cette étape du processus est menée à bien par mon attention à leur corps : l'observation de ces moments de vie qui nourrissent par leur matérialité jusqu'à assouvir, par un phénomène d'osmose, cet appétit qui fait s'enrichir mon imaginaire. Cette attention particulière me permet, une fois dans mon atelier, de me souvenir de leur présence. Et par ce souvenir d'eux, ils pourront devenir personnages. Je vais pouvoir tracer mes lignes au crayon de plomb sur du papier calque. D'un même geste, les extraire de leur contexte. Par l'épuisement du geste de dessin, je vais créer un sens nouveau. J'invente des histoires. Tout

comme le papier calque qui s'accumule sur ma table de travail, ces fines couches qui nous distancient de l'image première me permettront d'en digérer l'expérience pour en concentrer l'essence. À partir de ce que je photographie, j'inventerai un monde, des histoires et des fictions qui auront, je l'espère, une portée universelle. Cette posture artistique est ce qui fait que je me nomme *artiste-documentariste*. Je suis près de la chronique autobiographique sans que cela en soit une parce que je décide de ce que je vais raconter en choisissant les lieux et les personnages photographiés.

À ce moment de mon processus, c'est mon rapport avec le réel qui inspire ma création. Je vais chercher à la manière d'une documentariste, la matière avec laquelle je vais pouvoir mettre des histoires en images sans passer par l'écriture.



*Fig. 1 : Andrée-Anne Blacutt, Football, photographie documentaire, 2008*



*Fig. 2 et 3 : Andrée-Anne Blacutt, stade, photographie, 2008.*

*Fig. 4 : Andrée-Anne Blacutt, petit joueur, photographie, 2008.*



Fig. 5 : *Andrée-Anne Blacutt*, photographie préparatoire. 2008.



Fig. 6 : *Andrée-Anne Blacutt*, motif de joueur de hockey.

Dans mon travail, ce sont les images qui s'imposent à la composition de l'histoire. Les couronnes que je peins me permettent de dire, de parler, de raconter librement.

L'exposition : *Le Couronnement des Vierges*

En entrant dans l'antichambre de l'exposition *Le Couronnement des vierges*, le visiteur fait face à une série de dessins de couronnes. L'espace est divisé en cinq jalons où se succèdent dix couronnes ovales. Les dix couronnes sont des œuvres rectangulaires placées à la verticale. Ce sont cinq paires du même format (32'' par 46''). Chaque couronne de motif décoratif multicolore est disposée au centre du papier. Un papier lisse, presque blanc, encadré par un cadre blanc et protégé par une vitre de verre.



Fig. 7 : **Andrée-Anne Blacutt**, *La danseuse noire/verte, Le Couronnement des vierges*, 2012.

Des traits noirs sur un papier rigide blanc. L'épuration du motif qui s'est imposée comme une étape nécessaire de mon processus de création a donné lieu à *ce à quoi je ne m'attendais pas* : cette étape de fabrication dit, à elle seule, tout l'itinéraire de création. À la manière d'une synthèse, le noir et le blanc évoquent ce que sont les motifs décoratifs narratifs, un moment de vie intime qui par plusieurs étapes de *décontextualisation* répétitive devient emblème ou représentation symbolique.

S'avancant dans l'antichambre, le visiteur reçoit une paire d'écouteurs pour qu'il puisse entendre la trame sonore du parcours, *Sound Tapestry*. Elle dure 17 minutes. Le visiteur peut à sa guise l'écouter en partie dans le premier jalon du parcours et ensuite poursuivre en passant par les cinq stations qui le composent. Ce que je souhaite, c'est que l'écoute, en

précédant le parcours, place le visiteur en état de latence. Je laisse ainsi le soin à sa mémoire de se préparer à la suite : l'ambiance construite à partir du piano qui se mélange à la voix et qui fait de la compréhension du texte un exercice de concentration difficile tout en étant un appui acoustique qui s'imbrique à la séquence de couronnes symétriques et la hante.



Fig. 8 : **Andrée-Anne Blacutt**, aquarelle sur papier, *Citrus*, 2012.

Fig. 9 : **Andrée-Anne Blacutt**, aquarelle sur papier, *Couronne danseuse verte*, 2012.

Au premier coup d'œil, la série complète est visible. Quand il est vu de loin, l'ensemble semble être délicat. Le choix de couleurs est un facteur qui contribue à cette impression. En effet, le gris rosé des objets qui marquent les différentes étapes et le blanc des encadrements apaisent le regard. Mais, c'est surtout l'échelle des petits éléments s'accumulant pour former les couronnes qui influencent la première perception. Le traitement de la matière picturale y ajoute aussi une sensation légère, celle de l'aquarelle appliquée par petites taches. C'est le résultat, là aussi, d'un geste répétitif, celui d'un coup de pinceau répété mille fois pour remplir des formes les unes après les autres. La redondance d'un mouvement qui au fil du temps devient enivrant. Je voudrais que le visiteur regarde ces détails de la peinture. Parce que l'aquarelle est le mouvement de l'eau qui, elle, porte la

couleur. C'est ainsi que le pigment peut se déposer sur le papier. La matière ne laisse place ni à l'erreur ni au repentir : si un accroc se produit rien ne peut le cacher. C'est ce que je souhaite : que tous les gestes de peinture soient visibles et que le visiteur entre dans l'œuvre par un regard aiguisé. Que lui et moi, comme au moment du travail en atelier, soyons au diapason.

Cet état de concentration invite à plonger dans l'image jusqu'à y être absorbé, et ce, assez longtemps pour que l'écoute de la trame sonore et l'observation des détails de composition des couronnes deviennent un cocon douillet. Je voudrais que le visiteur soit à l'affût de ce qui se passe dans le chevauchement du son et de l'image pour que sa présence soit à la jonction de la peinture et de la voix, de ces détails qui se parlent les uns des autres. Ils se répondent à travers un système de communication, construit par des actes de même nature : la répétition, la symétrie et la mise en espace qui ordonnent chaque composante pour qu'elle soit à sa place. Une place qui lui donne le pouvoir d'évoquer un début de récit. Aussi, j'ai nourri cette évocation en insistant sur les rapports du jeu d'échelle qui modifie la taille, donc le poids de leur présence dans l'image. La petite fille, par exemple, qui est répétée plusieurs fois, n'a pas toujours le même sens dans mes aquarelles. Parfois, elle est au centre du récit et à d'autres moments sa taille minuscule fait que souvent, elle ne se fait remarquer qu'au dernier regard, juste avant de passer à la dernière étape du parcours.

Une composante symbolique importante prend place dans chaque couronne : la fleur. Elle est exploitée sous plusieurs formes, soit grande soit petite ou en grappe, accompagnée de fruit ou sur tige. J'ai voulu que les fleurs rappellent la couronne mortuaire ou la couronne déposée sur la tête des jeunes filles. Ici, elle pourrait être un mélange de ces deux objets : l'un issu du jeu de la princesse et l'autre un objet de mémoire marquant un événement douloureux. *Le Couronnement des vierges* fait référence à la fin de l'enfance, à la perte de la virginité, non seulement sexuelle, mais celle qui fait que la vie devient par le mouvement du temps, un passage de la vie à la mort : la fin des choses en soi, la fin qui oblige au deuil. La fonction symbolique de ce parcours est pour moi celle du passage de la mort à la vie. En marquant le temps, le voyage se poursuit de jalon en jalon jusqu'au dénouement de la couronne.

La dernière couronne est noire. Elle est la plus simplifiée. Elle n'est pas ovale. J'ai voulu qu'elle se détache pour signifier l'ouverture à la suite de la vie. Une scission qui pourrait briser la circularité, celle du retour sur soi constant qu'impose un procédé nourri par des événements autobiographiques. C'est dans ce mouvement circulaire brisé que le tout s'ordonne.

Le récit de la trame sonore propose une issue contrastante. Les deux mouvements s'additionnent et se complètent par cet écart entre le mouvement des couronnes qui se pacifient, alors que la trame sonore, elle, s'attise.



Fig. 10 : *Andrée-Anne Blacutt*, photographie table de travail, 2008.

Fig. 11 : *Andrée-Anne Blacutt*, extrait du cahier noir de travail, aquarelle (motif), 2008.

## CHAPITRE 2 : Raconter sans écrire

L'écriture en image qui *raconte*

Un des pivots fondateurs de mon travail de peintre réside dans un rapport complexe et ambigu à l'écriture. L'acte d'écrire me renvoie à une blessure qui s'apparente à celle des amours, du manque. Ici, le désir ardent de posséder l'autre, à l'instar de celui de posséder l'écriture, entre en relation directe avec l'absence de cet autre qui me demeure insaisissable et cruelle. Or, la question de l'écriture renvoie à la question du vivre ensemble, bref, à celle de la rencontre. De sorte que, si je peins, c'est un peu de manière à *me raconter* et à *raconter* des événements tragiques, sans passer par l'écrit. Autrement dit, peindre me permet de m'exprimer en fonction d'une approche non littéraire pour raconter des histoires à partir de souvenirs intimes de ma vie. En plus de remédier picturalement à des événements qui m'ont bouleversée par leur intensité, la sortie du langage verbal opère en moi une distance avec ceux-ci. Bien qu'on n'efface pas ce que les yeux ont vu; bien que les sensations du passé continuent d'agir sur le présent; bien que ce que nous avons été hier plane sur nous comme les marques singulières qui révèlent l'esprit d'un lieu sans en préciser la nature, l'expression picturale, ici, ramène la mémoire en l'attachant aux significations, tout comme la pierre grise d'une stèle funéraire se referme inexorablement sur le corps de celui qu'on a aimé.

L'art utilisé comme une nouvelle distance par rapport à l'autobiographie

Je veux placer un intervalle de temps entre moi et les événements. Je veux me séparer d'eux par un intervalle qui, à la manière d'un espace fictif, est habité par les souvenirs et permet d'y être méditative. Ce désir de créer un intervalle entre moi et les événements prend forme à l'issue du processus de création par la transformation des composantes biographiques. Les souvenirs deviennent graduellement un objet d'art, et ce, en utilisant la mémoire comme un outil d'écriture. La mémoire, je la définis comme un outil parce qu'elle est le résultat de l'accumulation d'archives d'images, de textes; il s'agit en effet d'une mémoire fabriquée. Mes mémoires sont façonnées par les gestes de création pour transcender le récit autobiographique et en faire une création artistique.

Cette distance est mise en forme à travers l'accumulation des étapes du processus.

Les sept étapes de ma démarche de création :

1. **Photographier** des corps humains en action.
2. **Écrire** une chronique à propos de ces sujets photographiés.
3. **Décontextualiser** les corps humains, c'est-à-dire les retirer de leur milieu
4. Faire une **synthèse** de la figure humaine.
5. **Confronter** les composantes en évaluant les possibilités narratives de chacune d'elles et en faire un inventaire pour constituer un catalogue.
6. **Assembler** ces éléments (personnages, fleurs, objets, moyens de transport) pour en faire des motifs.
7. **Juxtaposer** les motifs pour les rendre signifiants, et ce, afin de raconter une histoire sous la forme d'une couronne par exemple.

Ce sont ces étapes qui posent un *feuil* de plus sur le contenu premier en le tordant un peu chaque fois. Par exemple, quand j'efface de la photographie tout le contexte du personnage sportif sur un terrain de football, il m'est possible de l'insérer dans un nouvel espace comme un salon de thé, ce qui modifie le sens de l'histoire. Au contraire, ce n'est pas ce que j'ai choisi, j'ai voulu plutôt qu'il, le joueur de football par exemple, habite un espace innommable. Un espace blanc, vide de tout sens pour tout évacuer. J'ai voulu un effet de purgation. Et que le silence puisse y prendre place pour éventuellement être remplacé par une autre composante. Le silence s'y loge momentanément. Une autre voix prendra place à côté du sportif, celle d'une fillette timide par exemple. Le contenu du récit se place dans un lieu qui permet à la voix du conteur de se cacher derrière une beauté silencieuse. Elle se fonde dans le paysage de l'espace investi. La pièce où est présenté le conte quand elle est pénétrée pour la première fois ne donne pas tous les indices de son contenu. Il se cache

dans les motifs de guerriers, d'animaux et dans les composantes décoratives de la tapisserie de Bayeux et dans l'unité de leur assemblage, le récit d'une grande bataille. La même chose se produit dans la composition de mes couronnes. Il s'y cache des êtres humains morts, des deuils, des débuts de vie. Leur vie n'y est pas illustrée ni la violence de leur disparition. Ils sont simplement représentés à un certain moment de leur présence dans ma vie, un arrêt sur image.



Fig. 12 et 13 : **Andrée-Anne Blacutt**, photographie du travail de composition de motif en atelier.

En mettant en place un processus de création méthodique, je me suis lentement désintégrée, retirée du devant de l'objectif pour prendre place derrière. Ma disparition du récit a commencé par la documentation photographique des composantes de l'histoire, des histoires incomplètes. Comme par acte de *remédiation* je me suis tranquillement distancée de l'évènement pour créer autre chose, une couronne peinte. Ce geste de peinture est le résultat d'un processus de distanciation qui appartient à la dimension esthétique.

*Le Couronnement des vierges* n'est pas la mise en forme d'une exposition autobiographique, mais plutôt l'exploration artistique de la source du contenu de l'histoire narrée par les couronnes. Je m'identifie aux travailleurs du Moyen Âge parce que je veux faire opérer cette distance esthétique qui permet de donner lieu à de toutes nouvelles narrations.

L'aspect autobiographique a guidé mes choix, réalisant pour ainsi dire le défi que je me suis lancé. Ce désir de raconter m'a souvent placée en situation de doute indéfinissable, et ce, malgré les outils que je me fabrique pour y arriver. Pour que ma démarche soit opérationnelle, elle ne peut se refermer complètement sur elle-même. Elle se doit d'ouvrir sur le monde, celui qui m'entoure. C'est dans cette mouvance que je situe mon travail d'artiste-documentariste. Parce qu'il met le monde en scène et les composantes qui le structurent. Mon travail fondé sur la manipulation d'archives me permet de collectionner l'information à propos de ce qui se passe dans la société tant dans l'espace intime que dans la l'espace public. Ce qui s'y passe est souvent intime d'abord et public ensuite. Je crois qu'en modifiant les modes autobiographiques, le récit de la société peut continuer de s'écrire sans passer par le voyeurisme.

### **CHAPITRE 3 : L'introduction de la tapisserie comme objet récit dans le processus**

La première vidéo : *Tapissierie lourde*, 2005.

Pour raconter ce que l'on veut protéger.

Pour protéger les autres de sentiments trop forts.

Raconter tout en étant silencieux.

Raconter les choses laides, raconter l'horreur, raconter les peurs de l'humanité.

Cette vidéo est un jalon dans le processus de création. C'est le moment où ce désir de *raconter* sans les mots prend pour la première fois la forme de ce que j'appelle tapisserie.

*Tapissierie lourde ou Sound Tapestry* : la voix du récit

Le texte de *Sound Tapestry* est une création poétique que j'ai écrite sans savoir comment elle serait présentée. Elle a d'abord été utilisée comme trame sonore d'une vidéo autoportrait dans laquelle un personnage féminin, dévoilé jusqu'à la bouche, était simplement assis sur un banc devant une tapisserie. Celle-ci est peinte sur un canevas de 18' de hauteur par 6' de largeur. Les motifs : une fillette, un revolver, le chiffre cinq, un âne, un oiseau sont les composantes qui se placent en alternance à la verticale. La palette de couleur est sobre et douce, du beige au rose, du jaune et du bleu. Elle campe le monde de l'enfance. Le son de la vidéo est précisément ce texte (celui qui accompagne aussi l'exposition *Le Couronnement des vierges*) lu dans sa version française et sans musique. Le temps de la vidéo est court, une minute, et elle est présentée en boucle comme une respiration à l'infini. L'image filmée est une composition frontale où l'on voit un être humain assis. Elle respire lentement, profondément et de manière régulière. Le mouvement de son corps est à peine perceptible. La poitrine est la seule partie du corps qui est en mouvement. La femme est présentée des genoux à la bouche pour ne pas révéler son identité. Derrière elle, une tapisserie à peine dévoilée ne donne aucune indication sur le type de lieu dans lequel elle se trouve.

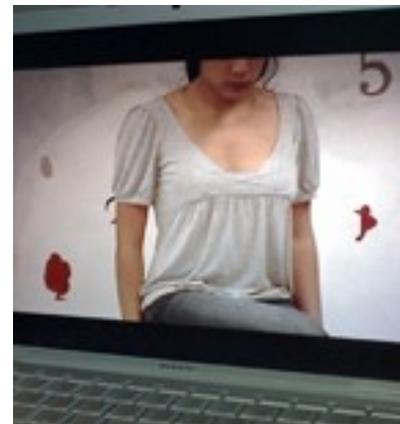


Fig. 14 : **Andrée-Anne Blacutt**, *Tapisserie lourde*, acrylique sur toile, 2005.

Fig. 15 : **Andrée-Anne Blacutt**, (Sylvie) *Tapisserie lourde*, photographie, 2005.

Fig. 16 : **Andrée-Anne Blacutt**, *Tapisserie lourde*, image extraite de la vidéo, 2005.

C'est avec cette vidéo que la narration par le motif avec un objet inspiré de la tapisserie germe dans mon esprit. La femme qui respire dans la vidéo ne parle pas, c'est la tapisserie qui contient le récit, une voix sans visage, mais illustrée par le motif peint sur la toile. C'est le contexte qui sert de paysage à sa présence, comme s'il assistait sa respiration. Son silence vocal laisse place au récit de l'image et à celui du texte.

J'ai rangé ce projet vidéo pour le ressortir de mes cartons plusieurs années après. J'ai voulu retravailler la trame sonore, comme un objet indépendant. Cette fois, j'ai décidé de traduire le texte en anglais parce que la sonorité de la langue me semblait une distance de plus entre moi et son propos. La trame narrative qu'elle est devenue en y ajoutant le piano prend place dans mon processus comme un moment décisif. Le récit monstrueux pouvait renaître avec un nouvel outil, ma voix. Une voix avec laquelle j'ai créé différentes voix, la voix de sept femmes. Et avec elle, la naissance de ce qui allait devenir la trame sonore de l'exposition *Le Couronnement des vierges*, un récit du corps par le corps à travers un parcours qui fait appel à divers sens.

### La tapisserie narrative

La tapisserie est un lieu de réflexion. La tapisserie est un lieu de travail. La tapisserie est un lieu d'évocation. La tapisserie est un lieu où le temps s'arrête. La tapisserie est un moment. La tapisserie m'a permis de vaincre la mort, l'espace d'un instant. Elle est le lieu où je place ma mémoire. Ce qui permet de diminuer les effets de la mort en préservant le souvenir de sa propre destruction. La mémoire est un outil, un lieu de travail et un projet à la fois tout comme le processus de travail, le texte d'accompagnement de l'œuvre et bien sûr l'œuvre en soi. C'est un texte qui présente la mise en espace d'un récit, non pas celui de ma vie, mais celui qui accompagne ma vie.

Le mot tapisserie, je le considère comme un vecteur central qui me permet d'ancrer la théorie dans ma pratique. La tapisserie a été dans l'histoire un objet porteur : porteur de sens, porteur de confort, porteur d'histoire, porteur d'économie, une source de travail aussi pour des artisans restés dans l'ombre — seuls les noms des ateliers où étaient fabriquées les tapisseries demeurent présents dans les archives (par exemple *Les ateliers Gobelins*). La tapisserie était la trace du temps, la trace de la main de l'homme tant par sa fabrication que par son contenu, en surface une image, mais à la racine c'était l'histoire, une histoire de vie, de mort, de guerre, de pays ou d'amour (*L'offrande au cœur*).

## Ma tapisserie : sa définition

### Le mur qui parle

La tapisserie a été pour l'exposition *Le Couronnement des vierges*, une inspiration pour mettre en forme le récit dans l'espace : celle de la mise en espace des couronnes dans la galerie et celle de la composition des couronnes en soi, c'est-à-dire la création de l'espace de déambulation nécessaire à la lecture du récit en image, et ce, à la fois dans l'image et dans l'espace d'exposition.

Je suis tout à fait consciente que le mot tapisserie ne correspond qu'en partie à la forme que prend ma création. La dérive poétique de ce mot dans mon travail m'intéresse particulièrement et je tiens à l'utiliser parce qu'il fait référence au décoratif. Aussi, parce qu'il est un objet à résonance multiple. Il est un objet du quotidien. C'est un objet nomade qui habille les murs. En l'installant au mur, sa présence instaure une ambiance. Il propose un contexte aux activités de la vie humaine. La tapisserie est un objet qui transforme un espace en lieu signifiant.

Le mot tapisserie synthétise l'idée que l'objet d'art est un support pour mes récits. Ce travail de mise en espace du récit en est un qui fait parler les murs; l'utilisation du mur comme objet porteur de récits. Je voulais faire parler les murs en déplaçant le narrateur dans un élément bâti, qui en toute discrétion pourrait raconter des histoires sans que le visiteur en ait conscience. En pensant autrement, la narration, le mélange des motifs et de la trame sonore donnaient lieu à une manière nouvelle de communiquer des idées et des sensations dans ma pratique artistique.

*Un tissu, un papier ou un carton qui se roule.*

*Une surface sur laquelle il est possible de dessiner, de peindre ou de projeter une image fixe ou vidéographique.*

*Une surface de taille proportionnelle à l'objet placé devant.*

*Cette toile que j'ai peu à peu nommée tapisserie de manière intuitive a trouvé ses fondements théoriques dans mes lectures, mais surtout par son utilisation dans chacun de mes projets de création.*

La tapisserie — son rapport au temps, à l'architecture, au papier — trouvait aussi écho dans des préoccupations de nature strictement pratiques. Le cycle dans lequel j'évolue depuis toujours est simple : des allers-retours entre le sud de l'Amérique et son nord qui, je le sais aujourd'hui, est le mien. Il m'est ainsi devenu une charge émotionnelle et matérielle de devoir porter des objets immenses dans mes valises et d'en laisser une trace à chaque demeure où je me posais. L'envie de fuir les objets lourds et contraignants m'a obligée à trouver un support adapté à mon mode de vie pour mettre en place des images, des textes, pour donner un contexte à des gens dont j'avais envie de faire le portrait. Un portrait composé d'ornements et d'êtres humains, celui d'hommes en action, de femmes en réaction et d'enfants prêts à bondir pour s'adapter à toutes les situations. Ces personnages en devenir forment une banque de données que je compose en ajoutant des objets de la nature. Toutes ces composantes, je les ai glanées au fil de mes déplacements, en gardant toujours l'œil ouvert sur le réel.

Alors, c'est en cherchant à modifier ma pratique artistique et aussi en voulant devenir un être nomade, libre d'objets encombrants que cette toile qui se roule et qui se transporte partout s'est imposée comme le centre de tout ce que j'allais produire. Qu'il s'agisse de photographie, de peinture, de performance ou de la lecture devant public, cette toile fait partie du contexte de création, peu importe ce que sera le produit final. Elle y est comme un *écran* référant à la tapisserie. C'est pour cela que cette toile que j'ai peu à peu nommée *tapisserie*, a trouvé ses fondements théoriques dans mes lectures, mais surtout dans son utilisation dans chacun des contextes de création. L'objet tapisserie comporte toujours quelques caractéristiques plastiques similaires. Il doit de se rouler, avoir un volume, un

poids que je puisse transporter seule, parce que la solitude était à cette époque une condition inhérente à l'acte de création. Ce peut être un morceau de tissu, du papier ou du carton qui se roule. Une surface sur laquelle il est possible de dessiner, de peindre ou de projeter une image fixe ou vidéographique. Donc une surface qui rend la narration possible.

Puis, au mot tapisserie, j'ai ajouté le mot « narrative ». Ce mot qui définit ce que je fais : *raconter*, mais comment raconter sans écrire? C'est à cette question que la *tapisserie narrative* répond. Elle est le lieu que je tente de construire par mon langage plastique.

Le questionnement sur la procédure à suivre se décline en tournant toujours autour du même sujet : la mémoire, sa conservation. À partir des souvenirs conservés, l'invention de nouvelles histoires. La tapisserie est le résultat du processus de création d'un objet servant à la mémorisation d'un événement historique, dans mon cas autobiographique, qui prend la forme de l'objet décoratif construit à partir de motifs.

Le motif : une lettre de l'alphabet pour construire un vocabulaire

La prise de parole par le motif s'est faite progressivement, et je dirais même de manière imprévisible, acquérant de plus en plus d'importance au cours de mon processus de création. C'est un aspect que je classais du côté des *tâches à accomplir* qui tout à coup est devenu central. Je faisais l'inventaire des personnages, c'est-à-dire des motifs de personnes issus de ma démarche artistique documentaire. Lors de ces moments de documentation, je capture par la photographie le portrait d'êtres humains qui m'inspirent des histoires par la photographie d'abord, puis au crayon, à l'aquarelle, et ce, dans le but de les accumuler dans un *livre-catalogue*. Ces personnages y deviennent alors des symboles significatifs.



Fig. 17 : **Andrée-Anne Blacutt**, *patinoire et joueur*, photographie préparatoire, 2008.

Chaque jour, j'ajoutais quelques pages de manière méthodique et très disciplinée. Peu à peu, cette suite ordonnée est devenue un dictionnaire dans lequel je pouvais aller piger au besoin. Je me suis créé, au fil des semaines, des mois, un véritable vocabulaire d'images, de protagonistes, de gestes. Ces images sont des variations de chaque personnage, une couleur nouvelle ou des agencements nouveaux. Cet inventaire de motifs contient des dessins, des

photographies et des composantes de différentes tailles, couleurs ou proportions. Chaque élément pourra ensuite être agencé au cours des étapes préparatoires pour faire des compositions à la fois harmonieuses et troublantes. J'ai le désir que ces compositions, en apparence agréables pour le regard, créent en réalité un malaise pour le visiteur. C'est à travers les interstices de la régularité et de la symétrie de la disposition des motifs que se cachent le doute et l'inconfort. À cela s'ajoute le mélange des personnages qui proviennent d'horizons divers : un évènement sportif, des vacances en famille, un portrait de fillette vêtue d'un tutu... L'incompréhension qui naît de ce mélange déstabilise et ouvre sur une fiction sans repères clairs.

À cette étape, les médiums sont variés : papier glacé découpé, crayon sur carton, peinture sur papier aquarelle. Ce que ce type de document (le calque) ajoute à la composition, c'est la possibilité de faire des tests et de juxtaposer rapidement les différents motifs sans que les détails soient faits minutieusement. C'est l'étape du jeu, de l'amalgame : le moment où tout est possible, rien n'est définitif : le moment où de nouvelles histoires s'inventent. C'est un document qui m'a permis d'explorer les possibilités narratives. À partir de ces motifs et de ce qu'ils représentent, je peux les simplifier pour en faire des composantes narratives. À la dernière étape de la fabrication, les personnages formeront des couronnes qui, elles, deviendront quasi emblématiques.

J'ai aussi, bien sûr, cherché à savoir si d'autres avaient fait comme moi, s'il existait de tels documents, c'est-à-dire des documents qui racontent par le motif, lesquels motifs acquièrent un caractère narratif. La plus intéressante présentation d'inventaire de motifs que j'ai découverte est celle de Pavla Fortova-Samalova : *L'ornement égyptien*. Ce qui est particulier dans son cas, c'est qu'elle raconte d'abord un conte et, par la suite, expose une série de motifs égyptiens en couleur.

Ce livre est le résultat d'une recherche scientifique menée par l'auteure et portant sur l'ornement égyptien. Ce qui m'intéresse particulièrement ici, c'est que cette recherche se double d'un récit de vie personnel :

« Après être parvenue en bateau sur l'autre rive où m'attendait un ânier, ce fut pour moi le commencement d'une vie nouvelle. Bientôt juchée sur l'âne, je me mis en route. L'air, ce matin-là, était vif; le soleil encore bas au-dessus des rochers qui bordent le désert arabe, répandait une faible chaleur et jetait de longues ombres bleues sur la route, teintant de rose les rochers où étaient creusées les tombes royales. »<sup>1</sup>



Fig. 18 et 19 : photographie du livre *L'ornement Égyptien* de Pavla Fortova-Samalova, 163 p et 5 p.

Dès les premières pages du livre, un conte, une hypothèse, et même une piste de réflexion expliquent les raisons de l'apparition de l'ornement dans l'humanité. C'est dans ce conte que j'allais ancrer définitivement mes convictions : tout à coup, je trouvais l'écho de ma propre recherche, le même amalgame entre accumulations de connaissances et cette forme particulière d'écriture. Une écriture poétique composée d'images basées sur le récit d'une expérience personnelle de vie, ou un conte qui met en scène tous les éléments pour raconter l'histoire de l'humanité et de sa relation au temps et à l'espace :

« Une petite fille assise dans l'herbe. Elle tient sur ses genoux un bouquet de pissenlits; elle choisit et assemble des fleurs l'une après l'autre et ses doigts menus courbent et tressent les tiges délicates de la manière traditionnelle, héritée de génération en génération. Encore une dernière fleur et déjà une couronne d'or brille dans ses cheveux. Une couronne de fleurs vivantes, joyau des plus éphémères lors de mes promenades documentaires et pourtant éternelles, probablement le premier dont l'homme a orné son corps! Chez nous, avec des pissenlits, des marguerites

<sup>1</sup> Pavla Fortova-Samalova, *L'ornement Égyptien*. Prague: Artia, 1963. p.161.

ou des pâquerettes; sur les bords du Nil, des milliers d'années auparavant, les fillettes bronzées tressaient des couronnes de fleurs de lotus. Le désir inné d'orner son propre corps a certainement été l'une des premières impulsions de l'homme vers la création d'ornements et pour l'usage de la matière que la nature lui offrait en quantité illimitée. En utilisant les diverses formes et les brillantes couleurs de fleurs et de fruits, il a inventé la technique la plus simple; plus tard, il s'est efforcé de remplacer la beauté éphémère, se fanant rapidement, par une autre, plus durable. »<sup>2</sup>

Cette combinaison dans un même document de deux expressions de la connaissance très différentes : un catalogue composé d'un inventaire de 300 modèles d'ornements anciens et de deux contes, l'un ayant comme centre un personnage adulte à dos d'âne, la chercheuse, et l'autre, une fillette assise dans l'herbe. Celle qui fabrique des couronnes à partir des éléments qui l'entourent. Celle qui, comme moi, utilise les fleurs cueillies à travers son quotidien pour inventer une fiction. Toutes les deux, nous tressons des couronnes de fleurs pour orner et emplir notre vie d'histoires nouvelles.

Mes histoires sont fondées avec les mêmes pierres : une jeune fille qui veut conquérir l'espace et le temps, contrôler son univers, pour que son passé ne revienne ni dans son esprit ni dans son corps. Elle ordonne. Voulant archiver la mémoire de ce qui l'horripile de l'humanité et qui l'a atteinte à chaque étape de sa vie.

Parce que je suis aussi peintre, la charpente sur laquelle je circule pour faire apparaître une image s'étend peu à peu sur un plus grand territoire. C'est-à-dire que plus s'échafaude ma recherche, plus mes intérêts et plus les objets de ma curiosité se multiplient. Ils s'appuient les uns sur les autres et me permettent de voir plus loin. J'ajoute pas à pas des composantes. C'est à ce moment que certains des éléments de l'exposition *Le couronnement des vierges* apparaissent. Et tout particulièrement cet élément central, c'est-à-dire la raison pour laquelle l'être humain a le désir d'orner sa vie qui s'y retrouve comme une explication :

« il ne s'agit pas uniquement du désir, du goût de l'ornementation. » Un autre élément a, sans aucun doute, présidé à l'union primordiale de l'homme avec la nature : la crainte innée du vide — *horror vacui* — car précisément, dans la nature, la richesse des choses, des formes et des couleurs signifie la vie; le vide; par contre – le désert, les rochers nus ou la plaine glaciale — est

la négation de la vie et porte en lui la faim et la mort. Une surface vide effraie l'homme et l'attire à la fois; elle l'incite à la remplir d'une vie quelconque sinon réelle, du moins imaginaire, inventée. » <sup>2</sup>

L'ornement est devenu pour moi une expression artistique pour remplir le vide qui se créait sur la page entre les parcelles de récits, en épuisant par la même occasion des situations tragiques. C'est en cela que le récit de Pavla Fortava-Samalova a été pour moi une référence précieuse : j'ai eu l'impression que tout à coup, une validation m'était accordée par l'histoire de l'art. L'humanité a toujours lutté contre le vide. Ainsi, un retour aux sources de l'être humain, un retour à ses valeurs premières, celles qui comblaient un besoin de vaincre la mort, me semblait être une bonne piste de recherche. Alors, tout comme la jeune fille, j'allais ordonner des fleurs, en les tressant, pour en faire des couronnes. Et par ce langage de l'art, j'allais développer mon langage artistique en composant des récits. En fait, par l'épuisement de tous les gestes répétitifs de ma création, j'épuise les souvenirs autobiographiques et j'en fais de nouvelles histoires. Elles se développent à toutes les étapes du processus de création. En explorant les possibilités qu'offrait l'absence de l'écriture – c'est-à-dire l'absence de mots –, un imaginaire était en train de prendre forme.

---

<sup>2</sup> Pavla Fortova-Samalova, *L'ornement Égyptien*. Prague: Artia, 1963. P.5.

## Le décoratif comme passage de l'intime à l'emblème

En matérialisant ma pensée dans la brèche située entre le narratif et le décoratif, j'ai pu faire entrer l'intime dans la sphère publique. En imposant au processus de création une frontière qui se situe entre le narratif et le décoratif, je voulais créer une tension pour que l'évènement intime dans le récit soit plus digeste et devienne un évènement public, c'est-à-dire accessible et *accédé*.

Ces échos silencieux du décoratif font résonner les contradictions avec lesquelles je joue : vouloir préserver l'intimité tout en la dévoilant. C'est un des fondements de mon processus, *dire sans parler*. Plus précisément, exprimer ses idées sans passer par l'écrit et évoquer des choses intimes sans les nommer. Le premier jet de l'écriture autobiographique, en d'autres cas, est plutôt littéraire et chronologique. En fait, la première écriture du processus de création en est une, même si elle n'est ni littéraire ni chronologique. Elle se fait à travers la composition de l'histoire par des motifs décoratifs. Le récit peut exister malgré tout.

Pour que le motif raconte sans que ce ne soit une composition descriptive comme le ferait une illustration, je cherche à trouver le juste équilibre entre la description illustrative et l'évocation que permet le motif. Mon travail s'érige à partir de cette tension créée entre le narratif et le décoratif, entre un certain contenu troublant et une harmonie rassurante. Il y a ce désir de séduire par le décoratif pour ensuite créer un trouble : celui de la beauté qui cache la laideur, et ainsi après avoir été séduit, sentir le malaise en se rendant compte du subterfuge.

Les guerres racontées par des tapisseries célèbres, qu'elles soient grandes ou petites, sont toutes tissées de la douleur, du malheur et de la recherche du pouvoir. Séduire par la beauté apparente est une arme qui s'inspire de l'illusion. Je veux utiliser le beau, le doux, pour leur force de frappe. M'introduire par la petite porte dans le cerveau du visiteur, comme la première voix de *Sound Tapestry* qui est celle d'une enfant. Elle entre en scène et personne ne se méfie. Ce n'est qu'une enfant, elle n'a pas de pouvoir. C'est avec les règles de ces perceptions que je veux jouer.

## La tapisserie de Bayeux ou la petite guerre décontextualisée



Fig. 20 et 21 : photographie du livre *La tapisserie de Bayeux*. 27p.

La découverte de la production artistique du Moyen Âge a été une réponse à mes questionnements. Le travail de ceux qui m'inspirent ne s'est pas fait à notre époque. Ceux qui m'accompagnent sont des artistes du Moyen Âge. Ils ont porté des œuvres auxquelles je m'identifie parce qu'elles racontent des histoires en silence, un silence imposé par la beauté et le confort du décoratif. Je nomme leur langage artistique ainsi parce qu'il est indirect. Plusieurs intermédiaires entrent dans la composition du récit qui sera raconté par l'objet final. L'un d'eux est un récit guerrier sous forme de tapisserie, *la tapisserie de Bayeux*. C'est l'objet d'art qui a occupé mon esprit tout au long de mon processus de création. Ce chef-d'œuvre est une broderie sur toile tissée finement réalisée dans le sud de l'Angleterre à la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Elle couvre une surface de 63,88 m de long et de 45,7 à 53,6 cm de large. Les couleurs n'ont pas une fonction naturaliste; cinq couleurs principales rouge-brique, le vert bleu, vert cendré, vert olive, une couleur vieil or. La narration du récit est mise en forme par la composition dynamique et le jeu des masses dans l'espace.

C'est un objet de référence qui me lie au Moyen Âge. J'établis de nombreux rapprochements entre mon travail et cette œuvre médiévale : la mise en espace des composantes qui racontent une histoire, les stratégies visuelles et la volonté de raconter

pour garder en mémoire des moments importants de la vie des hommes et des femmes de leur époque.

Ce que je fais, c'est un passage de la petite histoire à la grande Histoire. C'est une mise en espace de ma « petite histoire » à la manière de la grande Histoire. Les événements de ma vie personnelle et intime nourrissent mon processus créatif et je réactualise une pratique ancienne qui me permet de les raconter. Le concept de tapisserie devient ainsi mon espace de création.

Tout d'abord les personnages y sont, dans les deux cas, *décontextualisés*, c'est-à-dire placés dans un environnement neutre. Le visiteur qui se trouve en présence de la tapisserie de Bayeux ou devant *Le Couronnement des vierges* voit que la notion de paysage descriptif est évacuée. C'est devant un fond blanc qu'il se trouve où aucun indice de terre ou de ciel n'est apparent. Il ne peut situer l'histoire géographiquement. Le récit se déploie à travers une répétition de certaines composantes florales, animales, etc. Elles établissent des interactions qui, se modifiant, leur donnent un sens nouveau.

Les deux œuvres ont aussi en commun la précision du geste, et ce parce qu'il est planifié, méthodiquement réalisé par l'artiste avant sa mise en forme sur le textile, depuis la capture des événements premiers. Les leurs, l'histoire d'une grande guerre, la mienne, une vie faite de naissances et de deuils.

Des événements premiers, jusqu'à la présence des acteurs de ma vie dans une couronne d'aquarelle, une multitude de phénomènes se produisent : des jeux d'échelle, des choix de cadrage, de couleurs, etc. En utilisant des outils variés et prenant des postures différentes, je m'imprègne de ces manières de faire que je crois être celle des artistes-tapisseurs. Du champ de bataille jusqu'à la tapisserie ornant un mur, le carton, le métier à tisser, les créateurs travaillent à installer des échelons de plus entre l'évènement et l'art. Je fais la même chose, mais en solitaire. Je me transforme au fur et à mesure, tout comme le récit. Je passe de l'état de photographe à celui de dessinatrice, puis peintre. Ces gestes, qui progressivement font naître une autre réalité, étaient à l'époque la responsabilité d'un

groupe. Une communauté d'artisans ayant tous leur partie du projet à réaliser, du peintre lissier jusqu'à l'architecte qui plaçait, sous les ordres du roi, la tapisserie dans une pièce du château. Ce travail d'équipe permettait la passation du récit comme dans une course à relais. Alors que moi, j'assume le passage du joueur de football humain courant sur le gazon sous l'objectif de la caméra à celui d'emblème tapissé au mur, eux, c'est la grande conquête de l'Angleterre par Guillaume, duc de Normandie, dit le Conquérant, et la bataille d'Hastings qu'ils reproduisent en broderie. On suppose que cette bande brodée sur une toile de lin a été réalisée avant 1082. Elle se trouve maintenant dans la ville de Bayeux en France. C'est une source d'information sur la civilisation du Moyen Âge qui contribue à la conservation d'un événement fondateur dans la mémoire collective.

C'est ce lien qui nous unit dans le désir de conservation. Il est important parce que c'est un objectif présent dès le début de mon projet. Ce lien structure mon travail et se veut un vecteur me permettant d'inscrire la mémoire au centre de mon travail de recherche. Ainsi, la mémoire pourra être activée et provoquer l'imprégnation du souvenir par toutes sortes de stratégies quelquefois difficiles à percevoir par le visiteur et c'est ce qui est voulu. Les souvenirs, ceux qui sont recueillis lors des moments de capture documentaire subissent une transformation d'état. Ils s'en trouvent transformés dans l'œuvre finale après être passés par toutes les étapes de ma démarche.

## La déambulation dictée par la trame sonore

*Sound Tapestry* (voir CD en annexe)

*It's the story of a donkey which lived through many ordeals;  
Secrets, many secrets which needed to be bored into.  
Bore through thousands and thousands of star dusts to hear them moan, like  
an ogre who suffers alone, locked up in his cave.  
A beautiful cave, vast and bright like a diamond.  
You know, like the first time you see a diamond scintillating, like a naive  
young girl who doesn't know she is beautiful.  
Beautiful, small and warm under her fabrics, fabrics of heavy velvet, but  
heavy and difficult to wear, she drags them with lightness, surreptitiously,  
because, deep in herself, she hears the ogre, this ugly ogre who screams,  
screams loudly.*

***All alone in her deep blackness.***

Un conte scabreux qui sort d'une bouche douce d'enfant. Puis emprunte placidement une autre voix en s'appuyant sur le piano, en gravissant les échelons, en serrant les dents, et elle laisse monter la voix du ventre vers la gorge. Cette enfant s'efface. Elle disparaît sous sa peau lourde, celle de la tapisserie qu'elle tisse avec tant de précision. Elle occulte le malaise, dessous, toute en dessous d'une brique de verre. Celle qui laisse entrer la lumière et fait grandir chaque image comme une projection floue.

C'est ce malaise difficile à expliquer que raconte *Sound Tapestry* : celui d'un secret, et de l'évolution du personnage avec lui. Il n'est pas important de le connaître, et de savoir ce qui s'y cache, chaque être humain vit entre l'intime et le dévoilement, du moins c'est ce à quoi fait référence ce texte, le cycle de vie qui à chaque tour recueille des objets, des émotions, des pensées. Sur son parcours, et à force de répétition, ces composants deviennent autres. Elles se transforment. Elles habitent le corps et entrent dans la tête. En ce sens, la répétition d'un geste est à la source de la médiation entre une proposition artistique et son lecteur. Pour ce lecteur, chaque passage dans une église est un moment de présence avec les symboles. Un aller-retour constant entre lui et les peintures dans ce lieu investi par l'artiste et sa proposition artistique. J'établis un parallèle entre le parcours du pèlerin qui emprunte

le même chemin de croix dans une église, par exemple en regardant les mêmes images plusieurs fois, permettant ainsi l'intégration du récit au corps et celui du parcours en galerie.

Si, à ces déplacements répétés du lecteur s'ajoute la répétition du son, c'est-à-dire la trame sonore *Sound Tapestry* : une communion pourrait-elle être possible? Comment mettre en espace le texte pour ajouter au récit? C'est la question que je me pose : comment la trame sonore opère-t-elle dans le cerveau quand elle est répétée? De différente manière, avec un autre ton, par une autre voix, une nouvelle ambiance à chaque fois plus intense. Quand elle se déploie en crescendo comment le moment est-il vécu? La trame sonore est divisée en sept parties. Chacune d'elle est composée à partir de caractéristiques précises qui réfèrent à des éléments de cet étrange conte, soit les personnages et leurs spécificités. Une mélodie se répète dans chacune des parties, tout en variant pour lui donner une qualité particulière, ou plutôt une variation sensible.

### Première

Fillette : sa voix est celle d'un enfant de quatre ans qui raconte dans toute sa naïveté une histoire sombre. Elle est posée. Elle prend le temps de respirer aux virgules. Le piano suit le rythme, la mélodie.

### Deuxième

La voix du narrateur : le détachement.

### Troisième

La voie de la jeune femme : elle est plus charnelle.

### Quatrième

La voix de l'âne : libre et théâtrale. Il joue le texte. Il se détache de l'aspect lecture pour performer.

### Cinquième

La voix de l'ogre est austère, sourde. Elle est profonde, ténébreuse, aride.

### Sixième

La voix de la jeune femme souffrante et vieille, aigüe.

### Septième

La voix de la femme au plus haut point de la folie. Elle est prisonnière d'un tourbillon dans lequel s'écoulent des morceaux de verre. Là, empêchez le fléau dans sa route, certaines sonorités brisent la fluidité et parfois le silence du piano permet au texte de prendre toute la place.

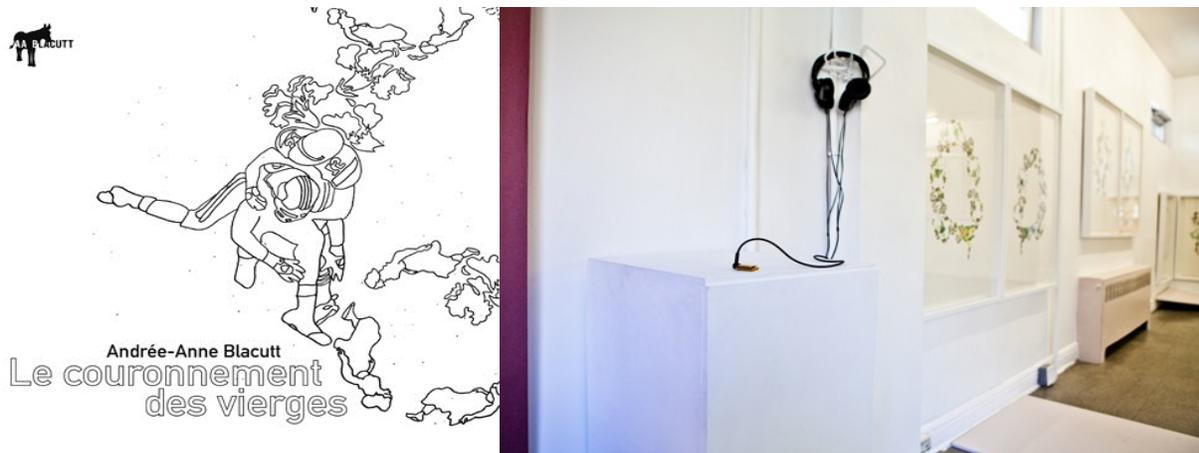


Fig. 22 : **Andrée-Anne Blacutt**, *Le Couronnement des vierges*, motif, 2012.

Fig. 23 : **Andrée-Anne Blacutt**, *Le Couronnement des vierges*, vue d'ensemble, 2012.

La trame sonore *Sound Tapestry* est une invitation à la déambulation, un ajout ambiant à l'œuvre picturale offrant une autre voix au récit. J'ai voulu qu'il y ait une présence

corporelle assurée par le corps, celui de la voix. Une voix de fillette qui traversera différents états jusqu'à apparaître en femme. Dans le cas de la tapisserie de Bayeux, c'est un texte brodé dans sa partie inférieure qui ajoute de l'information aux images. Les deux modes sont différents, mais marquent une volonté d'affiner le récit.

Tout comme pour la tapisserie de Bayeux, les formats et la disposition dans l'espace des couronnes de l'exposition *Le Couronnement des vierges* imposent le déplacement du visiteur afin de traverser le récit. Les différentes étapes du parcours, de même que les variations de la trame sonore favorisent la déambulation. Cette déambulation qui s'impose pour *Le Couronnement des vierges* n'est pas due à ses dimensions imposantes, comme dans le cas de la tapisserie de Bayeux, mais plutôt à une volonté de proposer au visiteur un parcours par étapes, renforcé par un contexte sonore qui nourrit son imaginaire. Ainsi, la série devient un parcours d'images et de sons.

La série de diptyques qui est au centre de la présentation est rythmée par cette ambiance; un ton qui précède le parcours. Le visiteur aura un moment pour entendre *Sound Tapestry* dans l'intimité : celle de ses oreilles. Une paire d'écouteurs lui sera remise à l'entrée. Comme si avant le parcours il lui fallait un temps d'arrêt dans le boudoir. L'avant-marche, le début du parcours qui prépare le visiteur, le place dans une ambiance créée par le piano, la voix et un texte. Ce qui lui donne des clés tonales pour la lecture de l'œuvre.

La trame sonore est elle aussi issue de la structure répétitive proche du motif de la tapisserie. En effet, l'une des caractéristiques des couronnes, la symétrie, devient une variante de la répétition. Le fait de répéter deux fois la même image et de les mettre côte à côte invite l'œil à comparer les détails. Il peut observer les différences avec plus d'attention.

À cet effet, mes références se tournent une fois de plus vers le Moyen Âge, le hasard m'ayant amenée à participer à la création d'une adaptation de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri, la création *Imagination du monde* du dramaturge et metteur en scène Hanna Adb

El Nour. L'usage de la symétrie dans le célèbre texte de Dante et la réflexion dont elle peut être l'objet ont fait écho à mes propres préoccupations esthétiques :

« De façon comparable au procédé de la répétition, la symétrie structure le texte de Dante. La symétrie n'est-elle pas avant tout une répétition déguisée, une sorte de répétition des contraires? C'est ce que nous trouvons au Purgatoire (chant XXI) avec la mise en présence des deux exemples opposés (...) La symétrie nous intéresse quand elle révèle une véritable composition en panneaux où deux personnages, deux images, deux situations s'éclairent l'une et l'autre tout en sollicitant la mémoire du lecteur. »<sup>3</sup>

Dans l'exposition *le Couronnement des vierges*, les couronnes présentées par paires, en miroir, c'est-à-dire deux couronnes qui sont identiques dans leur composition, mais qui se différencient par leur couleur, et quelques petits détails qu'il est possible de voir seulement en étant très attentif. En cela, la lecture du récit se poursuit grâce à l'attention soutenue qu'elle nécessite et qui permet de comparer l'état du motif à chaque jalon que parcourt le visiteur. Cet exercice est appuyé par les différentes variations de la trame sonore. De plus, l'effet miroir qui confronte les personnages, leurs images et leurs situations fait naître de nouvelles fictions qui appartiennent cette fois-ci aux visiteurs. Cette attention particulière invite à la concentration et ainsi éventuellement à un état méditatif de réflexion.

Il en est de même pour le texte. Il est répété à plusieurs reprises pour permettre au visiteur d'y plonger. Car, bien que le texte soit assez court (l'équivalent d'une courte page), la syntaxe est plus près de la poésie que du conte. Pour être bien saisi, il demande à être écouté plusieurs fois. C'est, en fait, un texte qui n'est pas chronologique, qui n'a ni début ni fin : une histoire qui se répète à l'infini.

---

<sup>3</sup> Luigi De Poli, *La structure mnémonique de la Divine Comédie: l'ars memorativa et le nombre cinq dans la composition du poème de Dante*, Lang, 1999. p. 114.

## Allonger le cycle temporel de la mémoire par le récit décoratif

Ce processus de création que je tente actuellement de nommer est synonyme de durée, il allonge l'espace de temps entre un évènement et ce que devient cet évènement par l'art. C'est cela, le changement que j'ai voulu faire dans ma pratique artistique. En y ajoutant du temps, des étapes de transformation, en créant, entre autres, une distance entre moi, mon intériorité et l'œuvre, l'approche première du visiteur peut se faire plus délicatement. Il y a donc aussi un effet de symétrie espéré entre ma manière de créer distanciée et celle du visiteur d'appréhender la série de couronnes qui composent le parcours.

La durée s'alimente de répétition et dans ce cas de variation. La répétition des gestes en atelier, celle des motifs qui se répètent et par le fait même leur variation – quoique minime – est une manière de raconter la transformation des personnages, et ce, aussi par les couleurs qui se confrontent : des couleurs vives juxtaposées à des couleurs plus sombres. Des nuances dans les teintes qui incarnent un mouvement imperceptible ou encore très contrastant permettent d'amener le récit ailleurs.

En effet ce passage entre le peintre et sa réalité — qui la peint directement sur la toile — et le mimétisme du groupe d'artisans formé pour produire une œuvre m'a portée vers une création micro évolutive. Ce passage m'a permis d'élargir le champ du discours narratif par les transformations de ma méthode de travail et donc du résultat final : c'est-à-dire une suite de modifications mineures opérées en alternance, de la même manière ou en variant, et ce, pour chaque couronne. Il s'est ainsi créé un vocabulaire modulable et juxtaposable. En m'affranchissant de la peinture directe sur le canevas, il est devenu plus facile de composer un récit en allant puiser dans le catalogue des personnages, des fleurs ou des objets. J'ai pris le chemin d'un processus d'écriture picturale réinventé, produisant un vocabulaire de motifs créés par les différentes transformations de la matière première. (La matière première dont je parle est ce qui a photographié au début du processus.)

Ce processus est une manière nouvelle de rendre visible au visiteur ce qui m'habite, par d'autres outils de la représentation. Il me permet d'évacuer ma propre perception du réel

par une mise en espace du récit *décoratif*. Pour moi, la peinture des textures lourdes, des brins de scie, des petits cailloux et des couleurs chaudes puissantes, j'ai voulu mettre en scène d'autres moyens d'offrir des récits qui permettraient au visiteur de les investir.

## CONCLUSION

Pour répondre à ma question sur les raisons qui me poussent vers l'art :

Le processus créatif est le résultat du travail de l'artiste : son travail manuel de composition, la maîtrise de la couleur, des formes, celle de l'objet, de tout ce qui est tangible dans la composition, mais aussi ce qui ne l'est pas, c'est-à-dire l'avant, le pendant et la mise en espace du propos, des sensations, des émotions, et peut être aussi des idées. Elles sont à la source du désir de ma recherche et la prise de conscience de ce qui est lié à ces aspects se trouve dans l'écriture autobiographique. Le désir de mettre en boîte ma vie passée. Le besoin profond d'ordonner l'émotion, de castrer le malheur, d'en finir avec la douleur.

Voulant créer une rupture avec mon travail de création antérieur, j'ai cherché une manière différente de mettre en espace et de ralentir ma peinture : mettre fin aux gestes brusques, spontanés, mettre fin à une brutalité qui toutefois était vivifiante. Parvenir à une forme plus *rassurante*, la tension s'évacuant à chaque tableau.

Ce que je veux proposer comme expérience au visiteur, ce sont des boîtes de petites aiguilles : une série de tableaux qui viennent par paires, une série de petites impressions, de petites douleurs ou distorsions de ce qui semble beau au premier regard. Des couronnes qui, de loin, sont presque parfaites, comme une belle chose qui, vue de haut, est limpide, agréable à regarder et facile d'accès de par sa symétrie. La beauté de l'ornement décoratif qui se répète pour mettre le visiteur dans une posture confortable et, une fois qu'il y est bien installé, les petites distorsions qui lui apparaissent. Une fois que son regard s'est posé sur la couronne et qu'il prend le temps de regarder chaque détail, il commence à y voir autre chose. Plusieurs éléments se révèlent à lui, et il peut commencer à faire des liens.

Je voulais m'éloigner de cette peinture lourde, aux gestes de texture épaisse et riche : une peinture rouge, orange, une peinture brûlante, une peinture primaire, de terre de Sienne. En changeant ma manière et pour ainsi dire ma voix, ma palette de couleur s'est élargie. Elle

s'est ouverte à plus de nuances. Elle s'est fermée aux couleurs chaudes. La passion doit être ailleurs, dans l'énergie du lac : cette énergie patiente qui sait attendre depuis la profondeur vers la profondeur.

Je réitère mon désir énoncé au début : raconter ma vie sans passer par la littérature, pour être ancrée en moi, solidement ancrée dans une certitude, celle du peintre. Le peintre est un être particulier. Il doit savoir et ne pas savoir, maîtriser tout en étant souple dans la mollesse de l'interprétation de ce qui est devant, autour et à l'intérieur. Le temps qu'il a pour donner au visiteur une sensation, une réflexion, un don, est très court. Un film, une musique ou du théâtre proposent une relation différente au temps. J'ai voulu trouver une manière différente de raconter, allonger le temps de la rencontre, approfondir le regard en suppliant le visiteur : « reste, encore un peu » comme une supplication procédant d'un malaise dans le confort du décoratif. J'ai voulu créer un moment de séduction, un piège qui propose au visiteur un moment d'attention exigeant et soutenu, un regard et une écoute attentive.

Le Moyen Âge est une époque qui m'inspire, d'abord parce que je me sens plus libre de laisser ces inspirations vivre dans mon travail sans me restreindre, et c'est pourquoi j'insiste sur le fait que c'est une interprétation des œuvres issues de cette période qui me guide. J'y choisis ce qui m'intéresse, ce qui me semble encore visible dans notre société, c'est-à-dire les traces de certains phénomènes. Je peux m'y abreuver sans complexe. La liberté de se construire en regardant le travail des autres a souvent été un frein à mes recherches en histoire de l'art, mais j'ai trouvé dans le travail des artistes du Moyen Âge des réponses à mes besoins d'appartenir à une communauté. Faire partie d'une communauté, c'est avoir un lieu de refuge où les idées de la création peuvent naître. Et le mot mémoire est ici essentiel à mon travail. Mémoire, comme garder, conserver, mais ranger aussi, *rememorare*. La liberté d'entrer dans une pensée qui n'est pas la mienne en travaillant à partir de ces concepts tout en ayant une pratique artistique authentique. J'ai voulu que l'exposition *Le Couronnement des vierges* soit une trace visuelle et sonore de mes souvenirs.

En débordant de la peinture, par la trame narrative sonore, cet exercice de répétition comme le motif d'ailleurs, agit sur d'autres sens, soit l'ouïe, les sons de la voix humaine et la musique, celle qui permet de se concentrer, qui a cet effet sur moi. Il est exacerbé par la performance vocale et musicale en *crescendo* qui finit par le chaos. Pendant le travail d'atelier, j'écoute de la musique et le piano me permet d'entrer dans ma tête avec plus de souplesse et de mettre en action l'acte d'écriture par la discipline du son. Le rythme de la musique guide mon rythme d'écriture et celui de la peinture aussi.

L'histoire que l'on entend dans le parcours *Le couronnement des vierges, Sound Tapestry*, est une poésie lyrique qui raconte le voyage d'une enfant, qui grandit à travers des états d'esprit; sept étapes différentes de la vie. Elle rencontre des personnages, un ogre, un âne et parfois, selon le motif musical, elle les incarne.

En ajoutant une trame sonore au parcours de couronnes peintes, j'ai voulu soutenir, tordre, modifier, enrichir l'image du premier regard. La trame sonore de piano et de voix qui est superposée à la première impression visuelle est une deuxième couche de sens qui prépare la mémoire et le regard au travail mnémonique.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages de référence

BLOCH, R. Howard. 2006. *A Needle in the Right Hand of God*. New York : Random house, 215 p.

CARRUTHERS, Mary. 1990, *Le livre de la mémoire la mémoire dans La culture médiévale*, Paris : Macula, 409 p.

CHÂTEAU, Dominique, 1997. *Le bouclier d'Achille Théorie de l'iconicité*. Paris : l'Harmattan, 45p.

De POLI, Luigi, 1999. *La structure mnémonique de la Divine Comédie : l'ars memorativa et le nombre cinq dans la composition du poème de Dante*. Paris : Lang, 255p

DION Robert, FORTIER France, HAVERCROFT Barbara et LÜSEBRINK Hans-Jürgen, 2007. *Vies en récit (Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie)*, édition Nota Bene, 589 p.

ERNST, rebel. 2008. *Autoportraits*, Germany: Taschen, 96p.

FORTOVA-SAMALOVA, Pavla, 1963. *L'ornement égyptien*. Prague : Artia, 163p.

SCHÖN, Donald A.1994.ç. *Le Praticien Réflexif : À La Recherche Du Savoir Caché Dans L'agir Professionnel* Edited by Formation des maîtres. Montréal : Éditions Logiques ed, 418 p.

SAMPSON, Pamela. 1981. *L'album De La Famille Souris*, Paris : Fernand Nathan, 30p.

WILSON, M David. 2005. *La tapisserie de Bayeux*, Paris, Editions Flammarion, 234 p.

BARRICO, Alessandro, 2006. *Homère, Iliade*. Paris Albin Michel, 192p.

BRIDGEFORD, Andrew, 2004. *1066, L'histoire Secrète De La Tapisserie De Bayeux*. Monaco : Edition du Rocher ed, 370p.

### Revue

LEE, Sherry, « Ein seltsam Spielen » : Narrative, Performance, and Impossible Voice in *Mahler's Das Klagende Lied*. 19th-Century Music, vol. 35, no. 1, pp.72-89. ISSN : 0148-2076, electronic ISSN 1533-8606. © 2011 by the Regents of the University of California.

## **Catalogue**

Goerg, Charles et Mathey, François. *Les tapisseries de Le Corbusier* : Catalogue de l'exposition placée sous le patronage de Monsieur André Malraux et de la Fondation Le Corbusier a été conjointement organisée par le Musée d'art et d'histoire de Genève et par l'Union centrale des arts décoratifs de Paris. (juin-novembre 1975)

## **Film**

Erice, Victor (réal.). 1973. *El espíritu de la colmena*. Espagne.

## ANNEXE

### Table des figures

<i>Fig. 1 : Andrée-Anne Blacutt, Football, photographie documentaire, 2008.</i>	7
<i>Fig. 2 : Andrée-Anne Blacutt, stade, photographie, 2008.</i>	7
<i>Fig. 3 : Andrée-Anne Blacutt, stade, photographie, 2008.</i>	7
<i>Fig. 4 : Andrée-Anne Blacutt, petit joueur, photographie, 2008.</i>	7
<i>Fig. 5 : Andrée-Anne Blacutt, photographie préparatoire. 2008.</i>	8
<i>Fig. 6 : Andrée-Anne Blacutt, motif de joueur de hockey.</i>	8
<i>Fig. 7 : Andrée-Anne Blacutt, La danseuse noire/verte, Le Couronnement des vierges, 2012.</i>	9
<i>Fig. 8 : Andrée-Anne Blacutt, aquarelle sur papier, Citrus, 2012.</i>	10
<i>Fig. 9 : Andrée-Anne Blacutt, aquarelle sur papier, Couronne danseuse verte, 2012.</i>	10
<i>Fig. 10 : Andrée-Anne Blacutt, photographie table de travail, 2008.</i>	12
<i>Fig. 11 : Andrée-Anne Blacutt, extrait du cahier noir de travail, aquarelle (motif), 2008.</i>	12
<i>Fig. 12 : Andrée-Anne Blacutt, photographie du travail de composition de motif en atelier.</i>	15
<i>Fig. 13 : Andrée-Anne Blacutt, photographie du travail de composition de motif en atelier.</i>	15
<i>Fig. 14 : Andrée-Anne Blacutt, Tapisserie lourde, acrylique sur toile, 2005.</i>	18
<i>Fig. 15 : Andrée-Anne Blacutt, (Sylvie) Tapisserie lourde, photographie, 2005.</i>	18
<i>Fig. 16 : Andrée-Anne Blacutt, Tapisserie lourde, image extraite de la vidéo, 2005.</i>	18
<i>Fig. 17 : Andrée-Anne Blacutt, patinoire et joueur, photographie préparatoire, 2008.</i>	23
<i>Fig. 18 : photographie du livre L'ornement Égyptien, Pavla Fortova-Samalova) 5 p.</i>	25
<i>Fig. 19 : photographie du livre L'ornement Égyptien de Pavla Fortova-Samalova) 163 p.</i>	25
<i>Fig. 20 : photographie du livre La tapisserie de Bayeux. p.27</i>	29
<i>Fig. 21 : photographie du livre La tapisserie de Bayeux. p.27</i>	29
<i>Fig. 22 : Andrée-Anne Blacutt, Le Couronnement des vierges, affiche, 2012.</i>	34
<i>Fig. 23 : Andrée-Anne Blacutt, Le Couronnement des vierges, vue d'ensemble, 2012.</i>	34

Trame sonore

*Sound Tapestry.* (durée : 17 minutes)