



Au fil du trait : la broderie, un autre dessin

Marlène Fournel

► **To cite this version:**

Marlène Fournel. Au fil du trait : la broderie, un autre dessin. Art et histoire de l'art. 2014. <dumas-01111371>

HAL Id: dumas-01111371

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01111371>

Submitted on 30 Jan 2015

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

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

Marlène FOURNEL
Master 2 Arts & Enseignement
(marl.fournel@gmail.com)

Au fil du trait
La broderie, un autre dessin



Sous la direction de **Sandrine Morsillo**

2013-2014
Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne
UFR 04 Arts Plastiques et Sciences de l'Art

Sommaire

Sommaire	p.2
Introduction	p.3
Partie I. Potentialités subversives de la broderie	p.8
A. La broderie, une tradition féminine ancestrale rejouée	p.8
1.Les pratiques textiles, un héritage féminin.....	p.8
2.Réappropriation artistique.....	p.11
3.La désillusion de Blanche-Neige.....	p.15
B. Les ambivalences de la broderie	p.20
1.Violence et tension sexuelle.....	p.20
2.La viande comme support.....	p.22
3.Pérennité de l'oeuvre.....	p.28
C. Déborder le corps	p.32
1.Fascination du corps et de la chair.....	p.32
2.Vanité.....	p.34
3.Aux frontières du corps.....	p.39
Partie II. Dessiner avec le fil, envahir l'espace	p.44
A. Débordement mouvant	p.44
1.Corps et matière de l'informe.....	p.44
2.Les méandres du fil.....	p.46
3.Filer le temps.....	p.49
B. Hasard dans le dessin	p.51
1.Un support vivant et imprévisible.....	p.51
2.Esthétique de l'inachevé.....	p.53
3.Le dessin du support.....	p.55
C. Dessin dans l'espace	p.59
1.Le fil, une histoire de ligne.....	p.59
2.Conquête de l'espace.....	p.61
3.Installation, <i>Le fil de la vie</i>	p.65
Partie III Transposition didactique	p.69
Conclusion	p.76
Bibliographie/Sitographie	p.78
Glossaire	p.82
Annexes	p.86
Remerciements	p.93

Introduction

A l'origine de mon travail, il y a la rencontre avec un matériau. Il s'agit du fil de couture associé à une technique que je qualifie de broderie. Mon intérêt pour le fil s'est révélé au détour de mes études d'Arts Appliqués. En effet, c'est durant mon BTS Design de Mode, que j'ai commencé à apprivoiser le fil, matériau fin et délicat, que je côtoyais pourtant depuis ma venue au monde. En effet, le jour de notre naissance, une fois coupé le cordon ombilical (fil qui relie aux entrailles maternelles), c'est emmitoufflés dans un morceau de tissu que nous passons nos premiers instants de vie. Le premier contact, après celui de la peau, est donc celui de fils entrecroisés entre eux.

Chaque jour, nous nous habillons de fils, et j'aime cette proximité avec le matériau. Les vêtements que nous portons nous apportent protection et sécurité. Ils sont en quelque sorte des armures de fils, à la fois cocons rassurants, carapaces voilant notre nudité et écrans renvoyant ce que l'on peut ou veut bien dire de nous même.

J'apprécie de manipuler un matériau du quotidien. J'aime le fil de couture parce qu'il est simple, parce qu'il ne nous quitte jamais, il est même celui qui nous enveloppe la nuit lorsque nous rêvons. Ce contact récurrent avec le fil, rend ce matériau familier. Ainsi, j'ai cette volonté que le spectateur se sente proche de mes productions. Cela parce qu'il reconnaît le matériau et la technique, parce qu'il en comprend la réalisation, parce que mes broderies lui rappelleront peut-être sa mère en train de coudre, sa grand mère penchée sur un canevas ou encore lui-même à un moment de sa vie.

Le passage des arts appliqués aux arts plastiques s'est fait pour moi assez naturellement. C'était d'ailleurs libérateur de pouvoir travailler des matériaux, utiliser des techniques sans avoir à *subir* les contraintes d'un cahier des charges. Il faut toutefois admettre qu'aujourd'hui, les deux disciplines ne sont plus si éloignées. Des passerelles entre les deux ont d'ailleurs toujours existé. Moi-même, durant mes études d'arts appliqués, je m'inspirais autant, voire plus, des ouvrages d'art que de design et des laboratoires de création me permettaient de laisser libre cours à mon imagination et mes envies. C'est d'ailleurs à cette période qu'est *née* ma première broderie sur viande (une tranche de jambon blanc dans son emballage brodée de deux pieds de porc). Comme de nombreuses autres pratiques contemporaines, mon travail témoigne combien "la frontière entre beaux-arts et arts appliqués s'est aujourd'hui estompée. Durant plus d'un siècle, de l'Arts and Crafts aux récentes installations de Mike Kelley, en passant par le Bauhaus ou le pop art, nombreux sont les artistes qui ont cherché à investir ces domaines d'expression longtemps considérés comme "mineurs"¹.

1 Delphine Lévy (ed), *Decorum : Tapis et tapisseries d'artistes*, Paris, Skira Flammarion, 2013, p.16.

Mon expérience dans les arts appliqués et le design de mode a aussi été l'occasion pour moi de m'intéresser au corps humain dont les vêtements, nous l'avons évoqué, en sont la seconde peau (annexe 1). Ce rapport entre corps et vêtement m'a réellement intéressée, à savoir la manière dont les vêtements dessinent, montrent ou cachent le corps, la manière dont les designers se libèrent des codes institués pour bousculer les traditions. Je voulais donc que le corps reste présent dans mes broderies à la fois dans l'iconographie mais aussi dans le support et les matériaux eux-mêmes. J'ai conservé de mon expérience dans les arts appliqués, un goût pour le fil, la broderie ainsi que pour le corps, la peau, la chair.

Ce que j'apprécie dans la broderie, c'est son caractère minutieux, délicat, raffiné qui requiert une certaine dextérité manuelle. Plutôt que dans la réflexion, j'aime être dans le faire, toucher la matière, manipuler, ressentir. La répétition des gestes et les travaux de longue haleine ne m'effraient pas. Ils m'apportent des moments de repos et presque de méditation. J'apprécie la lenteur et je m'imagine dans la peau de ces femmes qui brodent pour faire passer le temps mais aussi pour survivre (comme c'est le cas de Pénélope).

Les pratiques textiles ont des potentialités décoratives, ornementales, d'ennoblissement. En cela, elles sont souvent considérées comme désuètes, voir futiles, ou encore mièvres. Mes productions, bien qu'usant de la broderie, dépassent le champ de l'artisanat ou des arts appliqués pour basculer dans celui de l'art. Dans mon travail, je n'ai recours ni aux points, ni aux supports, ni aux motifs traditionnels de la broderie. En effet, j'utilise le plus souvent le point zigzag de la machine à coudre qui offre des possibilités de rendus graphiques différents. Avec ce point, je dessine des nus féminins ou encore des fœtus, car la broderie parce qu'elle perce, parce qu'elle est quasi chirurgicale, appelle le corps et la chair. J'ai donc choisi des supports putrescibles comme le jambon fumé, le jambon blanc et la peau de poulet. En cela, mes broderies sont subversives et bouleversent les codes établis. Elles sont proches des productions d'artistes, souvent féminines et féministes, comme Sandrine Pelletier ou encore Ghada Amer (qui brode sur des toiles des extases sexuels féminins interdits à la femme musulmane). Dans mes productions, je m'attache aux contrastes, aux décalages justement entre une technique d'ennoblissement et des motifs séditieux ainsi qu'un support putrescible. L'inoffensive technique se révèle alors plus polémique, critique en gardant sa poésie je l'espère.

Une poésie toute relative puisque si la broderie et même son support de viande peuvent être, dans un premier temps, séduisants par leur aspect, leur couleur, leur graphisme, cela ne dure pas. Suivant les cas, le support sèche, se rétracte, jaunit, et parfois, apparaissent moisissures et pourritures qui viennent gangrèner le motif. Ainsi certaines réalisations voient-elles leurs jours comptés et, au fur et à mesure que le temps passe, n'affichent jamais le même état.

Les libertés que je prends avec la broderie traditionnelle me permettent aussi de toucher du doigt quelques problématiques liées au dessin et à l'exposition. Ce qui m'intéresse dans la broderie, c'est sa capacité à dessiner en relief, formant comme une sorte de cicatrice, pénétrant ainsi dans l'espace tridimensionnel, plus que ne le fait une ligne tracée au crayon à papier. Il me plaît ainsi de jouer sur les différentes épaisseurs du trait/de la ligne. Laisser les fils de couture déborder de mes broderies jusqu'à toucher le sol, est un moyen pour moi de confronter mes réalisations à l'espace tridimensionnel et de questionner leur statut. S'agit-il de simples broderies, ou bien de dessins dans l'espace ou encore de sculptures ou d'installations ?

Le motif du corps (et par là même la ligne) semble déborder, se libérer dans un magma de fils. Il en résulte ainsi une expansion, une invasion du fil et donc du dessin, dans l'espace. Il s'agit d'une conquête que je réalise en explorant l'ensemble des potentialités graphiques du fil de couture. Je l'utilise à la machine pour réaliser mes motifs brodés, mais aussi de manière plus brute en dévidant des dizaines de bobines qui viendront former les flaques de fil, envahissant le sol, au pied de mes broderies. Ces masses informes où le fil apparaît mou, rompent avec le fil raidi qu'il m'arrive de tendre à travers les murs à l'aide de clous. Dans d'autres productions, c'est un fil rigidifié et rendu sculptural par la colle que l'on peut observer. On retrouve dans mes travaux, le fil dans tous ses états.

Les motifs que je brode me permettent d'interroger le dessin d'autres manières. En effet, en laissant couler les fils hors du motif, se pose la question du devenir du trait ; où débute-t-il et où finit-il ? Peut-on le contrôler ? Chaque fil de couture peut-être considéré comme une ligne qui, une fois affranchie de son support bidimensionnel, ne subit plus aucune contrainte et peut jouir d'une liberté que ne contrôle plus son créateur. J'aime cette perte de contrôle sur le devenir de l'oeuvre, du dessin, qui s'exprime aussi à travers la putrescibilité du support. Le résultat est alors toujours inattendu.

Il y a donc aussi dans l'évolution de mes broderies une part de hasard. Un hasard que je renforce lorsque je m'emploie à lire dans les nervures du jambon fumé, le dessin qui s'y cache. A ce moment, c'est comme si je révélais le dessin latent, présent dans le support. La décision du tracé n'est alors plus véritablement de mon ressort, je n'agis que comme une sorte de révélateur. J'essaie de faire surgir le dessin là où on ne l'attend pas, en *activant*, d'une certaine manière un support (viande, mur). Ainsi, j'intègre la broderie à l'espace, au réel, à la vie.

Avec le jambon fumé, j'essaie de rendre visible le dessin latent qui s'y cache. Le dessin de la viande mais aussi du corps. En effet, ce corps est tout aussi omniprésent que le dessin. On le retrouve dans les femmes nues que je brode, dans le support qui n'est que chair transpercée par l'aiguille, dans le fil lui-même qui se déverse au sol comme une hémorragie de sang.

Je viens d'évoquer brièvement les grandes lignes de ma pratique ainsi que ses enjeux. Ces derniers gravitent donc, dans un premier temps, autour de la broderie, de son ambivalence latente et de son potentiel subversif révélé par un contraste entre le matériau fil, le support viande/corps ainsi que les motifs utilisés.

Plusieurs questions se posent à moi ; comment s'inscrire dans une tradition féminine ancestrale ? Comment en détourner et dépasser les codes en faisant se rejoindre art et artisanat ? Comment se saisir de ces relations entre couture, broderie et féminité, mais aussi comment renouveler une telle pratique pour éviter de tomber dans les écueils du simple passe-temps domestique féminin et l'inscrire dans une véritable contemporanéité ? En quoi la broderie est-elle un moyen privilégié d'appréhender le corps ? Ces problématiques, inhérentes à la broderie, concernent ainsi les modalités de sa subversion et notamment la combinaison de matériaux et techniques hétérogènes, entre noblesse et trivialité.

Dans un second temps, les enjeux de ma pratique sont fortement liés au dessin. J'essaie de renouveler le dessin, ses formes, à travers l'utilisation du fil de couture. Mes productions, en questionnant les limites, deviennent pour moi de véritables dessins dans l'espace. Mais alors, quelles en sont les caractéristiques ? Quelles sont les répercussions concernant la question de l'exposition ? En quoi l'exploration des potentialités graphiques et plastiques du fil permet-elle de questionner le devenir du trait ? Du dessin, du motif ? D'ouvrir sur un autre monde (pénétrer dans l'espace de l'intime notamment avec une présence en filigrane du corps, tout au long de ma réflexion) ? Une telle pratique interroge aussi les notions d'inachevé, d'indécision, d'informe, de lâcher prise et de hasard qui peuvent caractériser un dessin.

Ainsi dans ce mémoire, je vais essayer de montrer en quoi l'exploration des potentialités graphiques du fil de couture et l'emploi du support viande me permettent de subvertir la broderie. Celle-ci déborde alors toutes les frontières, que ce soit celles de l'artisanat, de la tradition, du corps ou bien du dessin.

Nous verrons donc dans un premier temps comment la broderie, une technique traditionnellement féminine et artisanale, est finalement devenue une véritable arme corrosive et transgressive entre les mains d'artistes créatrices à la fin du XXème siècle. Ces dernières ont ainsi pu "revendiquer une place autre que celle de muse, d'épouse ou de mère"². J'essaierai de montrer comment l'emploi du support viande me permet de révéler les ambivalence (sexualité, violence) de la broderie et questionner le corps (notamment féminin) et ses limites.

2 Eric Mézil (ed), *Les Papesses*, Arles, Actes Sud, 2013, p.70.

Dans un second temps, je m'attacherai à cette particularité du fil de couture de déborder la broderie (et le corps) pour questionner le dessin. Ce dernier se retrouve dans l'informe, dans le hasard du support et bien sûr dans l'espace de l'exposition. Enfin, J'aborderai les questionnements évoqués au cours de cette réflexion, à travers une transposition didactique qui proposera notamment une situation de cours bien précise.

Partie I. Potentialités subversives de la broderie

A. La broderie, une tradition féminine ancestrale rejouée

C'est en autodidacte que j'ai commencé à pratiquer la broderie. A la main, dans un premier temps, puis en utilisant la machine à coudre avec le point zigzag dans un second temps. Un point serré, parfois utilisé dans l'industrie du vêtement pour réaliser des éléments décoratifs. Le recours à ce que je considère comme de la broderie dans ma pratique artistique actuelle, m'a amené à remonter le temps pour me plonger dans l'histoire ancestrale de cette technique. Une histoire de fil dont la femme aurait l'apanage (quelle femme peut dire qu'elle n'a jamais touché un fil et une aiguille?). Une caractéristique qu'il m'est difficile de nier, car en brodant, ce sont tous les paramètres et symboliques de ce métier d'art qui se rencontrent et se font écho.

En ayant recours à la broderie, j'ai comme l'impression de côtoyer toutes ces héroïnes mythologiques, ces artistes, ces simples amatrices, dont les vies sont fortement liées aux travaux textiles. Il est intéressant de voir comment ces derniers, symboles d'une certaine soumission, d'un asservissement de la femme, deviennent, entre les mains de certaines artistes, de véritables armes défendant la condition féminine. Elles y parviennent en détournant les codes de ces pratiques afin de rompre avec les représentations traditionnelles et en montrer le potentiel subversif. L'exposition "Sur le fil" qui s'est tenue en 2009 à la Maison Folie Wazemmes de Lille, montre combien "cette science du fil brodé, en apparence ornementale et inoffensive, provoque visiblement chez les artistes contemporains l'envie de traiter les sujets les plus crus et les plus féroces : pornographie, massacre, guerres. Les femmes transcendent cet art de la "femme au foyer" par excellence, en lui confiant un discours libre, en prise forte avec la réalité brute"³. Avec les travaux d'aiguille la femme s'évade, se dévergonde et se révolte.

J'ai moi-même toujours cherché à renouveler ma pratique de la broderie, en essayant de lui donner du sens afin de ne pas tomber dans les écueils du trop décoratif, mièvre et suranné. Je voulais trouver le moyen d'en révéler le caractère critique, incisif et presque menaçant que je sentais sommeiller dans la broderie. Nous allons donc dans un premier temps revenir sur l'évolution des pratiques textiles et la manière dont les femmes notamment se les sont réappropriées.

1. Les travaux d'aiguille, un héritage féminin

Si la couture, dont l'origine remonte à quelques trois millions d'années, pourrait concourir dans la catégorie du plus vieux métier du monde, c'est dans la mythologie grecque que l'on trouve les premières femmes pour qui, manier le fil, tient une place prépondérante. Dans son *Ouvrages de*

³ Barnabé Mons, Pascal Saumade, *Sur le fil : déviances textiles*, Tourcoing, Invenit, 2009, p.15.

dame, Françoise Frontisi-Ducroux évoque ces nombreuses héroïnes grecques, dont les récits d'Homère et Ovide témoignent. Parmi elles, Pénélope, épouse fidèle d'Ulysse. Elle occupe ses journées à tisser un voile qu'elle détisse la nuit venue afin d'échapper à un remariage, et cela durant vingt longues années. Avec elle, on trouve Hélène, Arachné, Ariane ou encore Philomèle.... Pour ces grandes figures féminines, au destin bien souvent tragique, nous aurons l'occasion de voir que le tissage et le filage sont bien plus qu'un simple passe-temps et revêtent une importance et une signification toute particulière.

Ainsi donc, dans l'Antiquité, la femme vertueuse se devait de savoir filer, tisser, broder, tenir une aiguille comme l'évoque Aristote dans la *Rhétorique*; "pour le sexe féminin, les qualités corporelles sont la beauté et la taille, les qualités morales sont la tempérance et le goût du travail, sans rien de servile"⁴. En un mot, à cette époque, "lorsqu'une femme fait quelque chose de ses dix doigts, elle travaille la laine"⁵.

Durant de nombreux siècles, les activités textiles resteront une pratique des dames de haute lignée qui mènent bien souvent une vie sédentaire dans les châteaux, alors que leurs hommes sont occupés à la chasse ou la guerre. Elles se retrouvent ainsi confinées, trouvant de la distraction dans les travaux d'aiguille. L'exemple le plus connu est sans doute celui de la reine Mathilde et ses dames, dont la croyance populaire veut qu'elles aient confectionné, au XIème siècle l'immense *Tapisserie de Bayeux* décrivant ainsi la conquête normande de l'Angleterre notamment par Guillaume le Conquérant (annexe 2). En réalité, il s'agit d'une broderie qui, plus qu'une pièce de décoration, se révèle un véritable document montrant les potentialités narratives des travaux d'aiguilles.

La broderie, quand elle n'est pas une pratique professionnelle (la corporation des "brodeurs armoyriers" est établie en 1295), est donc une pratique domestique qui participe aussi à l'éducation des jeunes filles bien nées. D'abord avec le marquoir puis avec l'abécédaire (annexe 3), elles vont faire l'apprentissage des lettres et autres symboles. Au XXème siècle, les écolières s'y exercent encore, un *formatage* obligatoire qui leur permettrait de développer les vertus de la patience, de la délicatesse, de la précision, de la dextérité, une certaine habileté et une sagesse corporelle. Autant de qualités qui feront d'elles de parfaites femmes au foyer et mères.

Aujourd'hui, des artistes contemporains détournent les codes des travaux d'aiguilles pour mieux en faire la critique. C'est le cas de Sandrine Pelletier, à la fois artiste mais aussi professeur de scénographie à Genève dans une Ecole d'art et de Design, collaboratrice pour des entreprises et des marques ou encore étudiante participant à un cours de restauration de porcelaine pour pouvoir

4 Cité par Florence Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames, Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, 2009, p.9.

5 Florence Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames, Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, 2009, p.45.

ensuite *dés-appliquer* la technique. Il s'agit d'une artiste dont je me sens particulièrement proche, entre autres parce qu'elle a suivi des études d'arts appliqués avant de s'aventurer sur le terrain des arts plastiques pour réinvestir le domaine de la broderie tout en s'écartant des clichés que cette technique peut véhiculer. Sandrine Pelletier en fait un moyen d'expression subversif et critique à part entière. Ainsi, dans une de ses oeuvres, elle détourne un abécédaire. Les lettres qui habituellement sont finement brodées avec détails semblent ici se désagréger. En effet, l'artiste laisse dégouliner les fils hors du motif donnant au résultat un aspect non fini (une caractéristique que l'on retrouve aussi dans les broderies de Ghada Amer et dans mon travail). Cet abécédaire se termine ironiquement par le mot *misanthropie*. Un moyen peut-être d'évoquer cet état d'isolement dans lequel sont plongées les brodeuses lorsqu'elles sont attelées à leur tâche, coupées du monde. Etat que moi-même je ressens, lorsque je brode la nuit, absorbée par ma fastidieuse tâche, dans un silence que seul vient rompre le bruit de la machine à coudre. Sandrine Pelletier souhaitait peut-être aussi critiquer le caractère aliénant des abécédaires qui ne sont que répétitions de lettres codifiées et ainsi venir subvertir un outil éducatif aujourd'hui dépassé.



**Sandrine Pelletier, *Misanthropy*, 2005,
broderie sur ouate et tissu, 82x68.5 cm.**

Nous avons évoqué le rôle que jouaient les pratiques textiles pour une femme, à la fois divertissant, *éducatif* mais aussi quelque part, asservissant et sexiste. Etrangement, les femmes "y seraient physiquement prédestinées du fait de leur aptitude à la concentration et à la minutie, permise par la délicatesse de leurs petites mains."⁶ Une thèse que pourrait illustrer le *Portrait de Madame Pastoret* peint par Jacques-Louis David en 1791 (annexe 4) dont la facture concorde avec cette grâce et ce raffinement que requièrent les travaux textiles. Madame Pastoret n'apparaît pas qu'une brodeuse, elle est aussi une mère comme en témoigne le berceau d'où dépasse la tête d'un nourrisson. En réunissant broderie et maternité, activités féminines par excellence, cette peinture illustre la raison pour laquelle, selon Judith Brown, les pratiques textiles sont des pratiques majoritairement féminines. Elle s'intéresse au rôle de la femme avant les Révolutions industrielles et évoque un lien certain entre les travaux textiles et la garde des enfants. En effet, les diverses tâches de la femme doivent être compatibles « avec la possibilité de surveiller simultanément les enfants »⁷. C'est le point qui va déterminer le champ d'action des femmes et auquel la production textile, fondée sur la répétition de gestes, correspond. Les travaux d'aiguilles s'inscrivent donc dans l'éducation des jeunes filles, les préparant à devenir des femmes et des mères au foyer respectables.

En France, il faudra attendre 1975, année de la réforme des programmes de l'Éducation nationale sur les travaux manuels, pour que les travaux de couture ne soient plus obligatoires pour les jeunes filles. A ce moment, "cette révolution culturelle mettait un terme (au moins officiellement) à des millénaires de consubstantialité entre les travaux textiles (...) et le destin biologique et social des femmes."⁸ Les travaux d'aiguilles connaissent alors peu à peu une désaffectation.

2. Réappropriation artistique

C'est le milieu artistique, finalement, qui va remettre au goût du jour couture, broderie et autres tissages. Leur retour va notamment se faire à travers les pratiques d'artistes féminines qui cherchent à dépasser les frontières séparant art et artisanat ou encore masculin et féminin. En réalisant des œuvres subversives, elles suivent les traces de la rusée Pénélope qui tisse le jour et détisse la nuit. Cette dernière est, "celle qui, en intelligence, surpasse toutes les héroïnes, (...) agit à rebours du rôle féminin traditionnel, en détissant ce qu'elle a tissé. La plus intelligente des femmes est donc celle qui sait subvertir le tissage, celle qui dépasse la pratique artisanale pour en faire un usage quasi intellectuel."⁹

6 Delphine Lévy (ed), *Decorum : Tapis et tapisseries d'artistes*, Paris, Skira Flammarion, 2013, p.28.

7 *Idem*, p.189.

8 Florence Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames, Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, 2009, p.183.

9 *Idem*, p.88.

C'est donc dans les années 1970, période de révolution sexuelle marquée par l'émancipation des femmes et la recherche de l'égalité des sexes, que Kate Walker, Judy Chicago ou encore Elaine Reichek, artistes féminines et féministes, participèrent à revaloriser l'image des travaux d'aiguilles trop souvent réduits à de simples passe-temps féminins et domestiques. Elles s'en sont emparées afin de revendiquer un nouveau statut pour la femme, mais aussi l'appartenance aux beaux-arts d'une activité généralement reléguée au statut d'artisanat. Ainsi, dans son ouvrage *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Rozsika Parker fait-elle remarquer que "la broderie a procuré une source de plaisir et de pouvoir aux femmes, tout en étant indissolublement liée à leur impuissance (...) Paradoxalement, alors que la broderie était utilisée pour inculquer la féminité aux femmes, elle leur a également permis de négocier les contraintes de cette féminité."¹⁰ Ainsi donc les travaux de couture se révèlent le moyen d'expression privilégié des femmes.

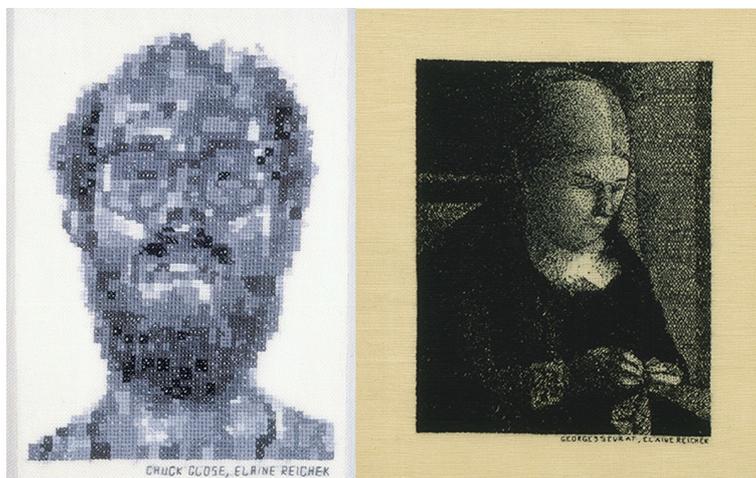
Les artistes du groupe *Feministo*, à l'origine duquel on retrouve Kate Walker et Sally Gollop, sont des femmes au foyer venues de toute l'Angleterre et liées entre elles par une pratique de l'art postal. Elles réinvestissent ainsi, dans un contexte différent, les tâches domestiques destinées aux femmes et "reveals the inherent violence of the domestic sphere, while simultaneously exacerbating it and taking it to a different level"¹¹("la violence inhérente à la sphère domestique, tout en l'exacerbant et en la déplaçant à un niveau différent"). Judy Chicago, elle, présenta en 1979, pour la première fois son installation *Dinner Party* (annexe 5), une immense table dressée avec 39 décorations artisanales de places différentes, chacune consacrée à une femme du passé ou à une figure féminine de la mythologie. Ainsi, en détournant des activités typiquement féminines, ces artistes s'en servent comme d'une arme pour revaloriser leur statut et légitimer leurs pratiques dans un monde de l'art gouverné par les hommes.

Ces artistes féminines veulent d'autre part, en recourant aux travaux d'aiguilles, élever des pratiques traditionnellement artisanales, au rang de véritables œuvres d'art, à l'égal de la peinture ou la sculpture. Dans son installation de 1999 au MOMA de New York, intitulée *When this you see...*, Elaine Reichek réunit 35 échantillons brodés qui mettent en relation cette technique avec notamment l'histoire des femmes et de l'art moderne. Elle reprend de nombreuses œuvres d'artistes, notamment masculins, tels qu'un dessin au crayon conté de Georges Seurat ou encore, un portrait de Chuck Close. Aux pinceaux, toiles et autres mediums associés à la pratique artistique masculine, Reichek substitue ceux des activités féminines et notamment de la broderie afin de proposer une

10 Cité par Laura Auricchio, "Works in Translation: Ghada Amer's Hybrid Pleasures" [en ligne], *Art Journal*, 60-4, 2001, disponible sur <http://www.jstor.org/stable/778195>, p.27.

11 Alexandra Kokoli, "Undoing 'homeliness' in feminist art : the case of *Feministo : Portrait of the Artist as a Housewife*", [En ligne], http://www.academia.edu/2064671/Undoing_homeliness_in_feminist_art_The_case_of_Feministo_Portrait_of_the_Artist_as_a_Housewife_1975-7_, p.2.

histoire de l'art différente où la femme a son mot à dire. Elle a ainsi recours à la broderie comme outil féminin par excellence, celui qui lui permettra de s'exprimer, sans que cela ne soit dicté par l'homme. En effet, la femme doit trouver les moyens de vivre autrement que sous la dépendance de "la grande poigne parentale-conjugale-phallogocentrique"¹².



Elaine Reichek, *Sampler (Chuck Close)*, 1997 et *Sampler (Georges Seurat)*, 1998, broderie sur lin, respectivement 27.9x21.6 cm et 34x29.6 cm.

Dans ses broderies, qui reprennent des œuvres existantes, Reichek change donc le médium et le format, ce qui transforme le message et notre rapport à l'œuvre. Certains de ses échantillons brodés, dont les fils semblent dégouliner, rappellent des coulures de peinture et peuvent évoquer la technique du *dripping* de Pollock. Une concordance que l'on retrouve aussi dans les œuvres de Ghada Amer. En effet, l'artiste égyptienne laisse les fils déborder et brouiller les motifs de femmes nues qu'elle brode sur de véritables toiles à peindre. Un moyen aussi pour elle de revendiquer cet artisanat féminin comme art majeur. Dans mes productions, on retrouve cette *texturalité*, cette *liquidité* du fil, lui que j'aime à explorer dans toutes ses potentialités. Ainsi les deux femmes dotent-elles la broderie (art dit mineur) d'une place dans l'histoire de l'art. Clement Greenberg, qui marche dans les pas d'Adolf Loos, aurait certainement rejeté son œuvre, la jugeant kitsch. C'est en réaction à ce modernisme souvent sexiste que naît d'ailleurs, dans les années 1970, aux États-Unis, le mouvement Pattern and Decoration mené par Miriam Schapiro. Les artistes qui le composent s'opposent "à cette ségrégation culturelle"¹³ imposée par "un modernisme réducteur"¹⁴. Ce mouvement fait donc "ressurgir une histoire alternative d'œuvre ayant recours à des textiles traditionnels et à d'autres artisanats, réalisés par des femmes amateurs"¹⁵.

12 Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse : et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p.39.

13 Delphine Lévy (ed), *Decorum : Tapis et tapisseries d'artistes*, Paris, Skira Flammarion, 2013, p.161.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

Aujourd'hui, le décoratif semble avoir retrouvé une place dans l'art contemporain. En effet, "avec le recul, force est de reconnaître que la méticuleuse reproduction de motifs peints en motifs tissés possède une force esthétique et une énergie conceptuelle propres."¹⁶ Et peut-être Jan Van Eyck en son temps avait-il déjà mesuré les potentialités de la *peinture à l'aiguille*.

De nombreuses autres artistes féminines ont participé à démocratiser les travaux textiles, parmi elles plusieurs "Papesses"¹⁷ comme Kiki Smith ou encore bien sur, Louise Bourgeois. Ainsi, avec le développement de l'art féminin, "le féminisme a pu autant conduire à une revendication des traditions textiles féminines qu'à leur critique même."¹⁸

Il faut toutefois aussi souligner que les travaux d'aiguilles n'ont pas attiré que les femmes. Elles séduisent aussi, au XVIIIème siècle, quelques hommes de condition qui s'y adonnent pour passer le temps. Dans l'art actuel, des figures masculines montrent que la broderie n'est plus un artisanat féminin mais un art pour tous. C'est le cas de Francesco Vezzoli ou d'Allighiero Boetti qui redonnent au fil ses lettres de noblesse (annexes 6).

Tout au long du XXème siècle, cette porosité des frontières entre masculin et féminin s'est donc accompagnée d'un retour des pratiques artisanales que les artistes s'empressent de décomplexer en révélant leurs potentialités. Cet engouement pourrait être perçu comme une réaction à la montée des différentes technologies (industrielles, numériques). Une théorie que partage Tristan Manco pour qui, ce retour du fait main chez les artistes contemporains, "donne un aspect authentiquement humain à leurs travaux : leurs imperfections les rendent plus organiques, tactiles et naturels."¹⁹ Dans une oeuvre faite de la main de l'artiste, dans laquelle il s'est investi corps et âme, il y a de la sincérité, une véritable recherche et un véritable travail sensible à la charge émotionnelle forte.

Parmi ces artistes, on compte par exemple Gabriel Dawe, jeune mexicain qui s'inspire des traditions et artisanats de sa culture. Il réalise des installations de fils tendus, nécessitant plusieurs centaines d'heures de travail, qui forment un prisme coloré dans l'espace d'exposition. Le choix de ce matériau traditionnellement féminin est, pour lui, une manière de réagir au machisme ambiant dans cette société. Ainsi, "Dawe a employé des fils très fins, associés à une pratique féminine, pour créer de grandes structures nécessitant d'importants efforts physiques ; il a ainsi bouleversé l'usage traditionnel du matériau et remis en question les concepts de virilité et de machisme enracinés dans le culture mexicaine."²⁰ (annexe 7)

16 *Idem*, p.162.

17 Eric Mézil (ed), *Les Papesses*, Arles, Actes Sud, 2013.

18 Delphine Lévy (ed), *Decorum : Tapis et tapisseries d'artistes*, Skira Flammarion, 2013, p.28.

19 Tristan Manco, *Matériau + Art = Oeuvre*, Paris, Pyramyd, 2012, p.27.

20 *Idem*, p.72.

3. La désillusion de Blanche-Neige

Jusqu'ici, je me suis attachée à restituer les liens qui reliaient les pratiques textiles (notamment la broderie) à la femme et sa condition mais aussi à l'histoire de l'art. Cela en essayant de montrer comment, en dépassant les techniques traditionnelles, des artistes (souvent féminines) sont parvenues à en faire un moyen d'expression singulier au service de la condition féminine.

Dans ma pratique de la broderie (au début avec un aspect décoratif certain), Il m'est apparu assez évident que la place, l'image de la femme (que je suis moi-même), occuperaient une place importante. Si je ne me considère pas comme féministe, il est certain que le sujet m'intéresse et j'essaie de l'évoquer au travers de mes travaux en évitant, je l'espère, le manichéisme.

En 2011, je me suis ainsi intéressée, comme à pu le faire Catherine Bay à sa manière, à un personnage féminin célèbre qui est celui de Blanche-Neige. Cette héroïne du conte des Frères Grimm, dont la représentation la plus célèbre est celle de Walt Disney, est décrite comme une jolie jeune fille, un peu mièvre et candide. Ce conte de Blanche-Neige est souvent critiqué pour son caractère largement misogyne. En effet, la jeune héroïne y est naïve et ingénue, entourée d'hommes dont elle dépend. Chez les nains, "Blanche-Neige devient une bonne petite ménagère"²¹, une parfaite femme au foyer, cuisinant, faisant le ménage ou encore le repassage. Elle semble ainsi s'épanouir dans cette condition de femme soumise. D'autre part, lorsque le Prince la délivre de son sommeil, c'est sans lui demander son avis puisqu'elle est inanimée et réduite à l'état d'objet. Enfin, il tombe amoureux d'elle uniquement d'après son physique et en la faisant d'autorité sa princesse.

Au travers de mon travail, j'ai souhaité imaginer la vie de cette héroïne dans la réalité de notre société contemporaine. Elle devient alors cette femme que la mélancolie mènera jusqu'à la psychose. Une mélancolie qui pourrait d'ailleurs caractériser brodeuses et tisseuses que l'on a l'habitude de se représenter au travail durant de longs jours, solitaires et cloîtrées, presque abandonnées, à devoir répéter sans cesse un même geste aliénant. Pour Sigmund Freud, "la mélancolie se caractérise par une humeur profondément douloureuse, un désintérêt pour le monde extérieur, la perte de la faculté d'amour, l'inhibition de toute activité et une autodépréciation qui s'exprime par des reproches et des injures envers soi-même et qui va jusqu'à l'attente délirante du châtement."²² Cette mélancolie est liée à une perte dont l'objet est soustrait à la conscience. Dans le cas de Blanche-Neige, la perte serait celle d'un idéal, celui des contes de fée, ces histoires d'amour que l'on raconte encore aujourd'hui aux petites filles avant qu'elles ne s'endorment. Cependant, au

21 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976, p.309.

22 Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, traduit de l'Allemand par Aline Weil, Paris, Payot, 2011, p.45.

réveil, elles se retrouvent soumises aux dictats de la minceur, du paraître, de l'artifice et découvrent que l'amour peut s'accompagner de divorces, trahisons, déceptions, amertume, etc...

Bruno Bettelheim, qui dans son livre *Psychanalyse des contes de fées*, recommande la lecture aux enfants de ces récits fantasques, a aussi ses détracteurs. Ainsi, pour plusieurs critiques, il n'aurait "pas suffisamment abordé les dangers réels d'une enfance nourrie de fiction, qui peuvent aller jusqu'à une totale impossibilité à l'âge adulte de s'adapter à la réalité. (...) Les dénouements heureux et toujours idéalisés sont toujours moins fréquents dans la réalité que dans la littérature fantastique des contes de fées... Les petits Poucets et les Belles au Bois Dormant ne trouvent souvent à l'issue de leur sommeil d'enfant ou de leur errance qu'une source de souffrance un peu trop réelle...."²³

J'ai ainsi souhaité remettre en cause cette "image idéologique de la femme en réelle contradiction avec son évolution sociale d'aujourd'hui, qui ne peut que dérouter les premières réflexions enfantines."²⁴ J'ai donc essayé de représenter, sous forme de fragments, les épisodes de la vie de Blanche-Neige que j'imagine plongée dans notre société actuelle. Elle se retrouve alors tiraillée entre désir d'indépendance, besoin d'amour et peur de la trahison. J'essaie de plonger le spectateur dans ce qui pourrait être la cave aménagée de Blanche-Neige et évoquerait, de manière métaphorique, son intérieur profond.

On peut donc voir, accrochée aux murs, la page d'un magazine de mode dont la tête du mannequin a été remplacée par celle brodée de Blanche-Neige. Ainsi l'héroïne semble s'être émancipée et libérée sexuellement, elle paraît autonome à tout point de vue et pourtant elle continue inconsciemment à véhiculer l'image d'une femme objet subissant les dictats de la beauté. Un peu plus loin, est accroché un petit lit brodé, dont la couverture semble dégouliner sur le sol. Ce lit est bien sûr la couche conjugale, lieu de la perte de la virginité et de l'innocence de Blanche-Neige. Ce lit semble à présent désaffecté et délaissé. Autour de lui, volent en éclats les morceaux du miroir magique qui redistribue les cartes et ne fait plus de Blanche-Neige la plus belle au monde. Quelque chose dans son couple s'est brisé, c'est le temps de la séparation et de la vieillesse. Au milieu de ces éclats de miroir, apparaissent un célèbre canard jaune (sextoy), une pipe, un soutien gorge transparent et un porte-jarretelle. Je souhaitais ne pas trop tomber dans le pathétique mais plutôt insinuer les choses en gardant un caractère humoristique, caustique qui parfois cache mal le tragique latent de la situation. Sur le mur du fond, apparaît un cœur d'agneau brodé. Ce cœur ici, on ne sait pas s'il s'agit de celui du Prince ou de celui de Blanche-Neige. En tout cas, c'est un cœur meurtri, disséqué, en pleine explosion, percé d'aiguilles. La dernière partie du travail expose de la

23 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976, p.500.

24 *Idem*, p.498

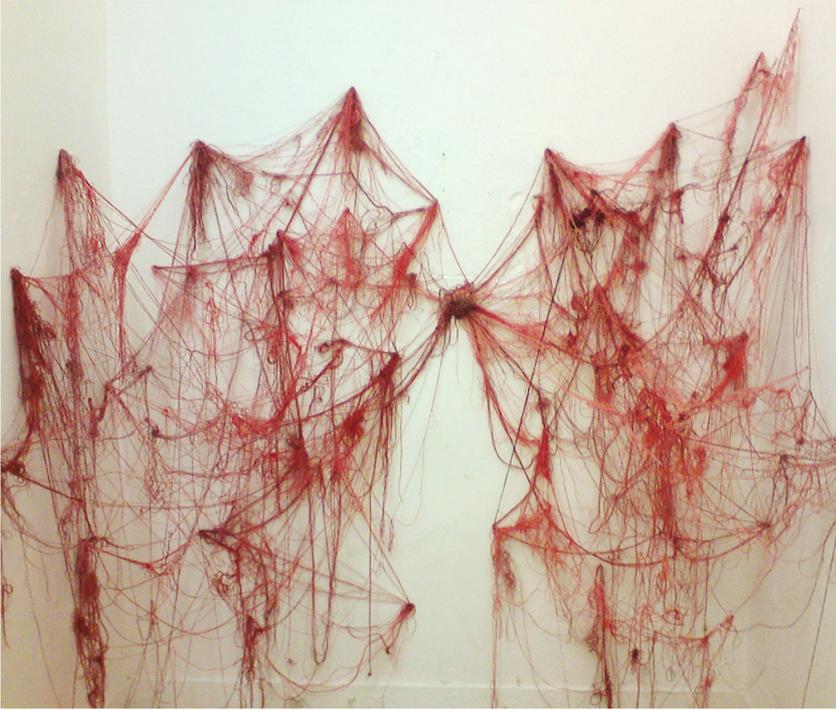
peau de poulet dont la ressemblance est troublante avec la chair humaine. Cette peau est brodée de tatouages kitsch en hommage peut-être à tous les *princes* que Blanche Neige côtoya.

En utilisant le fil de couture et la broderie (technique ancestralement domestique et féminine), mixés à quelques autres matériaux, la critique du prétendu statut idyllique de la femme libérée dans nos sociétés contemporaines n'en est que plus forte. La broderie se trouve rejouée, détournée, subvertie pour se faire plus *piquante*.



Blanche-Neige,
2011, broderie sur cuir et matériaux divers.
Détails.

Blanche-Neige,
2011, broderie sur viande.
Détails.



B. Les ambivalences de la broderie

1. Violence et tension sexuelle

Nous l'avons vu, il existe un paradoxe dans la broderie, c'est peut-être celui d'être à la fois le symbole d'une soumission féminine et par la même, le meilleur moyen de la dénoncer. Ce que je souhaite évoquer maintenant, se sont les tensions latentes qui résident dans les travaux textiles et notamment la broderie. Cette dernière est connue comme un art d'ennoblissement, décoratif et *pacifique*, mais est-elle aussi lisse qu'il y paraît ? Ne dissimulerait-elle pas, derrière ses fils délicieux une certaine violence ?

C'est en brodant, tout d'abord à la main puis à la machine, que j'ai pu observer cet écart entre le résultat raffiné de l'ouvrage et la violence que symbolise l'action de coudre elle-même. En effet, l'aiguille (bien que fine) peut être perçue comme une petite lame piquante, pointue que l'on enfonce dans le tissu. Coudre finalement, c'est tout aussi bien trouer, percer, crever qu'écorcher. Une violence sous-jacente qui, selon moi, en fait un art de la *catharsis*, un moyen de se purifier des passions, canaliser ses pulsions érotiques en les exprimant symboliquement par cette répétition de transpercements. Le fil acquiert alors un statut presque chirurgical, il est celui qui recoud, répare, cicatrise une blessure, il appelle donc le corps (nous le verrons plus loin), rejoignant ainsi la dimension médicale de la catharsis. Evoquée par Aristote dans la *Politique*, elle permet un accomplissement des désirs ou un exorcisme des craintes; "le rôle de l'émotion artistique est comparé à celui de la purgation médicale et à celui de l'extase sacrée; dans tous les cas, le soulagement et le plaisir suivent le moment de crise ou de tension"²⁵. Dans la psychanalyse, la catharsis est décrite comme un phénomène de libération à caractère émotionnel résultant de l'extériorisation d'affects refoulés dans le subconscient. La broderie, qui est habituellement perçue comme un art de l'ornement, de la distraction, revêt pour moi un caractère alors beaucoup plus menaçant et beaucoup moins doux qu'il n'y paraît. Ainsi, en employant la broderie en dehors des sentiers battus, j'essaie de renforcer, de souligner cette dimension.

Cette violence que nous venons d'évoquer est aussi à mettre en lumière avec la question de la sexualité qui entretient des liens étroits avec les travaux textiles. John Scheid et Jesper Svenbro, dans *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, ont d'ailleurs dégagé les diverses dimensions symboliques, en particulier la métaphore sexuelle, du tissage. Pour eux, le fil de chaîne et le fil de trame, qui sont respectivement masculin et féminin dans la langue grecque (*sumploké* et *sumplegma*) s'entrelacent et "s'appliquent (...) au mariage et plus généralement à

25 Daniel Giovannangeli (ed), *Esthétique et philosophie de l'art*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p.22.

l'union sexuelle, surtout lorsqu'elle engage deux individus de sexe différent"²⁶. On retrouve ce lien entre travaux textiles, amour et sexualité chez nos héroïnes mythologiques déjà évoquées. Arachné tisse les épisodes amoureux des Dieux. Pénélope tisse et détisse son voile en attendant le retour de son mari. Philomèle, privée de sa langue par son violeur de beau-frère, révèle à sa soeur ce crime atroce à travers son tissage. On retrouve bien dans ces récits le pouvoir cathartique des activités textiles déjà évoqué, comme une sorte de besoin exutoire.

N'oublions pas que les travaux de couture (comme le trousseau de mariage) avaient aussi pour but de parfaire l'éducation sexuelle des jeunes filles et les préparer à leur nuit de noce. C'est ce dont témoigne Anne Monjaret qui explique que "l'atelier de couture comme la boutique de la mercière sont les lieux où s'enseigne l'art d'être une femme. La couturière est celle qui détient le savoir de la sexualité et qui peut initier à ses codes. Les fournitures que les filles utilisent comme les épingles et les aiguilles font, d'ailleurs, référence au langage sexuel. Ainsi, si elles usent de l'aiguille, c'est pour mieux en saisir la teneur symbolique, se convaincre des limites qui existent entre elles et les garçons (...) L'épingle protège car elle permet de piquer l'agresseur, elle est aussi celle qui, par ses piqûres, fait perler le sang indiquant que le travail "entre" et, plus métaphoriquement, que ce corps saignant est celui de la nubile"²⁷. Les travaux d'aiguilles préparaient donc, d'une manière insidieuse, les jeunes filles à la perte de leur virginité et à la maternité. On peut voir selon moi, dans le fil qui passe dans le trou de l'aiguille, cette aiguille fine et longue qui vient percer le tissu, pointue comme une lance, véritable dard, qui, si on ne la manie pas avec précision, peut faire perler de votre doigt une goutte de sang, une véritable métaphore de l'acte sexuel.

Cette violence et cette sexualité évoquées, qui sont latente dans l'art de la broderie et que l'on ne se représente pas de prime abord, résonnent sourdement dans ma pratique. Elle sont là, présentes et exacerbées dans les broderies que je fais de femmes nues. Le fil que j'emploie est souvent rouge, couleur du sang, de la passion, de l'excitation, de la pulsion. Ce fil rouge, presque liquide, parce qu'il semble déborder du motif, on le retrouve présent dans la broderie exutoire de Sandrine Pelletier que nous avons évoquée. Il y a dans le rouge, cette "tonalité érectile (...) la crête, la langue, le sexe"²⁸ (et nous pourrions continuer avec la bouche ou encore le téton). Le rouge est une couleur saillante nous dit Manlio Brusantin dont "l'apparition ou le dévoilement engendre le souvenir, l'attention, l'étonnement, le désir de contact ou de combat, l'hésitation provocante, l'exhibition libidinale, la tentation/tentative"²⁹. Le fil rouge sous-tend pour moi une certaine fureur,

26 Florence Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames, Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, 2009, p.48.

27 Anne Monjaret, *Point de croix-Au bonheur des filles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p.60.

28 Manlio Brusantin, *Histoire des couleurs*, traduit de l'italien par Claude Lauriol, Paris, Flammarion, 1886, p.42.

29 *Ibid.*

une excitation à peine atténuée par la délicatesse de la broderie. Dans la plupart de mes travaux, je laisse donc dégouliner le fil hors du motif pour se déverser sur le sol dans un magma informe. Cette hémorragie de fils, cet épanchement du corps, peut être perçue comme une référence à la perte menstruelle (sécrétion secrète et cachée) ou virginale. Toutes deux sont étroitement liées à l'enfantement et à ce rôle de mère qui hante toute femme. Il est pour certaines réjouissant, pour d'autres angoissant.

2. La viande comme support

Le choix d'un support putrescible me semblait donc particulièrement approprié à ces ambivalences de la broderie que j'ai soulevées. Il vient justement créer un contraste dérangeant, un décalage avec cet art d'ennoblissement pour en souligner, en exacerber la violence et la tension sexuelle. Cela est renforcé par le choix que je fais des sujets brodés. Assez rapidement et naturellement, l'idée me vint de broder sur du corps, des corps. Cela aussi parce que la broderie, qui consiste en une série de transpercement par l'aiguille, semble appeler la chair. Il me paraissait que ce support, duquel transpire une certaine sensualité, ne pourrait accueillir que des corps féminins. Il est vrai d'autre part, que les nus les plus nombreux et les plus célèbres de l'histoire de l'art sont féminins.

Afin de rompre avec les représentations traditionnelles de la broderie, un de mes choix initial fut l'emploi d'un support singulier qui permettrait de traduire toute l'ambivalence de cette pratique. La majorité de mes broderies sont ainsi réalisées sur du cuir, des tranches de jambon blanc, de la peau de poulet mais surtout sur du jambon fumé, dont le graphisme me touche d'une manière toute particulière. Il y a une certaine beauté dans ce camaïeu de rouge, de rose, de fushia...où viennent lézarder des lignes blanches suintantes de gras. Cette beauté de la viande, je ne suis pas la seule à la ressentir. Souvent, "les formes et les nuances de couleurs très particulières de l'animal abattu, et des morceaux découpés, ont tenté le peintre et le sculpteur."³⁰ Il existe donc bien une certaine fascination artistique pour la viande. En témoignent Jean Siméon Chardin et sa *Nature morte aux pièces de viande* (1730) ou encore Chaïm Soutine et son *Bœuf écorché* (1925), pour ne citer qu'eux. Que dire alors de Francis Bacon dont les visages semblent dénués de peau, laissant apparaître à l'air libre les chairs de ses sujets (annexes 8). "Vous pouvez, nous dit Francis Bacon en parlant des grands halls de vente de viande, voir la viande et les poissons et la volaille et le reste, tous morts et étalés là. Et bien sûr, on doit se rappeler que, pour un peintre, il y a là cette grande beauté de la couleur de la viande"³¹. Plus récemment, dans la veine d'une peinture hyperréaliste, on trouve les œuvres de Victoria Reynolds qui semble se délecter en peignant la chair crue, alliant esthétique d'une facture

30 Nagel Kurt, Schlipf Benno P., Frenzt J. C, *L'art et la viande*, Paris, Erti, 1984, p.6.

31 David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, traduit de l'anglais par Michel Leiris, Michael Peppiatt, Françoise Gaillard et Pamela Sylvester, Milan, Skira, 2005, p.53.

lisse et raffinée à la représentation de viscères encore sanglantes. Le recours à la viande ou la chair dans une production artistique met ainsi en évidence cette ambivalence proche d'une douce violence ou encore d'une macabre beauté. Ainsi dans mes broderies, le support viande vient par contraste révéler et exacerber cette violence sous-jacente à la broderie que nous avons déjà évoquée.

Ma première broderie à la machine à coudre sur jambon fumé, représentait ainsi le buste d'une femme nue. Le regard du spectateur est amené à suivre, dans une diagonale descendante, les courbes de la poitrine pour finir par se poser au coin en bas à droite, sur le sexe féminin. Ce nu à la pose lascive que j'ai brodé, s'inscrit parmi les nus féminins de l'histoire de l'art. Il reprend d'ailleurs la pose allongée des plus fameuses représentations peintes, de la sensuelle et idéalisée *Vénus d'Urbino* du Titien aux sulfureuses *Olympia* et *Maja nue* de Manet et Goya. Pour réaliser cette broderie, je suis partie de la première image de femme nue que j'ai trouvée dans Google image, puis j'en ai décalqué les contours sur un tissu hydrosoluble que j'ai brodé à la machine à coudre sur du jambon fumé. Enfin, j'ai dissous le support initial de mon dessin avec de l'eau. Il ne reste alors plus sur la viande que le tracé du corps dont j'ai laissé certains fils s'extraire à des endroits symboliques (poitrine et sexe).

Ces quelques fils semblent dégouliner du motif et du cadre, pareils à des cheveux. Comme eux, les parties sexuées dont coulent les fils, « attirent le regard et servent d'abord à séduire »³². En témoigne une sculpture de Marie-Madeleine du XIV^e siècle exposée au Quai Branly à l'occasion de l'exposition *Cheveux chéris* en 2012-13. La Sainte y est représentée complètement enveloppée de sa longue chevelure témoignant d'une ambivalence ; à la fois instrument de séduction et voile pudique.



Sainte Marie-Madeleine,
sculpture de Notre Dame d'Écouis,
XIV^e siècle, France.

32 Yves Le Fur (ed), *Cheveux chéris : Frivolités et trophées*, Paris, Actes Sud, 2012, p.174



Nue,
2011, broderie sur viande.

Cela m'intéressait aussi de broder des femmes nues sur de la viande, car j'y voyais l'occasion de proposer une critique de la place et de l'image de la femme dans notre société occidentale contemporaine (poursuivant ainsi un thème déjà abordé dans mon travail autour du personnage de Blanche-Neige). Il est vrai que l'époque de la libération sexuelle semble déjà lointaine, c'était il y a plus de 60 ans. Si elle a permis une évolution positive des mœurs, a-t-elle pour autant amélioré l'image de la femme? On le voit aujourd'hui, le corps (surtout féminin) se trouve surexposé comme l'évoque Anne-Marie Sohn ; "Jamais, avant le 20ème siècle, le corps sexué n'avait été objet de soins aussi attentifs. Exhibé par chacun, omniprésent dans l'espace visuel, il occupe également un rôle croissant dans les représentations tant savantes que médiatiques. Il est même devenu un enjeu médical et commercial"³³. Aujourd'hui, le corps dénudé a envahi notre quotidien et déborde la sphère privée (notamment avec l'explosion d'internet) si bien qu'il finit par être banalisé. Nous y sommes habitués et cela ne nous surprend même plus, si bien que les limites de la pudeur sont toujours repoussées. Ce recul est à mettre en relation avec "l'exigence de séduction imposée par le mariage d'amour"³⁴ qui oblige hommes et femmes à mettre en avant leur physique pour trouver un partenaire, nous explique l'auteur. Cela favorise alors l'émergence du culte du corps, entre musculation, diététique et chirurgie esthétique pour obtenir cette apparence irréprochable qu'affichent les mannequins dans les magazines et à la télévision. C'est ce culte du corps, ce diktat de la beauté que dénonce l'artiste tchèque Jana Sterbak avec sa célèbre robe de chair. Il s'agit d'un "vêtement cousu de lambeaux de viande pourrissant au fil des jours" symbole d'une "double torture pour la femme qui, si elle veut répondre aux canons esthétiques de son temps, est condamnée à ne plus s'alimenter, à souffrir d'anorexie, comme l'évoque le titre de cette *Vanitas-Robe pour albinos anorexique*."³⁵



Jana Sterbak, *Vanitas-Robe de chair pour albinos anorexique*, 1987, viande crue sur mannequin (113cm) et photographie couleur Louis Lussier.

33 Anne-Marie Sohn, *Histoire du corps* : Tome 3, *Les mutations du regard, Le XXème siècle*, Paris, Seuil, 2006, p.93.

34 *Ibidem*.

35 Eric Mézil (ed), *Les Papesses*, Arles, Ed. Actes Sud, 2013, p.247.

A l'érotisme du bikini de Louis Réard et du film *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim succéda la pornographie et ses images que l'on retrouve dans les magazines tels que *PlayBoy* ou *Penthouse* mais aussi au cinéma. Ces médias viennent modifier les représentations de la sexualité et des corps proposant une vision déréalisée de la sexualité, celle là même qui est aujourd'hui accessible gratuitement par tous sur internet. "Le cinéma porno se mue en consommation de masse. L'offre peut ainsi se diversifier et repousser les limites de l'acceptable"³⁶. L'image de la femme dans de telles productions est celle de la femme-objet, parfois dominante mais souvent dominée, au service du plaisir masculin. Même si elle est à relativiser, c'est malheureusement souvent cette image qui fixe aujourd'hui les normes en matière de sexualité.

Avec la *broderie sur chair*, je renvoie donc aussi à cette image de la femme-objet, évocatrice des plaisirs de la chair, sexe faible, parfois simple marchandise, morceau de viande. Dans une autre de mes réalisations, j'ai choisi d'utiliser du fil de couture doré pour broder une image pornographique. Le choix de ce fil peut faire référence à l'argent et à une certaine artificialité qui régissent le monde du sexe. Je l'ai toutefois choisi aussi pour renforcer le caractère décoratif de la broderie et paradoxalement, essayer de sublimer ce corps féminin pourtant dans une position dégradante. Cette broderie, qui fut réalisée sur une tranche de jambon blanc placée sur une fine plaque de plexiglass, est présentée suspendue dans le vide, si bien que pour la première fois dans mon travail, endroit et envers sont visibles. En séchant, la viande se rétracte et ondule formant une corolle autour du corps féminin en le décorant et l'ornant, faisant de cette femme comme une icône chrétienne auréolée. Viennent alors se mélanger les multiples facettes de la femme. C'est une caractéristique que l'on retrouve dans mes travaux où s'entremêlent tour à tour la ménagère, la génitrice, l'épouse, la séductrice, l'objet de désir... Ainsi donc le support et les sujets que je choisis sont présents pour révéler les ambivalences de la broderie, notamment une certaine violence (sexuelle, chirurgicale) qui entre en résonance avec le statut et l'image de la femme.

Le fait de broder des corps féminins nus, parfois pornographiques, rapproche ma pratique de celle de Ghada Amer. Cette artiste égyptienne de 51 ans, utilise aussi cet artisanat traditionnel, cette activité féminine domestique en détournant ses codes. Elle joue des contrastes entre un art délicat et raffiné (symbole d'une certaine soumission de la femme) et un motif intime et pornographique. Elle use de la broderie comme d'une arme pour briser les tabous d'une religion et revendiquer une certaine émancipation et libération de la femme. Après avoir cousu l'image de femmes se livrant, soumises et heureuses, aux activités qui leur sont traditionnellement dévolues (soin des enfants, courses, cuisine, lessive, repassage), l'artiste se tourne vers l'imagerie pornographique, ces

36 Anne-Marie Sohn, *Histoire du corps* : Tome 3, *Les mutations du regard, Le XXème siècle*, Paris, Seuil, 2006, p.98.

fantasmes masculins, donnant à voir une image particulièrement réducteur et dégradant de la femme. Ce motif, elle le répète sur toute la surface de la toile produisant un résultat confus et sérialisé. Il faut s'approcher pour distinguer les motifs des corps, un moyen de mettre une distance mais aussi de conditionner le spectateur en le préparant à pénétrer dans un espace d'intimité. Ghada Amer met ainsi en relief le harcèlement et le joug qui s'exerce sur les femmes de confession musulmane.



**Ghada Amer, *You my love* (détail), 2011,
acrylique et broderie sur toile, 50x65 cm.**

En temps que femme, il y a toutefois quelque chose de pervers à broder un motif pornographique. Selon Ghada Amer, "coudre pendant des jours des images de femmes tirées de revues pornographiques destinées aux hommes est une aberration. Ici [elle] participe de la double soumission de la femme : la femme qui coud et la femme qui coud sa propre image déformée"³⁷ Pour atteindre son objectif, l'artiste doit alors produire un travail qui la place elle-même dans un état de soumission, se retrouvant à broder des images dégradantes, en employant une technique longtemps symbole de soumission pour les femmes du fait de son caractère aliénant.

37 Zham Olivier, Franceschi Xavier, Ghada Amer, *Ghada Amer*, Brétigny-sur-Orge, Centre d'art et de culture, 1994.

4. Pérennité de l'oeuvre

J'ai comparé tout à l'heure les fils de couture qui s'échappent de ma broderie, aux cheveux d'une sculpture de Marie-Madeleine, mais je pourrais tout aussi bien évoquer la longue chevelure de *Clotho* de Camille Claudel. Dans ce plâtre, la plus jeune des trois Parques est représentée "déformée comme la vieillesse déforme, édentée et, comble de disgrâce, nue, le corps maigre et les chairs flétries, [elle] se débat avec un énorme écheveau de fils grossiers qui tiennent lieu de cheveux, de ces fils de vie qu'elle déroule en principe pour les autres. C'est une abomination, mais son corps est là, parce qu'il ne peut plus y avoir que du corps."³⁸ En effet, si la beauté accompagne la jeunesse des corps, elle ne dure pas. Cette vieillesse se matérialise dans mes productions par le dépérissement du support organique. La viande durcit, jaunit, se rétracte mais peut aussi pourrir littéralement, laissant les moisissures se développer peu à peu sur le motif brodé.



Camille Claudel, *Clotho*, 1883, plâtre, 90x49.3x43 cm, Musée Rodin, France.

Cette réaction, on peut l'observer dans certaines de mes broderies. L'une d'elles, réalisée avec du fil argenté, reprend sur une tranche de jambon blanc, les figures féminines de *La Vénus* du Titien et de *La Source* d'Ingres. Ces deux icônes de l'histoire de l'art, images idéalisées de la femme, véritables déesses, se retrouvent après plusieurs jours gangrénées par la pourriture. Ces corps féminins sont peu à peu recouverts, grignotés et finalement rattrapés par la mort. Le mythe de la jeunesse éternelle s'éloigne alors peu à peu. Avec cette dégradation du matériau, la jolie broderie prend une autre dimension, un peu plus d'épaisseur.

³⁸ Eric Mézil (ed), *Les Papesses*, Arles, Actes Sud, 2013, p.68.

Nues,
2014, broderie sur viande.





Nues,
2014, broderie sur viande.
Détail.



Entre les lignes n°2,
2014, broderie sur viande.
Détail.

L'utilisation que je fais de matériaux putrescibles, aborde les problèmes liés à la pérennité et la conservation de l'oeuvre. Une question fondamentale qui se pose aujourd'hui dans la conservation des œuvres d'art contemporain. Si j'ai pu conserver certaines broderies, je n'ai toutefois pu empêcher qu'elles ne jaunissent ou pourrissent. En ce qui concerne un poulet sur lequel j'avais rebrodé des plumes, il est aujourd'hui confiné au fond du congélateur. L'œuvre de Damien Hirst, pourtant intitulée *The Physical Impossibility of Death*, n'a pas non plus supporté l'usure du temps. Cette pièce exposée pour la première fois en 1992, présente un véritable requin, suspendu dans du formol, que l'artiste a dû remplacer en 2007. En revanche, une œuvre comme *Strange Fruit (for David)* de Zoé Léonard, qui évoque la brièveté de la vie, fut exposée jusqu'à la complète disparition des éléments périssables qui la composaient, selon le souhait de l'artiste (de 1992 à 1997). Cette installation commémorative était composée de 297 écorces de fruits recousues par l'artiste, en mémoire d'un ami mort du Sida. La trace de l'œuvre est alors uniquement photographique.

Aujourd'hui, les conservateurs et restaurateurs sont donc confrontés à des œuvres éphémères, conceptuelles, périssables, ou encore constituées de matériaux manufacturés obsolètes. C'est en travaillant en partenariat avec les artistes qu'ils établissent les possibilités de restauration de chaque œuvre. C'est une des préoccupations notamment d'Anita Durand, restauratrice, qui se demande comment "remédier à la préservation de l'œuvre éphémère exposée au moyen de documents photo ou vidéo et tenter de la transmettre aux générations futures en respectant sa nature et son sens ? Et avant tout comment concilier les notions de fugacité et de conservation ?"³⁹. Cela pose de nombreuses autres questions comme celles de l'authenticité de l'œuvre et de son sens profond.

Pour ma part, je ne cherche pas forcément à garder intact mes créations. Leur évolution, leur changement d'état font partie d'elles, si bien que leur vie de fait ne prendra fin qu'à leur disparition après plusieurs années. Il n'en restera plus alors qu'un agrégat de fils, libéré du support.

Encore une fois, la dégradation du matériau vient contraster avec la broderie, renforçant son caractère subversif.

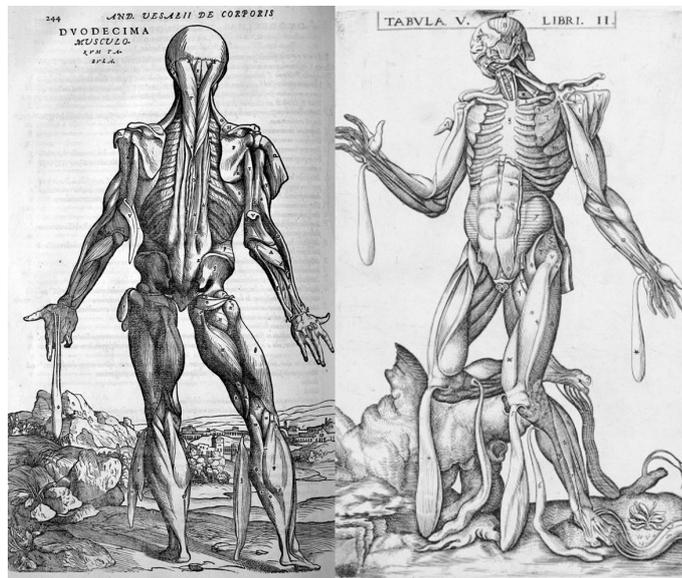
39 Anita Drand, "Valeur, compromis et polémiques: la *ré-restauration* des oeuvres éphémères et/ou performatives" [en ligne], CeROArt, 2009, disponible sur <http://ceroart.revues.org/1259#text>, 2009.

C. Déborder le corps

1. Fascination du corps et de la chair

Si Ghada Amer ou la plupart des *brodeuses* contemporaines utilisent un support textile, j'ai fait le choix d'une matière organique pour mes réalisations. Ce choix, je l'ai expliqué parce qu'il vient contraster avec la délicate broderie mais aussi parce que j'aime cette esthétique bien particulière de la viande. Cette attirance un peu morbide pour l'organique, pour la chair, pour ce qui compose notre corps et qui a toujours fasciné l'homme curieux de saisir le mystère de son fonctionnement. La première dissection humaine est réalisée à Bologne en 1281 par ceux que l'on appelle les "découpeurs de cadavres". Comme en témoigne *La leçon d'anatomie* de Rembrandt, ces dissections sont de véritables représentations théâtrales à la limite de la performance artistique. Les planches anatomiques des ouvrages de Vésale qui restent "célèbres non seulement pour leur qualité graphique, mais aussi pour leur étrangeté sulfureuse"⁴⁰, témoignent de cette fascination pour les mystères de la chair que la peau soustrait à nos yeux. Ces gravures mettent en scène avec étrangeté des écorchés qui semblent vivants, traînant derrière eux les haillons d'une peau qui ne les couvre plus. Baudelaire s'adresse à eux en ces termes:

"Manants résignés et funèbres,
De tout l'effort de vos vertèbres,
Ou de vos muscles dépouillés"⁴¹



Planches illustratives du *De Humani Corporis Fabrica* d'André Vésale, XVIIe siècle.

40 Jacques-Louis Binet et Philippe Meyer, *L'art et le coeur*, Paris, Ed. Sophie De Sivry et L'Iconoclaste, 2002, p 52.

41 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis, 1861, p.28.

Pourquoi cette curiosité pour le corps et ses entrailles? Pourquoi sommes nous inexorablement attirés par les animaux conservés dans le formol de Damien Hirsch, par les mouches qu'enfile comme des perles Claire Morgan, par ces corps écorchés de l'exposition *Our body - A corps ouverts*? Cette exposition, controversée pour son sensationnalisme, présente de véritables corps plastinés à la provenance incertaine, ce qui n'empêchera pas plusieurs centaines de milliers de spectateurs en France de venir assouvir une curiosité, un fantasme, une fascination, un voyeurisme macabre mais acceptable sous couvert d'être artistique et scientifique. Cette attirance pour le corps et la chair s'explique peut-être par le fait que s'ils nous évoquent vie, ils font aussi penser à la mort, il nous rappelle à notre propre destin. Je me pose moi-même la question de ce qui m'a amenée à choisir la chair, la viande, la peau comme supports de mes broderies, moi qui suis végétarienne et que la vue du sang dégoûte. Peut-être est-ce parce qu'elle me rappelle que je suis bien vivante.

Il existe donc bien, en quelque sorte, un *plaisir* (au sens romantique du terme), de toucher la chair, tirer la peau, broder dessus pour ainsi réunir beauté et cruauté, Eros et Thanatos. Ce sont bien ces derniers que l'on retrouve dans mes broderies de femmes nues sur lesquelles passe le temps. Elles sont des curiosités filaires, des beautés horribles, de sublimes bizarreries, dans lesquelles le fil dessine délicatement les corps nus, alanguis sur un tapis de chair, dépecés et prêts à accueillir les moisissures que le temps apportera. Finalement, un peu comme les sujets de Francis Bacon, les femmes que je brode n'ont plus de peau. L'intérieur est révélé à l'air, elles sont prêtes à déborder. De cette manière, je me rapproche de Jana Sterbak (dont j'ai déjà parlé) qui retourne "en quelque sorte le corps humain, elle en montre l'intérieur, qui sèche rapidement, se flétrit et vieillit, tout comme vieillira la ravissante jeune femme photographiée portant la robe taillée dans de la bavette de bœuf."⁴² Les limites du corps, l'intérieur et l'extérieur dans mes broderies sont mis à mal, cela d'autant plus dans les productions que je suspends. Les moisissures qui font surface et rongent le corps, révèlent l'horreur finalement présente en tout homme et qui contraste avec la beauté féminine comme l'évoque George Didi-Huberman; "Elle est, la femme, de face claire et de forme vénuste et elle ne te plaît pas médiocrement, la créature toute lactée ! Ah ! si les viscères s'ouvraient et tous les autres coffrets de la chair, quelles sales chairs ne verrais-tu pas, sous la blanche peau !"⁴³ (annexe 9). Il y a donc à la fois horreur et beauté dans la broderie comme dans le corps et la chair.

Ce qui me permet de mettre de la distance avec la peau ou la viande que je brode, c'est l'utilisation de la machine à coudre. En effet, elle induit une mécanisation de la pratique qui se trouve en

42 "Vanitas – robe de chair pour albinos anorexique" [en ligne], Centre Pompidou, disponible sur <http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cjyy4gX/ryjdGjo>

43 Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999, p.59.

quelque sorte déshumanisée à travers ce martèlement violent du support. Avec l'emploi de la machine, mon corps ouvrier "est (...) sollicité selon toute une gamme de modalités qui contraignent ses postures et en assurent l'*usage instrumental*, nous éloignant radialement des thématiques du fait-main qui fleurissent aujourd'hui dans la théorie des arts"⁴⁴. Individu technique, je deviens l'ouvrière qui "prête son corps à l'accomplissement des opérations techniques (...) au cœur de la machine, au milieu de ses outils"⁴⁵ dont je deviens "le centre et le porteur."⁴⁶ Mes productions restent toutefois fortement liées à l'artisanat et l'ensemble de mes membres restent ceux qui contrôlent la machine. Cette dernière me permet d'obtenir un tracé plus régulier dont la singularité me plaît et de mettre une distance entre moi et cette chair, cette peau percée. La machine me permet aussi de régler l'espacement et la largeur des points à la manière d'un pinceau sur lequel on exercerait plus ou moins de pression afin d'obtenir divers graphismes que la main ne saurait rendre.

En mélangeant une technique artisanale d'ennoblissement, traditionnellement décorative, avec un support organique et putrescible, en brodant des corps sur du corps en y engageant mon corps (secondé par la machine), je voulais exacerber les contrastes pour proposer une broderie différente, peut-être plus inquiétante.

2. Vanité

Le recours à un support putrescible crée un contraste avec la noble broderie et met en lumière les paradoxes de la chair et de la broderie. Le support est donc un moyen supplémentaire (on a déjà évoqué les fils de couture qui débordent du motif) de jouer avec les codes et les traditions de la broderie. Le support organique va, nous l'avons dit, vieillir, se détériorer, pourrir, évoquant le passage du temps, révélant le caractère éphémère de la vie et du corps (qui finira poussière). En cela, mes broderies sont des vanités montrant à chacun la fin qui l'attend et qui n'épargne personne. En témoignent les célèbres vers de *La Charogne* de Baudelaire dans *Les Fleurs du mal* :

"Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !
Oui ! Telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,

44 Delphine Lévy (ed), *Decorum : Tapis et tapisseries d'artistes*, Paris, Ed. Skira Flammarion, 2013, p.61.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*

Moisir parmi les ossements."⁴⁷

Le fil, nous l'avons déjà évoqué sous l'aspect chirurgical, est celui qui attache, unit (c'est le cas du fil d'Ariane), marie, ainsi il est proche de "la notion de la destinée, notons qu'en Extrême-Orient le mariage est symbolisé par la torsion, entre les doigts d'un génie céleste, de deux fils de soie rouge: les fils de la destinée des deux époux ne deviennent alors plus qu'un seul fil. Dans d'autres pays du Sud-Est asiatique, on noue aux poignets des mariés un même fil de coton blanc : le fil de la destinée commune."⁴⁸ Le fil renvoie aussi plus largement à celui de la vie, il rappelle ce "trio des Parques qui filent le destin des humains. La répartition des opérations entre Lachéris, Clotho et Atropos varie selon les sources. Tantôt l'une mesure, la seconde file et la troisième coupe, tantôt elles sont toutes trois semblablement actives, filandières aux doigts agiles"⁴⁹. Ces trois divinités du destin, filles de Zeus, mesurent la vie des mortels. Elles incarnent la fatalité de la mort et cette loi que même les dieux ne peuvent transgresser sans mettre l'ordre du monde en péril. Le fil, surtout celui de couture, a ce caractère fragile et délicat, facile à rompre, procédant en quelque sorte aussi de la vanité.

Il m'est arrivé d'utiliser le fil en le rigidifiant avec de la colle liquide. En effet, j'aime explorer toutes les potentialités du matériau. Cette technique me permet de créer un volume, une sorte de sculpture en dentelle non traditionnelle. La dentelle, Sandrine Pelletier y a aussi recours, notamment dans sa série *Lacex* (2008-2011) (annexe 9). Cette dernière est composée d'un ensemble de petits squelettes de dentelle qui rappellent ceux des danses macabres médiévales. Il s'agit là d'une évocation de la mort ironique qui met en scène des squelettes animés, donnant à ces dentelles le statut de vanités comiques. Ses squelettes de dentelle semblent, par leur petitesse, ceux d'enfants. Il pourrait s'agir d'une figuration nostalgique de la mort à travers un sentiment d'innocence, d'enfance perdue. C'est autour de ce thème que j'utilise ma *dentelle de fil*. Dans une de mes créations, elle prend la forme d'une demi-sphère qui recouvre la broderie d'un fœtus dont je laisse, comme pour mes autres réalisations, déborder les fils. Cette dentelle, qui se substitue à la peau du ventre maternel, évoque fragilité, précarité et vulnérabilité de la vie qui peut être éphémère. Le réseau ouvert de fils révèle la présence du vide, rendant poreuses les frontières entre intérieur et extérieur. Cette fine membrane, unique protection entre le fœtus et le monde extérieur, semble prête à disparaître si on tire l'un des fils.

47 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis, 1861, p.67.

48 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, SA et Jupiter, 1982, p.441.

49 Florence Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames, Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, 2009, p.49.

Foetus n°2,
2014, broderie sur viande.



Si la dentelle "est l'image du sacré"⁵⁰, elle touche aussi au profane. Elle est luxueuse, signe de richesse, et peut être une arme de charme et de séduction. Elle est tout à la fois, douce, pure, innocente, ostentatoire, mystérieuse, intime, provocante et libertine. La dentelle comme la broderie, dont la noblesse se retrouve attaquée par les moisissures, participent à faire de mes réalisations des vanités en évoquant ces biens terrestres dont la possession ne sauvera pas de la mort. Le changement d'état progressif de mes broderies, du fait de leur putrescibilité, renvoie à cette citation latine peinte en lettres d'or majuscules sur l'huile anonyme du 17ème siècle *Post Hominem Vernisles*; "Après l'homme, le ver; Après le ver, la puanteur et l'horreur. Tout homme devient ainsi quelque chose d'inhumain".

Ainsi, en quelque sorte, mes broderies "font du vivant quelque chose en train de mourir"⁵¹, rappelant ainsi les crânes que l'artiste Dimitri Tsykalov fait apparaître dans les fruits et légumes. Il y avait pourtant, aux origines de ma pratique, le souhait de faire revivre, ré-enchanter une chair qui garde les stigmates cruelles de l'exécution sommaire de l'animal mais que rien, malheureusement, ne peut empêcher de pourrir. Ce tourment de la chair, Francis Bacon l'évoque en parlant de cette beauté initiale de la viande parce qu'elle "n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive. Tant de douleur convulsive et de vulnérabilité, mais aussi d'invention charmante, de couleur et d'acrobatie (...) tout homme qui souffre est de la viande."⁵² Ma broderie vient donc comme une tentative de recoudre, soigner, donner une seconde vie à cette chair douloureuse. Ainsi, dans mon premier travail utilisant le poulet, j'ai brodé à la main des plumes sur la peau nue du volatile décapité (annexe 10). Grâce aux fils de couture, j'ai pu le suspendre, dans une tentative désespérée et absurde de le faire s'envoler. Par la suite, pour pouvoir broder sur la peau de poulet, je suis obligée de commencer par dépecer le volatile, me glissant alors en quelque sorte dans la peau des bourreaux de Cambyse. Cette membrane organique fine et fragile a comme particularité de ressembler très fortement à celle de l'homme, de par sa couleur, son élasticité, sa texture tendre et son toucher. Coudre ainsi directement sur la peau, renforce le caractère chirurgical de mon geste qui vient comme suturer. La broderie devient alors une véritable cicatrice.

Il y a avec la broderie cette possibilité de montrer, d'évoquer une certaine douleur, rage, peine qui contraste encore une fois avec l'idée que l'on se fait de cette pratique. Sandrine Pelletier en rend compte dans sa série de broderies intitulée *Wild Boys* dont le thème est celui du backyard westling

50 Claude Fauque, Marie-Noëlle Bayard, Michel Caron, *La dentelle : une industrie de l'arabesque*, Paris, Syros, 1999, p.11.

51 Collectif, Patrizia Nitti, *C'est la vie !/ Vanités de Pompéi à Damien Hirst*, Paris, Skira Flammarion, 2010, p.244.

52 Gilles Deleuze, *Francis Bacon/Logique de la sensation*, Tome 1, Paris, Ed. de la Différence, 1981, p.20.

une sorte de catch clandestin qui réunit de jeunes adolescents fascinés par ce sport. Dans le portrait *Wback*, "c'est l'envers de la broderie qui est visible. Le fil déborde la figure, trace des arabesques et des noeuds aléatoires : cicatrices, pulsations, paquets de nerfs rouge sang"⁵³.



Sandrine Pelletier, *Wild Boys*, 2002/04, broderie sur tissu.

Dans *Les dictateurs* (2011), broderie sur cuir blanc, je reprends les portraits de Hitler, Staline et Mao en utilisant du vert et surtout du rouge pour retranscrire les traits du visage. Ces fils rouges qui composent leurs faces, je les laisse sortir du motif, dégouliner comme des larmes de sang. Ils symbolisent ce sang qu'ils ont fait couler, la chair des hommes dont ils ont pris la vie et qui défigurent à présent le visage de ces dictateurs. Ce fil qui dégouline vient aussi brouiller les frontières entre endroit et envers. En effet, habituellement, c'est l'envers des broderies qui laisse apparents les fils de chaque point.



53 Céline Mallet, « Broderie », *Magazine*, 44, Avril-Mai 2008, p.59.

3. Aux frontières du corps

Avec la broderie sur chair, on peut dire que je participe, en ce début de XXIème siècle, à ce "regain d'intérêt (...) pour le corps et pour le vivant. Humain ou animal, hybride ou naturel. Cette réactivation de l'intérêt porté à la chair a entraîné une importante redécouverte du body art des années 1970 (Acconci, Journiac, Gina Pane, les actionnistes viennois, etc.)"⁵⁴ Les sciences qui progressent sur les questions de l'évolution, la transformation et la mutation du corps ainsi que les recherches génétiques toujours d'actualité ont pour but de parfaire le corps humain et d'en repousser les limites physiques. On remarque aujourd'hui cette volonté de transmuter l'être humain qui, peu à peu, dérive vers les domaines de la philosophie et de l'art contemporain à travers cette mouvance du post-humain qui "désigne les modifications apportées par les nouvelles technologies d'une société médiatique sur le corps humain."⁵⁵ Les artistes qui y participent interrogent les frontières, les possibles et les limites du corps à travers l'hybridation du naturel et de l'artificiel, de la nature et de la technologie, de l'humain et de la machine. Parmi les artistes référents on peut citer Orlan, qui a modifié son aspect physique en recourant à la chirurgie esthétique. Films et photographies témoignent de ses différentes interventions et remettent ainsi en cause les canons esthétiques de nos sociétés occidentales. Pour Angélique Gozlan, dans *Envisager Orlan, corps et identités dans le monde contemporain*, "le corps contemporain serait transformable, éphémère, à la fois privé et public, vacillant entre sa matérialité et les possibilités des nouvelles technologies"⁵⁶.

Il y a pour moi, dans mes broderies de foetus sur de la peau de poulet, quelque chose de ce post-humain, avec une référence aux greffes ou aux expériences génétiques. Ces peaux brodées pourraient sembler tout droit sorties de cabinets de curiosités. Ces derniers renferment des objets fantasques faisant cohabiter rêve et réalité. Certaines artistes, dont l'art s'approche plus encore de la science, "s'intéressent aux possibilités ouvertes par les recherches effectuées sur la fabrication de peau artificielle. C'est à partir d'une culture de tissus organiques que d'autres artistes australiens vont fabriquer de petites poupées de peau"⁵⁷, véritable tissu organique composé de cellules vivantes et emmaillotté dans du fil chirurgical (annexe 11). SymbioticA est ainsi un véritable laboratoire de recherche artistique créé en 1996, qui cherche à démystifier cette angoisse face au progrès des biotechnologies.

Si le fil de couture évoque celui que les Parques fabriquent et coupent, il rappelle aussi le cordon

54 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p.595.

55 Christian Gattinoni, *La photographie contemporaine*, Paris, Scala, 2002, p.122.

56 Xavier Lambert, "Le post-humain et les enjeux du sujet" [en ligne], *Entrelacs*, 2012, disponible sur <http://entrelacs.revues.org/284?lang=en#text>

57 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p.621.

ombilical sectionné à la naissance de l'enfant, moment symbolique à partir duquel l'enfant qui est né est condamné un jour à mourir. Cette référence au cordon ombilical, Maria Nepomuceno, artiste brésilienne, la convoque dans ses installations (annexe 12). "Ses créations organiques entrelacées reposent sur un mélange de matériaux (corde, paille, perles) et une construction en spirale" rappelant "le mouvement du cordon ombilical (...) organe temporaire capable de relier des mondes et des générations, de créer un pont entre l'espace et le temps."⁵⁸ Le cordon ombilical reste ce lien indéfectible qui unit l'enfant à sa mère. Un attachement symbolisé par ce fil arachnéen dont se servait Louise Bourgeois pour représenter les liens maternels.

Cette symbolique du fil se ressent fortement dans mes productions. L'une d'entre elles présente, brodés à la machine sur de la peau de poulet, trois foetus à des stades de développements différents. Pour réaliser ce travail, j'ai tout d'abord dessiné les trois foetus sur du papier calque, ce qui me permet de me repérer ensuite lorsque je brode. Afin de faciliter l'exécution, je place un carton sous la peau de poulet qui permet d'éviter qu'elle ne se déchire. Après avoir dépecé le poulet, je dois me dépêcher de broder avant que le support ne se dégrade trop en s'asséchant. Dans cette production, le fil fait directement référence au cordon ombilical et au fil de la vie, celui des Parques. Les trois foetus rappellent ces trois divinités du destin filant à leur gré la vie des hommes. Des trois lambeaux de peau, s'échappent des mèches de fils qui se répandent au sol. Les foetus sont organisés en arborescence sur le mur, comme des ballons ou des bulles semblant s'envoler et pourtant encore rattachés au sol. Sur ce sol, se répandent et s'entremêlent des fils de toutes les couleurs, entre coulures de peinture et mares de sang. La peau de poulet utilisée se rapproche de la peau humaine, ce que le spectateur est amené, consciemment ou non, à imaginer. Dans mes productions où les broderies deviennent cicatrices en relief, je m'attaque au corps, lui porte atteinte, mais le sentiment de profanation qui pourrait être ressenti par le spectateur est mis à distance par l'esthétisme de la broderie, art raffiné de la sublimation dont se dégage de la noblesse. On se retrouve alors à mi-chemin entre le monstrueux et la belle image. Cette ambivalence se retrouve dans l'oeuvre de Nicole Tran Ba Vang, artiste issue du milieu de la mode, qui propose des photographies retouchées dans lesquelles des motifs ornementaux viennent se propager sur le corps de mannequins sous forme de broderies. La peau devient alors paroi décorative, réceptacle pour l'ornement. Le corps est et fait tapisserie, se camouflant jusqu'à sa disparition qui, dans mon travail, se fait par le pourrissement. Chez Nicole Tran Ba Vang, le corps est dévoré, débordé par la broderie. On observe aussi cela dans mes broderies avec un débordement, un franchissement des frontières du corps, une invasion de l'espace par le fil. Le rôle de protection de la peau s'estompe opérant une remise en cause du corps et de ses codes, de la peau comme limite de sécurité entre le moi et l'extérieur.

58 Tristan Manco, *Matériau + Art = Oeuvre*, Paris, Pyramyd, 2012, p.190.

Foetus,
2014, broderie sur viande.





Foetus,
2014, broderie sur viande.
Détails.

Le fœtus m'intéresse aussi car, coupé du monde, appartenant à un monde dans un monde, il se trouve dans un espace transitoire; à la fois dans et hors du monde et du temps. La peau est cette frontière qui cache, qui protège, mais qui aussi se soulève pour laisser entrevoir la chair et n'être plus que lambeau. Avec mes broderies dont les fils débordent, dedans et dehors se mélangent. Si j'ai choisi le fœtus, c'est peut-être, aussi, parce que je suis une femme et que ces questions là interpellent. Nous avons forcément de la curiosité pour cette étrange et fascinante chose qu'est la vie, pour ce retour à l'origine, pour l'informe et le transitoire. Etrangement, ces morceaux et fragments de peau résonnent avec la notion du *Moi-peau* de Didier Anzieu. Pour ce dernier, le fœtus, qui entretient avec sa mère une relation de contenant-contenu, a l'illusion de partager avec elle, une seule et même peau. C'est à travers l'expérience de sa propre peau que le nourrisson va prendre conscience de son existence propre, entrevoir les frontières qui existent entre lui et le monde extérieur et percevoir sa peau comme surface et comme contenant. Pour Didier Anzieu, la peau "c'est le sac qui contient et retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement, les soins, le bain de paroles y ont accumulés (...), c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets. La peau (...), en même temps que la bouche et au moins autant qu'elle, est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations signifiantes; elle est de plus, une surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci."⁵⁹

Nous avons pu voir dans cette première partie, la manière dont les travaux textiles (notamment la broderie) se sont révélés, pour de nombreuses artistes, l'outil féminin par excellence. S'ils symbolisaient autrefois la soumission des femmes, elles s'en sont emparées pour écrire leur propre histoire dans l'art. Décomplexées, elles laissent de côté les codes établis par ces techniques traditionnelles. J'essaie à mon tour de suivre leurs traces en utilisant le fil et la broderie pour dépasser les frontières entre masculin et féminin, art et artisanat, intérieur et extérieur, vie et mort. Dans mes broderies, le fil déborde littéralement du motif, submergeant les règles et révélant une ambivalence souvent insoupçonnée. Violence, ambiguïté sexuelle, ambiguïté macabre, que j'amplifie, que je révèle avec le support organique de la viande, brodant sur le corps et sur la peau, respectivement des femmes et des fœtus. Le fil dépasse les limites de la simple broderie, il devient presque fil chirurgical perdu à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Le fil déborde du corps et envahit l'espace. C'est d'ailleurs cette invasion que nous allons approfondir dans la seconde partie de ce mémoire, car pour moi, et telle que je l'emploie, la broderie est un dessin dans l'espace.

59 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, p.61.

Partie II Dessiner avec le fil, envahir l'espace

A. Débordement mouvant

Nous avons pu voir que, comme pour un certain nombre d'artistes contemporains, ma pratique s'attachait à rejouer les codes, dépasser les traditions, repousser les limites de la broderie, m'aventurant au-delà des *règles* pré-établies. Je le fais en choisissant des sujets de représentation non conventionnels, inhabituels pour cette technique. Il en va de même pour le support qui donne corps à la broderie. C'est un support putrescible qui interroge les limites du corps qui s'étend au-delà des motifs formés par la broderie puisque le support tout entier est du corps.

Dans mes réalisations, je prends aussi la liberté (je l'ai déjà évoqué plusieurs fois) de laisser déborder les fils de couture en dehors du motif. A la différence de certaines artistes qui appliquent cette technique, je garde une certaine longueur de ces fils afin qu'ils touchent le sol. Ainsi libérés de la contrainte du motif, ils se répandent sur en un magma nouveau, aux frontières de l'informe. Finalement, ce tas est peut-être la meilleure façon de parler du corps dont Roland Barthes dit qu'il n'est "ni la peau, ni les muscles, ni les os, ni les nerfs, mais le reste : un ça balourd, fibreux, pelucheux, effiloché, la huppelande d'un clown."⁶⁰ Cette réflexion sur le corps, dont il ne reste que le réseau filaire de la circulation sanguine, lui est venue en contemplant une planche de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (annexe 13). Finalement le corps dans mes réalisations se prolonge bien au-delà du sujet et du support pour envahir l'espace. Il se dessine jusque dans les méandres de fils qui viennent en proposer une toute autre forme. Car la broderie et le fil permettent aussi d'explorer, de manière singulière, le dessin.

1. Corps et matière de l'informe

Les corps que je brode sur de la viande que la peau ne contient plus, donnent l'impression avec ce débordement de fils, de se déverser par terre. C'est comme si l'on découvrait, nous qui avons toujours cru en notre entité stable, cette chair et ces entrailles qui nous composent et que plus rien ne semble contraindre. Enlevez la peau et vous vous retrouvez face à vous-même, à ce que vous êtes réellement; du sang, de la chair et des os. Sans la peau pour délimiter notre contour, nous ne sommes que ce tas organique dégoulinant informe, presque indéchiffrable. C'est comme si nous n'étions alors que cette matière qui est, "au sein de la tradition philosophique généralement considérée comme amorphe, aveugle. Illisible donc tant qu'une forme ne lui est pas adjointe".⁶¹

60 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p.182.

61 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p.40.

Devant tous ces fils enlacés de couleur rouge, on assiste à un écoulement du corps qui se retrouve comme percé, perméable, résultat d'une défaillance, d'un lâcher prise. Il en va de même du dessin. Car pour moi, la broderie touche au dessin. Peut-être parce que je vois le matériau fil ni plus ni moins que comme une formidable ligne en trois dimensions, comme la matérialisation d'un tracé. Lorsque l'on regarde de près mes broderies, on peut distinguer cette succession de *traits* venant former les lignes, contours du motif. L'utilisation de la machine me permet d'ailleurs de paramétrer l'espacement et la longueur de ces *traits* afin d'obtenir des lignes différentes, qui prennent ainsi sens. Et c'est d'ailleurs pour obtenir une ligne, un dessin différent que je laisse s'échapper les fils du motif. De la ligne on passe à la tache presque mais une tache dessinée par une multitude de lignes qui serpentent et s'entrelacent.

La ligne brodée devient matière formée par le fil, sorte de déversement, de liquéfaction, celle du motif, du dessin (du dessein aussi) et du corps. Cette liquidité de la matière évoque d'ailleurs ce mou présent dans certains éléments des peintures de Dali, je pense à ses montres. "Comme des clepsydres généralisées, elles font « couler » l'objet soumis directement aux tentations de la monstruosité"⁶² nous dit Gaston Bachelard. Cette monstruosité coulante, on la retrouve dans *The matrix of amnesia* (1998) de John Isaacs. On y voit un corps gras, qui coule et semble se répandre au sol, déformant le corps et en repoussant les limites. J'y rapproche les corps que je brode, qui débordent littéralement dans une profusion de fils parfois angoissante. Les fils au sol viennent dans un prolongement répondre au monstrueux du support qui subit les affres du temps.

En quoi le fil est-il propice à évoquer l'informe? Peut-être qu'il a cette particularité de pouvoir sembler comme liquide, en cela, il réfère au tas, à l'indécis, l'aléatoire. Je trouvais donc intéressant d'utiliser le fil de couture d'une manière différente, amassé, enchevêtré dans l'espace de l'exposition. Cela me permet aussi de me détacher du motif figuratif, de retrouver une certaine primitivité de la création en étant directement confrontée à la matière, celle là même du dessin. En touchant cette masse de fils, j'ai l'impression de brasser de la ligne. D'un sujet brodé figuratif, le fil devient donc une masse informe, ce tas de fils qui guette au pied de mes broderies, cette tache au sol qui ne se laisse pas complètement comprendre. Elle gît comme une masse sourde, rampante, inquiétante parce que justement, elle n'a pas de forme propre. Ce magma de fils, c'est l'informe qui "n' "a" pas de sens, ne "fait" pas sens, en ce sens (...) qu'il ne se laisse pas connaître, qu'il ne peut faire l'objet d'aucun savoir, et se réduit à une manière impure de présence (...) Une présence qui se laisserait déclarer, mais non pas "reconnaître", sinon de façon floue. Une présence qui n'offrirait aucune prise

62 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p.354.

réelle. Une présence que l'on ne saurait modifier (...) qu'à lui imprimer une forme, comme telle *substituable*."⁶³ C'est comme si finalement la matière reprenait ses droits.

D'un dessin reconnaissable, d'une ligne *contrôlée*, les fils se répandent étrangement devant le spectateur pour rejoindre l'angoissant informe "des choses, des taches, des masses, des contours, des volumes, qui n'ont en quelque sorte, qu'une existence de fait: elles ne sont que perçues par nous, mais non sues; nous ne pouvons les réduire à une loi unique, déduire leur tout de l'analyse d'une de leurs parties, les reconstruire par des opérations raisonnées. Nous pouvons les modifier très librement. Elles n'ont guère d'autre propriété que d'occuper une région de l'espace...Dire que ce sont des choses informes, c'est dire, non qu'elles n'ont point de *formes*, mais que leurs formes ne trouvent rien en nous qui permette de les remplacer par un acte de tracement ou de reconnaissance net."⁶⁴

J'aime cette idée d'une broderie, d'un dessin qui déborderait, deviendrait insaisissable. Préférer l'informe, c'est laisser parler la matière, la laisser s'exprimer et confronter le spectateur à une rencontre plus frontale et directe avec elle, provoquant des sensations plus brutes et primitives. En proposant un autre dessin avec le fil, plus chaotique, mes broderies s'installent donc dans l'espace où elles semblent prendre racine.

2. Les méandres du fil

Comment le fil me permet-il d'explorer une autre facette du dessin? Peut-être parce que cette fois, libéré du support, il échappe à mon contrôle et propose un graphisme différent, presque une sorte de gribouillage indiscipliné, mou et qui ne garde pas en mémoire les formes. Ce tas, on ne peut le façonner, on ne peut lui donner une ligne directrice, il ne s'agit pas d'un dur bloc de pierre que l'on pourrait tailler ou de terre que l'on pourrait modeler. Cette masse semble dans un état transitoire de forme à naître, avec des surgissements comme prêts à disparaître aussitôt qu'ils naissent. "Le fouillis des lignes l'emporte alors dans ce qui devient labyrinthe, entrelacs. Comme dans cet archétypique dessin automatique, *les Etoiles* (1925-Masson), astres et seins se confondent en de pures circonvolutions. La ligne flirte avec la forme, se maintient un temps en une forme ou une figure pour, tout aussitôt, s'en échapper et retrouver ce geste (géré par des règles et des puissances relevant du biologique, des mécanismes psychomoteurs et de l'inconscient), trajet ou tracé fusant dans l'espace."⁶⁵ Le dessin du fil finit par m'échapper, à chacun alors de voir dans cet épanchement de fils ce qu'il veut y trouver.

63 Hubert Damisch, *Traité du trait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p.68.

64 *Ibid.*

65 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p.286.



Entre les lignes,
2014, broderie sur viande.
Détail.



Il y a donc dans cette masse de fils, quelque chose de la ligne qui grouille, qui foisonne, qui serpente. La matière paraît comme en mouvement, relayant cette théorie du chaos qui veut, selon le fragment d'Héraclite, que la matière soit en éternel devenir, en éternel mouvement, sans consistance véritable. L'énergie de l'oeuvre vient alors de la matière à l'oeuvre et non plus véritablement de son créateur. Elle se détermine elle-même, devenant un processus. Ce magma de fils, à travers des lignes qui se croisent, s'entrecroisent, sinueuses, tordues et labyrinthiques, rejoint ce "rêve impossible : celui d'une matière sans forme, sans armature et sans corset. Neutre, brute et vierge de tous linéaments. Riche de tous les possibles, mais ne faisant que les indiquer et esquisser."⁶⁶

Certaines de mes broderies trouvent une assise dans le magma de fils qui se répand au sol alors que d'autres voient leurs fils en suspension dans le vide, comme dans une sorte d'état transitoire, un entre-deux, attirés par le sol et retenus par la broderie. Au fur et à mesure de mes travaux et de mes expérimentations, j'essaie aussi de laisser une plus large place à la matière fil, d'en révéler toutes les potentialités graphiques, d'en trouver l'essence pour provoquer chez le spectateur de plus grandes interrogations. Plutôt que de comprendre, j'essaie qu'ils puissent ressentir mon travail. Cette matière filaire présente dans mes productions, qui parfois se répand dans l'espace, donne, je l'ai dit, comme une assise à mes broderies. Les fils, soumis à la loi de la gravité, tels des fils à plomb, rejoignent le sol et le centre de la terre, point d'attache de toute destinée ici bas. Finalement, est-ce la broderie qui supporte la masse de fil ou bien cette dernière qui agit comme socle pour la broderie? J'aime cette pesanteur de la matière, qui au même titre que la tranche de viande (voire plus encore), donne du corps, fixe, rend charnel. En tant que plasticienne, j'ai besoin de manipuler, de toucher, d'embrasser la matière, comblant autant mon regard que mes mains. Il y a dans certaines de mes broderies, cette volonté de "laisser pendre, laisser aller en limitant le plus possible le contrôle, de façon à ce que l'objet présenté (...) ait la possibilité d'exprimer au mieux sa capacité automorphique (...) c'est résister à la pesanteur sans franchir les limites extrêmes et contraintes de l'incertaine errance aérienne ou de l'effondrement"⁶⁷, un état dont fait éloge Maurice Fréchuret dans *Le mou et ses formes*.

Cette masse de fil informe finit par prendre le dessus (physiquement) sur le travail de broderie. Comment alors nommer mes travaux? S'agit-il de sculptures? D'installations? De dessin, sous quelle forme? On ne peut nier ce volume de fils dans l'espace, ce tas soumis aux lois de la pesanteur dont la base est plus large que le sommet, comme le définit Ben Vautier.

Avec ce tas, on pourrait parler d'un "équivalent sculptural de la tache, non encore informé ou

⁶⁶ *Idem*, p.281.

⁶⁷ Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes, Essai sur quelques catégories de la sculpture du Xxe siècle*, Paris, ENSBA, 1998, p.161.

"travaillé", l'état de magma, de tas, est fréquent dans l'art contemporain le plus récent (...) par opposition aux formes dures et pleines de la sculpture classique"⁶⁸. Une ambivalence que traduisent bien les sculptures de De Kooning, à la fois molles et dures, avec un contours qui semble aléatoire, comme incertain, toujours en mouvement, en mutation, sans forme reconnaissable (annexe 14). Ses sculptures sont à l'extrême frange de la naissance des formes, une sorte de chaos où "la matière s'essaie à prendre forme et semble souvent prête à retomber dans ce néant d'où elle provient."⁶⁹ Cet effet donne encore une fois l'impression d'une matière vivante, en train de se mouvoir, indépendante, autonome, automorphe capable de créer sa propre forme.

3. Filer le temps

Le fil se libère donc, il s'abstrait, se meut, acquiert une autonomie. De la ligne contrôlée à travers le point de broderie, ligne qui esquisse parfois plus qu'elle ne délimite ou ne forme réellement, on passe à une ligne affranchie de contraintes. Pour réaliser cette masse de fils informe, il me faut passer de nombreuses heures à dérouler plusieurs dizaines de bobines de fils principalement rouges. En faisant cela, j'ai véritablement l'impression de prendre la place d'une des trois Parques, regardant défiler entre mes doigts des centaines de mètres de fils, ou bien de Pénélope (même si l'action n'est pas exactement la même) qui occupe ses nuits à détisser l'ouvrage qu'elle a réalisé le jour. Pour moi, ce tas informe de fils est à la fois dessin, corps en liquéfaction et sablier. En cela, il évoque une quantité de temps, représentant bien ces heures à défiler du fil. Le fil comme ligne convoque le temps, à la fois le passé, le présent et le futur, comme c'est le cas des lignes de la main. Cette dernière est marquée par l'usage qui en a été fait et dans laquelle certains lise l'avenir. Pour Manlio Brusatin, "la vie est une ligne, la pensée est une ligne, l'action est une ligne"⁷⁰. Selon lui, la ligne est définie par deux points, deux instants, l'un à son commencement et l'autre à sa fin. La ligne est ainsi à la fois la matérialisation de l'espace et du temps. Léonard de Vinci évoque aussi cette ligne comme quantité de temps. "Et parce que son début et sa fin sont des points, le terme et l'origine de tout espace de temps sont des instants. La main qui suit et fixe une ligne saisit le temps et lui donne forme : la ligne devient la conscience d'un espace de temps et, donc, la dimension d'une idée projetée dans et avec le temps, raison pour laquelle elle est "au-delà", peut-être éternelle."⁷¹

Cette cascade de fils qui s'écoule du motif de mes broderies symbolise ce mouvement immuable, ce changement perpétuel des choses, ce passage du temps qu'évoque la mollesse des montres de Dali.

68 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p.321.

69 *Idem*, p.357.

70 Manlio Brusatin, *Histoire de la ligne*, Traduit de l'italien par Anne Guglielmetti, Paris, Ed. Flammarion, 2002, p.19.

71 *Idem*, p.89.

En effet, celles-ci gardent dans leur déformation les traces du temps passé et les diverses perceptions que l'on peut avoir de l'écoulement du temps.

Finalement, l'informe, le mouvant apportés par cet épanchement de fils s'évadant du support, proposent d'autres graphismes, d'autres motifs qui semblent en train d'advenir. Il y a autant sinon peut-être plus de dessin dans ces entrelacs que dans les éléments figuratifs brodés. Ainsi en explorant les potentialités du fil de couture, je découvre aussi de nouvelles manière de dessiner ou plutôt de laisser dessiner le matériau au hasard de ses pérégrinations.

B.Hasard dans le dessin

Dans mes réalisations, j'aime qu'une grande partie du résultat échappe à mon contrôle. Nous venons justement d'en parler, je laisse le fil prendre des libertés, sortir du motif pour rejoindre l'espace. Le matériau, et donc le hasard, jouent un rôle dans l'évolution de l'oeuvre. Dès mes premières réalisations, en laissant s'extraire les fils du support bidimensionnel, ils s'échappent de mes mains pour pénétrer dans l'espace, se jeter dans le vide. En prenant ainsi leur autonomie, ils deviennent hors de contrôle. Ces fils s'entremêlent et se répandent sur le sol en une masse grouillante, une sorte de gribouillis de fils, labyrinthe, inextricable que l'on ne peut séparer et dompter que très grossièrement. "Car la matière n'est pas neutre ; elle se présente, au contraire, comme dotée d'une infinité de caractéristiques singulières et se montre susceptible de réactions diversifiées."⁷²

1.Un support vivant et imprévisible

Là où la perte de contrôle est peut-être la plus grande, c'est dans l'évolution du support organique. En effet, avec le temps, le jambon fumé sèche, se rétracte, jaunit, gondole, venant peu à peu altérer, transformer le dessin brodé. J'aime me dire que mes broderies continuent d'évoluer après moi, de vivre. Parfois pour le meilleur, comme cette tranche de jambon blanc brodée sur une plaque de plastique; la carne se tord tout autour du nu féminin venant le nimber, venant, comme une petite architecture, l'ornementer. Parfois pour le pire, viennent les moisissures qui se répandent sur la tranche, sur la broderie en changeant totalement son aspect. En choisissant un matériau vivant, je choisis de faire une oeuvre vivante, j'accepte qu'elle m'échappe tout comme le fait César en choisissant des techniques et des matériaux dans lesquels le hasard intervient fortement. C'est le cas avec ses compressions de voitures notamment, dont il ne peut qu'essayer d'orienter le résultat mais le cherche-t-il d'ailleurs? Pas forcément, il se laisse aussi surprendre par le résultat. Il en va de même de ses expansions qui, "entre le solide et le fluide, (...) conservent jusque dans l'étape finale les plis, replis, la souplesse d'une matière encore vivante, déformable et mouvante."⁷³ César n'est présent que pour libérer la matière. Il s'efface derrière la matière qui devient créatrice et suit ses propres lois. "A partir de matériaux, d'objets, de substances, [...] il s'agit pour lui de créer comme un nouvel organisme. Au sein de ce processus de recreation, des saveurs et de l'ordre même du monde, les hasards, les résistances et les insuffisances du matériau concourent à l'enrichissement de l'oeuvre."⁷⁴

72 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p.649.

73 *Idem*, p.362.

74 *Idem*, p.651.

Foetus,
2014, broderie sur viande.
Détail.



Nuc n°2,
2014, broderie sur viande et Plexiglas.
Détail.

L'emploi que je fais d'un support putrescible rend mes broderies éphémères dans le sens où elles ne resteront jamais les mêmes qu'au début. Elles passeront ainsi par différents degrés de pourrissements et déformations, devenant incontrôlables comme certaines installations de Michel Blazy. Ce dernier fait partie des artistes contemporains dont les oeuvres "plastiques, muables, mouvantes, (...) sont ainsi faites pour s'accroître, s'épandre, se transformer. Pour disparaître aussi comme ces étoiles ou ces organismes éphémères qui survivent un bref instant. Il nous faut désormais accepter que les matériaux aient leur vie propre, indépendante de la volonté de l'artiste, qu'il y ait comme un destin de l'oeuvre, soumise aux vicissitudes et aux aléas d'une existence."⁷⁵ Michel Blazy, qui exploite cette particularité des matières organiques, amenées à se décomposer, propose des œuvres évolutives donnant à observer le temps qui passe, tout autant que ce qui est en devenir. L'artiste fait et laisse travailler le vivant de manière aléatoire. Dans *Bouquets de spaghettis – Méduse* réalisé en 1999, il installe à même le sol des bouquets de spaghettis qu'il laisse *fleurir* puis *faner* en quelque sorte, sous l'action d'une pluie artificielle (annexe 15). Pour Hubert Reeves, "immuables, les lois de la nature régissent le comportement de la matière n'apparaissant plus dès lors comme une donnée immuable mais comme un champ de possibilités, ouvert à toutes les mues et les métamorphoses."⁷⁶ Mes broderies ont donc leur existence propre et un destin que l'on ne peut prédire et c'est cet imprévisible qui justement est intéressant.

2. Esthétique de l'inachevé

Ainsi, pour moi, mes broderies sont toujours vivantes, en devenir et jamais finies, rompant ainsi avec la tradition et remettant en question la place de l'auteur. Plutôt que de chercher à dompter le matériau, les artistes aujourd'hui cherchent surtout à en exploiter les potentialités dans un *laisser-aller* étudié. C'est le cas dans mes broderies dont la durée de vie dépend de leur évolution et diffère en fonction du support. A chaque fois qu'on l'observera, la broderie sera dans un état transitoire, dont la finalité est encore inconnue. Mes réalisations sont toujours en train d'advenir, encore inachevées.

En cela, mes broderies affichent une certaine *esthétique de l'inachevé* dont le premier grand ambassadeur est sans doute Michel-Ange et son *non finito*. En ne sculptant pas l'ensemble du bloc de marbre, il rompt avec l'oeuvre achevée et témoigne de cette perfection impossible à atteindre. La sculpture semble donc figée dans un état provisoire, arrêtée en pleine réalisation. Mes broderies (au-delà du support vivant) portent les traces de cette tension entre fini et non fini. Le fait de laisser déborder les fils du motif, dans une sorte de flot continu, donne l'impression d'un mouvement figé

⁷⁵ *Idem*, p.659.

⁷⁶ *Idem*, p.658.

mais aussi d'un motif brodé comme inachevé. Tout cela pose la question de l'oeuvre en cours, l'oeuvre finie et du moment à partir duquel l'oeuvre peut être considérée comme achevée (dans l'atelier, dans la galerie, lors de la réception par les spectateurs, jamais?). Sandrine Pelletier se confie ainsi; "l'erreur, l'accident, et l'échec font partie de mes thèmes favoris. L'expérimental me semble être la base très saine d'une recherche artistique. Le non-fini évoque quelque chose de suspendu dans le temps et raconte ainsi plusieurs scénarios qui invitent tour à tour à la démolition ou à la finition. L'esthétisme fragile de l'inachevé me séduit particulièrement dans ses détails qui peuvent paraître au premier abord insignifiants."⁷⁷ Pour elle, les fils qui débordent créent du mouvement, une vibration. Un moyen symbolique d'évoquer son émancipation de la tradition, sa sortie du cadre. Cette effusion de fils n'est pas contrôlée, elle se fait de manière hasardeuse durant la réalisation. Laisser sortir c'est aussi finalement laisser aller, ne plus s'imposer de contrainte, finalement laisser faire, laisser dessiner le fil aussi.

Comme chez Ghada Amer, laisser déborder les fils de couture, vient brouiller le motif, créer une sorte de mouvement qui met aussi à distance. Tous ces fils qui se hasardent en dehors du support, sont autant de liens dont on ne parvient pas à déterminer s'ils ont été rompus, s'ils cherchent à se nouer, s'ils ne sont pas vivants et s'ils ne vont pas faire apparaître devant nous quelques motifs fantasques et merveilleux. Cet *effet gestuel* des fils de couture qui débordent de la broderie participent donc de son inachèvement. Quelle oeuvre et quand l'oeuvre est-elle véritablement achevée? Pour Marcel Duchamp, les oeuvres renaissent, sont refaites chaque jour ainsi, "ce sont les Regardeurs qui font les tableaux. On découvre aujourd'hui le Greco ; le public peint ses tableaux trois cents ans après l'auteur en titre."⁷⁸

Toute oeuvre ne continue-t-elle pas de vieillir? Les anciennes peintures perdent encore en intensité de coloris, se craquellent. Evoquant la matière de ses aquarelles, Michaux précisait "La peinture faite, terminée, est encore dans les premiers jours rongée par le fond qui la dévore, et paraît ne pas vouloir la laisser".⁷⁹ Ainsi la robe de chair de Jana Sterbak s'assèche et perd de sa saillance alors que les sculptures en cire de Urs Fischer, qui se déforment, finissent par presque disparaître. Ces oeuvres, de par leurs matériaux, sont éphémères et vivantes, rendant unique la visite des spectateurs privilégiés qui auront pu les observer. Ces oeuvres portent en elles leur propre destin et leur disparition future qui les rendent bien singulières. "Walter Benjamin ira d'ailleurs jusqu'à voir dans l'altérabilité de la matière l'une des caractéristiques fondamentales de l'oeuvre d'art dont le

77 [En ligne], <http://www.sandrinepelletier.com/press.pdf>, p.7.

78 Jean Schuster, "Marcel Duchamp vite", entretien, *Le surréalisme, même*, n°2, 1957, p.247.

79 Cité par Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p.659.

vieillesse, la patine, en un mot l'histoire, constituent la fameuse *aura*⁸⁰, c'est à dire la singularité. Ces effets de vieillissement vont notamment fasciner Duchamp. Ainsi, dans l'une de ses peintures; *Le roi et la reine entourés de ses nus vites* (1910), il remarque une craquelure qui vient comme fissurer le tableau. Il tient compte des évolutions du matériau qui font pour lui partie intégrante de l'oeuvre. Ainsi, il faudra attendre un événement du hasard pour que l'artiste déclare achevée une de ses oeuvres emblématiques; *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* aussi connue sous le nom du *Grand Verre*. En effet, en 1936, lors d'un transport en camion de l'oeuvre, le verre se brise. Duchamp admire la symétrie des fissures qui selon lui, magnifient son oeuvre.

Laisser aller, laisser faire le matériau (pour moi la ligne de fil) permet finalement, au hasard de sa vie et de ses *aventures*, de révéler l'oeuvre. Cela peut être dans mes réalisations au travers d'un entrelacement étrange ou d'une moisissure dessinant de curieuses formes.

3.Le dessin du support

La matière a donc son rôle dans mes productions. Un rôle que je renforce dans *Entre les lignes*, broderie sur jambon fumé. Le graphisme particulier qui orne ce support (et que j'ai déjà évoqué), est fait de lignes de gras blanches et sinueuses. En regardant ces lignes qui lézardent sur la tranche de jambon, on finit par y voir émerger des formes qui nous parlent. Une expérience que nous avons certainement tous déjà faite en observant les nuages mouvants dans le ciel. Une chose que faisait Léonard de Vinci, très attentif aux *dessins* déjà présents dans la nature. Ainsi, il "conseillait de chercher dans les taches et les moisissures de toute espèce qu'on voit sur les murs, pour en faire "comme avec le son des cloches dans lequel on peut entendre ce qu'on veut"⁸¹, non pas des modèles mais une sorte de support sur lequel pourrait prendre appui notre imagination pour se développer et *inventer*. Il pouvait ainsi y trouver cachés "des têtes d'hommes, divers animaux, mais aussi des images plus confuses, des figures moins précisément discernables, moins nettement détournables (...) ainsi que peuvent l'être des batailles, des rochers, des mers, des nuages, ou encore les veines du bois."⁸²

De cette manière, j'ai pris l'habitude de laisser glisser mon regard sur la chair rouge du jambon traversée de lignes blanches. Se promenant comme on se promène dans un paysage, je pouvais voir émerger les courbes de corps. Certains se sont révélés rapidement, presque comme des évidences, d'autres semblaient s'évanouir dès que l'on cherchait à les saisir. Les corps, esquissés par quelques

80 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p.658.

81 Cité par Hubert Damisch, *Traité du trait*, Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1995, p.67.

82 *Ibid.*

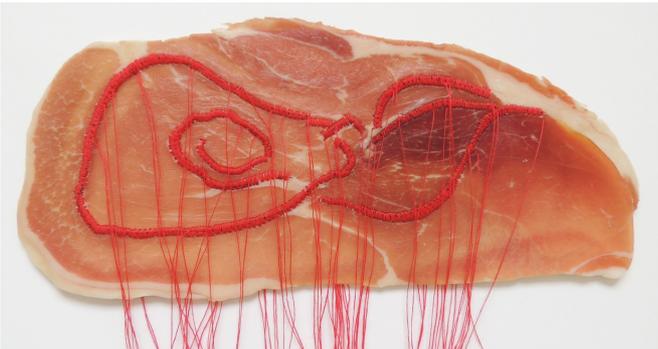
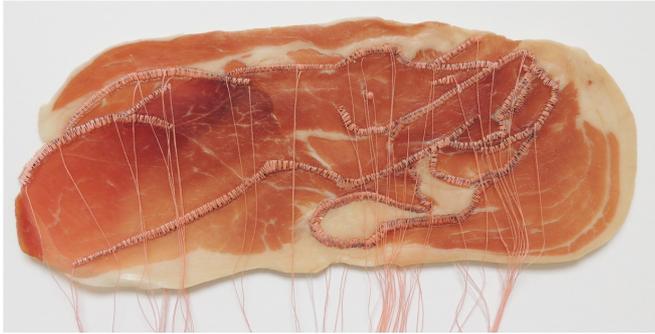
lignes, sont plus ou moins déformés. On reconnaît ici et là une poitrine, un dos, des jambes ou bien on ne reconnaît rien. Lorsque j'achète les tranches de jambon fumé en grande surface, elles sont par tranche de quatre, avec un graphisme similaire sur l'ensemble des tranches. Cela me permet de révéler plusieurs corps dans un même graphisme. De cette manière, je tente de révéler le dessin déjà présent dans le matériau, m'essayant à l'exercice préconisé par Léonard de Vinci et corrélant la pensée de Nietzsche pour qui "l'homme est une créature inventive de formes et de rythmes; c'est à cela qu'il est le mieux exercé et il semble que rien ne lui plaise autant que d'inventer des formes. Observons seulement de quoi notre œil s'occupe dès qu'il n'a plus rien à voir ; il se crée quelque chose à voir."⁸³

Il y a quelque chose de poétique pour moi dans cette tentative de faire parler le matériau, d'y révéler le corps qui s'y cache, de redonner des limites à une chair qui n'en a plus. C'est un moyen aussi d'"Habiter poétiquement le monde", (pour reprendre le titre d'une exposition qui s'est tenue au LaM en 2011) en révélant la plasticité d'une matière ingérée au quotidien, en l'activant en quelque sorte, en lui donnant un rôle à jouer. J'essaie de proposer un autre regard sur l'étrange beauté d'une viande animale froidement exécutée devenue produit industriel. Cette poésie du monde, pour moi on la retrouve dans les dessins de Didier Trénet qui tire parti des potentialités graphiques de légumes ou d'objets simples du quotidien. Bernard Moninot la recherche aussi comme en témoignent ses séries récentes ; *La Mémoire du vent*. Il met en place un véritable protocole et parvient à obtenir sur de petits verres enduits de noir de fumée, une trace, un trait, un dessin révélé par l'action du vent sur une brindille. Moninot multiplie les expérimentations dans une multiplicité de lieux (France, Inde, Maroc, Mexique, Iran, Suisse), obtenant ainsi une grande diversité de résultats. Cette écriture du vent est captée par Moninot durant un temps très court (vingt secondes) où la brindille s'agite dessinant, gribouillant, raturant avec force la surface noircie du dispositif. Les dessins transférés sur gobo, peuvent ainsi être agrandis puis projetés sur les murs où il révèle toute leur fragilité et leur poésie.



Bernard Moninot, *La mémoire du vent*, 2006, Chapelle de Pontivy, France.

83 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p.303.



Entre les lignes,
2014, broderie sur viande.
Détails.



***Entre les lignes n°2,
2014, broderie sur viande.***

**Recto-verso.
Détails de l'installation.**



C. Dessin dans l'espace

Le travail de broderie m'intéressait initialement pour son caractère figuratif, décoratif et artisanal. Au fur et à mesure de mon expérimentation des potentialités graphiques du fil, j'ai peu à peu souhaité rompre avec ces aspects. Au-delà d'un dépassement des codes de cette technique (support, sujets, points), cela s'est notamment traduit par une envie, un besoin, d'*envahir* l'espace tridimensionnel. Cette sortie du support bidimensionnel qui permet d'expérimenter autrement le dessin, qui est aussi une sorte de lâcher prise, s'est d'abord faite en laissant pendre les fils de broderie hors du motif. Ces fils, sont devenus de plus en plus long au fur et à mesure de mes travaux, jusqu'à toucher le sol puis former un tas, comme une flaque au pied de la broderie. Flaque qui a fini par prendre parfois une place plus importante que le reste.

Il y avait en moi cette envie de remplir l'espace, de combler le vide, peut-être aussi de pousser plus loin la simple broderie pour lui donner une assise, une certaine ampleur. Un des projets que j'espère pouvoir un jour réaliser, serait de remplir une pièce entière de fils rouge entremêlés. Essayer d'égaliser cette impression de déferlement, comme si on se retrouvait au milieu d'entrailles, que j'ai pu ressentir en contemplant l'installation *Casino* d'Annette Messager (Beaubourg, 2007). Dans une lumière tamisée, on peut voir dans cette oeuvre comme une grande vague rouge déferlant vers nous. Elle représente l'intérieur du ventre de la baleine dans lequel se retrouve prisonnier Pinocchio. En cela, je me reconnais dans cet art contemporain où l'oeuvre est plutôt à concevoir sur le mode "de l'amplification. Elle naît de l'intérieur, tel un germe minuscule, prend forme peu à peu, se précise, se concrétise dans l'espace extérieur, acquiert du volume, investit l'espace, prolifère, se développe et finit par tout envahir. A la façon des expansions de César ou des rubans de papier que Rauschenberg aboute les uns aux autres de façon à constituer l'oeuvre la plus colossale que l'on puisse imaginer. (...) De la surface plane, on passe à un plan, un pli, puis deux, puis trois, jusqu'à une multitude de plis. La matière ainsi parvient à faire masse."⁸⁴

1. Le fil, une histoire de ligne

Je l'ai déjà dit, pour moi le fil est une ligne. Il en est la matérialisation en trois dimensions, dans l'espace. Ainsi, j'assimile la broderie et le fil de couture au dessin et au dessin dans l'espace. C'est à dire un dessin qui a une *consistance* une *épaisseur* (au sens physique du terme), une matière, un volume, qui habite l'espace physiquement. J'ai déjà évoqué cette caractéristique de la broderie à proposer un dessin en relief qui commence à s'extraire du support pour en dépasser les frontières.

⁸⁴ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p.256.

De cicatrice, le fil devient dans un entrelac de fils, à la manière d'un dessin automatique hors papier d'André Masson.

On a l'habitude de concevoir le dessin sur un support papier, bidimensionnel, réalisé au crayon ou avec un autre outil graphique. Cette pratique classique, en Occident, a souvent souffert des critiques; trop académique, trop froid, trop réfléchi, trop cartésien, trop sclérosé... et semble ne plus pouvoir se défaire de cette image qui la poursuit depuis la *Querelle du coloris*. Dans celle-ci, le dessin (dont Poussin était considéré par les théoriciens comme le digne représentant) et la couleur (représenté par Rubens selon les théoriciens) firent s'affronter les peintres français dans le dernier quart du XVIIe siècle. Certains reprocheront au dessin (disegno d'Alberti) de se rapporter à la forme, à l'Idée, d'être ce *visible-invisible*, quand la couleur est ce *visible-visible*, "partie basse et matérielle constituée par le coloris"⁸⁵, plus spontanée et sensible. Toutefois aujourd'hui, les limites du dessin sont repoussées, celui-ci devient protéiforme, envahissant, hors format. Pour Olivier Kaepelin, le dessin déborde les genres, "il n'est pas simplement affaire de traits sur le papier"⁸⁶. Le dessin colonise de nouveaux supports, requière de nouveaux outils pour des résultats toujours plus divers et singuliers. Cela parce qu'il "est bien clair qu'à partir du moment où un moyen permet de signifier quelque chose et que c'est la seule possibilité d'obtenir cette signification, on comprend que les artistes s'y intéressent"⁸⁷.

Aujourd'hui, pour se renouveler, le dessin s'extirpe du papier, du support bidimensionnel pour venir envahir l'espace. On pourrait alors se demander ce qui le différencie de la sculpture? Peut-être est-ce à chercher dans son rapport à la ligne. Qu'est ce que le dessin sinon d'abord une ligne, un trait, enchevêtré, inextricable qui se tortille, qui se cherche et qui se perd dans les circonvolutions, les croisements, les virages...? Le dessin est comme une sorte d'immense labyrinthe, celui là même que parcourut Thésée, le fil rouge d'Ariane à la main, se perdant dans les méandres élaborées par Dédale. Comme ce héros mythologique, le dessin cherche, tente, essaie, revient sur ses pas.

Mon travail, dans lequel le fil s'extirpe, se cherche, pose la question du début et de l'avenir du trait, du dessin. Où commence-t-il véritablement ? Avec le fil, sur le support, ou bien dans les lignes sinueuses même de notre cerveau? Depuis la Renaissance, l'art est considéré comme procédant de l'intellect. Le dessin naît dans notre esprit, poursuit son chemin par le vecteur de la main jusque sur la surface du papier. Le dessin c'est un peu "notre imagination qui s'élance vers l'avant"⁸⁸, c'est le dessin de notre dessein. Le dessin dans l'espace semble n'être que la suite logique d'une pensée qui

85 Manlio Brusantin, *Histoire des couleurs*, traduit de l'italien par Claude Lauriol, Paris, Flammarion, 1886, p.96.

86 Collectif, Richard Conte, *Le dessin hors papier*, Publication de la Sorbonne, Paris, 2009, p 15.

87 *Ibid.*

88 *Ibid.*

toujours cherche à s'émanciper, à se matérialiser, prendre corps, exister véritablement dans l'espace et dans le temps. La ligne, ce n'est parfois pas grand chose. Elle peut être d'une finesse à la limite de l'invisible, révélant sa fragilité, réduisant à presque rien les contours censés séparer l'intérieur de l'extérieur. Les potentialités du fil me permettent d'explorer ceux du dessin. Je le fais en utilisant le graphisme du support comme je l'ai évoqué, mais aussi en mélangeant le tracé d'un crayon sur le mur (formant une ligne à peine épaissée de quelques poussières de plombs) à celui plus épais de plusieurs fils de coutures enlacés. Dans mes travaux, la ligne que l'on connaît habituellement précise, contrôlée, comme celle qui délimite, qui détermine, qui ordonne, devient un fil lâche, à la dérive, anarchique. Ma ligne de fils se met à "proliférer en tous sens de manière anarchique. Elle devient arabesque, entrelacs, spirale. Et c'est précisément cette folie, cette exubérance qui la transforme d'un coup en matériau."⁸⁹ Le dessin dans mes broderies, en vient à véritablement se matérialiser, prendre de l'épaisseur.

J'essaie d'allier la matière à ce modèle idéal auquel renvoie le dessin et dont Plotin se faisait le défenseur. Selon lui, plus la beauté de l'art tend "vers la matière en s'étendant dans l'espace, plus elle s'affaibit, plus elle est au-dessous de celle qui reste dans l'unité : tout ce qui s'éparpille, s'écarte de soi-même". La beauté dans cette perspective, ne vient pas de la matière mais de la forme seule."⁹⁰ Je ainsi tente de concilier ces deux aspects de la ligne, celui qui la veut comme vestige de l'idée et celui qui lui donne une complète matérialité.

2. Conquête de l'espace

Dans ma pratique, j'essaie de questionner le dessin dans son exploration de l'espace. Comment alors définir et déterminer ce dessin dans l'espace ? Peut-on considérer comme tel les collages en relief des années 1920 de Kurt Schwitters ? Que penser de la maquette du *Monument à la troisième Internationale* de Vladimir Tatline ? Peut-être que la ligne manque au premier alors que le second relève plus de la sculpture. Sans doute le *Contre relief de coin* (1914) de l'artiste constructiviste fait-il la synthèse des deux grâce à ses six lignes qui fendent l'espace (annexe 16). Ces dernières ont "ceci de tout particulier qu'elles naissent de la surface plane du tableau se libèrent du cadre, s'épanchent et se projettent dans l'espace à partir du lieu du tableau."⁹¹ Elles sont une projection dans l'espace, où formes et lignes s'émancipent et s'envolent.

Pablo Picasso, dans un tout autre genre, s'essaya aussi au dessin dans l'espace en se laissant photographier en 1949 par Gjon Mili. Ce dernier fige dans l'instant le centaure lumineux que

89 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p.286.

90 *Idem*, p.490.

91 *Idem*, p.164.

l'artiste dessine dans le vide à l'aide de sa lampe torche. Picasso avait déjà participé à échafauder les prémisses du dessin dans l'espace, en incluant dans ses sculptures les notions de vide et de transparence. Avec Julio Gonzales, il innove dans le domaine du fer soudé et peint. Il donne alors naissance à des constructions filiformes qui se présentent comme des calligraphies spatiales. En 1928, il réalise *Projet pour un monument Apollinaire* qui mesure 51 cm x 19 cm x 41 cm et que Christian Zervos raconte ainsi : "C'est à Cannes, pendant l'été 1927, que Picasso a dessiné des sculptures différentes de toutes celles qu'il avait déjà réalisées. [...] Il se rendait compte que si le dessin exprimait sa première *idée* d'une sculpture, il n'était pas moins une image trompeuse et éloignée de la vertu propre du monument. Le premier *aspect* de celui-ci, il devrait le chercher ensuite dans des constructions en fil de fer, sortes de squelettes, qu'il habillerait de métal par la suite. [...] Dans les premiers dessins Picasso creuse son monument sur un fond. Mais ces profondeurs sur fond se transforment bientôt en perforations pénétrées par l'espace. Picasso qui a toujours eu le sentiment le plus aigu de l'architecture n'était pas sans connaître que la vérité essentielle d'un monument c'est sa masse dressée dans l'espace. Seulement, au lieu d'opposer cette masse à l'espace, comme une Pyramide, il a préféré avec juste raison appuyer son monument sur l'espace et en même temps le faire pénétrer par cet espace même. En sorte que, au lieu d'entrer en antagonisme avec l'espace, le monument puisse vivre en lui."⁹²

Suivront l'exemple de Picasso de nombreux sculpteurs-dessinateurs tels que Calder. A la fin des années 1920, il réalise des dessins en trois dimensions aussi légers que l'air. Ses sculptures linéaires métalliques, simples torsions de fils rigides, sont une véritable révolution pour l'époque. Suspendues dans le vide, ses créations semblent flotter dans l'espace et leurs ombre frissonnantes dessinent sur les murs. Les versions abstraites et contemporaines des sculptures filaires de l'artiste, sont peut-être les filins d'acier qui dessinent dans l'espace de la Japonaise Aiko Miyawaki. Ses réalisations qui s'animent sous le vent, "ne limitent et délimitent rien, n'enserrent que le vide, l'espace, l'air."⁹³ Elles viennent dessiner des paysages sur un environnement déjà présent.

Cette interpénétration des espaces (intérieur et extérieur) est présente lorsque j'utilise le fil rigidifié qui donne l'impression d'une dentelle en volume dans l'espace. Il y a alors une circulation du regard qui traverse le volume de dentelle. A travers les trous, se répand le vide qui devient partie constitutive de l'oeuvre, presque un matériau. Sandrine Pelletier (dont nous avons déjà parlé), a elle aussi toujours eu besoin de se confronter à l'espace. Elle a ressenti aussi ce besoin de s'échapper de la bidimensionnalité à laquelle la broderie semblait la confiner. Elle a donc décidé dans ses oeuvres,

92 Christian Zervos, "Projets de Picasso pour un monument", *Cahiers d'art*, n°VIII-IX, 1929.

93 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p.579.

d'investir l'espace, ce qui s'est produit avec sa sculpture *Goodbye horses* (2009). Elle y rompt totalement avec toute sorte d'utilisation traditionnelle du fil en recourant au goudron et au latex pour rigidifier ses fils de laine tout en gardant l'aspect mou et dégoulinant du fil de couture. Elle représente ainsi les silhouettes de chevaux noirs, dont il ne resterait que les carcasses molles. Les chevaux semblent comme en mouvement, suspendus il symbolisent peut-être cette volonté de l'artiste de se confronter à l'espace, en poussant plus loins son exploration du fil. Les silhouettes équines ne se laissent pas facilement appréhender dans ce maillage de lignes où alternent les vides et les pleins. Pour Sandrine Pelletier, le dessin est comme un fil qui se déroule et qu'elle manipule pour un résultat qui se trouve entre abstraction et figuration. Ces chevaux de dentelle irrégulière, semblent comme prisonnier d'une toile arachnéenne et noire. Avec cette oeuvre elle s'inscrit dans un nouveau rapport au dessin, plus instinctif puisque le hasard tient une place importante. En effet, elle doit modeler sur l'instant et faire avec un matériau qui durcit progressivement. L'artiste rapproche cela du croquis sur papier mais de façon aérienne. Ce déploiement dans l'espace, on le retrouve dans les installations sculpturales de Maria Nepomuceno, "parfois suspendues dans l'air, certaines grimpent le long des murs, comme les lianes multicolores d'une forêt tropicale"⁹⁴.



94 Tristan Manco, *Matériau + Art = Oeuvre*, Paris, Pyramyd, 2012, p.190.

Un dessin dans l'espace ne serait-il pas aussi un dessin au sein duquel on pourrait circuler, un dessin que l'on pourrait traverser et auquel le spectateur se sentirait intégré? Non pas un dessin replié sur lui-même, autonome mais un dessin morcelé dans l'espace, qui s'attaquerait aux murs, au sol, au plafond, au vide... Marcel Duchamp en 1942 à l'exposition "First Paper of Surrealism" à New York, remplit l'espace avec une toile de près de 20000 mètres de fil, obligeant les spectateur à se contorsionner pour traverser la salle d'exposition (annexe 17). Anne-Flore Cabanis observe et communique aussi avec l'espace en créant un dessin tridimensionnel unique, propre au lieu dans lequel il s'inscrit. Ses réalisations sont à envisager comme une continuation spatialisée de ses dessins, il n'y a pas de rupture entre deux dimensions et trois dimensions, la ligne est continue à la fois sur le mur et dans le vide. Au Centquatre, elle a présenté son installation *Connexionx*, sorte de parcours d'élastiques en tension qui s'étirent dans l'espace et l'anime, rebondissant sur le sol, les mur, jouant avec la lumière, jouant comme une connexion entre tous ces éléments et le spectateur. Ses réalisations *in situ* sont à considérer comme des sculptures ayant leur propre dynamique, produisant des apparitions et disparitions de lignes et de couleurs qui ouvrent une lecture et proposent un mouvement. Pour Anne-flore Cabanis, l'interaction avec le spectateur est importante et nécessaire, c'est comme si pour exister l'oeuvre nécessitait son contact. En 2012, elle intervient dans les jardins de Thiais où elle réalise une installation; *Étirements* dans laquelle elle fait apparaître des lignes tendues, dynamiques soumises à cet invisible qu'est le vent, vibrant alors, faisant déborder le dessin dans les airs et en ombres sur le sol.



Anne Flore Cabanis, *Étirements*, 2012, Jardins de Thiais, France.



Rebonds #07, 2012/13, La Filature de Mulhouse, France.

3. Installation, *Le fil de la vie*

Dans une volonté de m'émanciper de la broderie figurative bidimensionnelle (pour proposer un véritable dessin dans l'espace), j'ai recherché une certaine épuration dont découlerait toute la force, quitte à mettre de côté mes aiguilles pour un temps. J'ai donc réalisé un travail pour laquelle je me suis inspirée du graphisme des électrocardiogrammes. En effet, je trouvais intéressant de réinvestir ce tracé saccadé des battements du cœur en venant enrouler autour de clous plusieurs fils rose et rouge. Le dessin commence par un trait de crayon rose clair que vient ensuite remplacer une ligne de fils. De manière aléatoire, ces fils envahissent le mur de leur rythme saccadé et géométrique. Le tracé devient de plus en plus nerveux jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de poulx. On retrouve alors cette ligne droite que l'on peut voir sur les moniteurs des hôpitaux. On retrouve encore cette question de la vie, en suspension dans le vide, ne tenant plus qu'à un fil. Cette ligne interrompue, coupée en un endroit comme si elle avait reçue la visite des Parques, se balance entre ciel et terre. En dessous, on retrouve un magma bouillonnant de fils rouge, autant d'entrailles grouillantes qui se répandent au sol comme une hémorragie. Le fil semble pourtant avoir retrouvé une certaine liberté, d'une trajectoire géométrique il passe à présent à un statut de masse informe, organique et mouvante. J'ai aussi voulu rendre compte de tous les états plastiques possibles du fil, passant d'un ensemble de fils droit, dirigé, orienté, contrôlé, maîtrisé, ordonné géométrique à une masse engluée, molle, libre de fils entremêlés les avec les autres.

Le fil en tant que ligne permet un parcours, une circulation du regard, il avance, il se dirige, il trace et s'ancre à la fois dans le passé, le moment présent et pose aussi la question du devenir comme nous l'avons déjà évoqué. Dans cette installation, il s'agissait pour m'explorer un peu plus la notion de dessin dans l'espace. Il s'agissait ici de créer un espace auquel spectateur puisse se confronter et dans lequel il puisse évoluer. Le temps de cette ligne rouge c'est celui d'une vie. Pour réaliser cette installation, j'ai déroulé simultanément plusieurs bobines de fils entièrement, que j'enroulais de nouveau autour de baguettes en bois que j'utilisais directement pour réaliser l'œuvre. Les broderies que j'avais faites ultérieurement, étaient déjà des travaux qui demandaient un investissement en temps assez conséquent en fonction de la taille de la réalisation. Pour ce nouveau projet, le temps à passer était quasiment aussi long, avec deux nuits à dérouler des mètres et des mètres de fil. Une action simple et répétitive, qui ne demande pas de réflexion particulière, juste d'être là, le geste finit par être mécanique et on se laisse absorber par ses pensées. La nuit, sombre, qui plonge dans l'obscurité, cache, dissous les formes et devient en quelque sort un refuge, un instant d'intimité propre à l'introspection.

Dans cette installation, comme dans certains autres de mes travaux, on peut voir une prédominance

du rouge à travers les filets rouge sang. Ils rappellent ce fluide qui circule dans nos veines, qui irrigue notre corps, c'est tout ce qui nous fait vivre. Dans mes installations, il se répand sur les murs comme une végétation, ou la toile d'une araignée et au sol en flaque viscérale et opaque. Ce graphisme rouge trace sur le mur un parcours désorganisé de trajectoires et de lignes comme une sorte de cartographie invitant au voyage. Pourquoi ne pas y voir un pays imaginaire comme celui de la *Carte de Tendre*, inspiré par Madeleine de Scudéry. On y retrouve tracées, sous forme de villages et de chemins, les différentes étapes de la vie amoureuse selon les Précieuses du XVIIème siècle. Il y a aussi avec ces dédales de fils, une référence à la figure mythologique d'Ariane, fille de Minos, qui va éviter à Thésée de s'égarer dans le labyrinthe qui renferme le Minotaure. "Ariane qui guide les pas de Thésée ne lâche pas le fil. C'est l'amour qui mène le jeu." nous dit Françoise Frontisi Ducroux. "Le fil qui se déroule au long du Labyrinthe en épouse les contours, les double et les dessine"⁹⁵, "le fil qui se déroule et s'enroule, en mouvement d'aller-retour, est la première figure du Labyrinthe, dont il reproduit les entrelacs"⁹⁶.

Dans cette réalisation, le parcours de fil semble trouver un certain équilibre (jusqu'à la chute) fait de rapports d'opposition entre les lignes, de dédoublement, de maintien simultané, de la rupture et de la continuité, du calme et de la tension, avec un refus de la symétrie. L'instant de la chute, moment où le fil trace une ligne droite dans le vide avant de s'effondrer entre en tension avec la masse de fils au sol justement avec ce vide présent entre les deux. Un vide aussi ténu que celui qui sépare les bouches de Psyché et Amour dans la sculpture de Canova (1793). Le vide de la pièce entre justement en tension avec cette percée du fil dans l'espace qui semble tout entier habité. Le vide n'est pas rien, il peut être habité comme l'a montré Yves Klein en 1958, proposant un parcours à travers la galerie Iris Clert entièrement vide. A travers le vide, ce que veut révéler l'artiste c'est une certaine sensibilité immatérielle, invisible de l'espace, qui même vide semble habité.

Dans mon installation, je voulais donner une certaine corporéité au vide en le révélant autour de cette ligne rouge qui transperce l'espace. Elle semble léviter au centre de la pièce comme par enchantement, c'est un petit défi à l'apesanteur ici, une volonté de défier les lois qui régissent l'apesanteur et piège le spectateur l'espace d'un court instant.

Comme avec mes broderies, ma volonté était de proposer un dessin qui mélange bidimension et tridimension, habitant alors l'espace et intégrant en quelque sorte le spectateur qui peut évoluer à l'intérieur. Peut-on alors parler d'installation ? Elles apparaissent "originellement comme une sorte de tableau qui se prolongerait au-delà de lui-même, ou comme une sculpture devenant

95 Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Seuil, 2009, p.39.

96 *Idem*, p.43.

environnement, rejoignant la dimension de l'habitable. A la façon du *Jardin d'hiver* de Dubuffet (1968-1970)."⁹⁷ Peut-être manquerait-il à ma réalisation cette dimension d'environnement qui caractérise l'installation. Toutefois, il faut "prendre en compte les multiples déclinaisons de l'installation, celle-ci pouvant se décliner sur le mode d'un tableau en ronde-bosse, faisant saillie et se développant dans l'espace (telles les œuvres de George Segal (*Blue Girl Behind Black Door*, 1975), ou bien sur le mode d'une sculpture devenant envahissante, pour en arriver au module architecturale (Dan Graham) ou à la chambre optique (Bill Viola, Peter Campus, Tony Oursler). Ces divers déclinaisons se retrouvent toutes dans l'œuvre de George Segal qui va du système de la ronde-bosse jusqu'au déploiement d'un habitacle (*Hot-Dog Stand*, 1978) ou à l'organisation d'une scène comportant des accessoires ou des objets réels, empruntés à la réalité (comme ce siège de métropolitain figurant dans *The subway*, 1968). Chez Segal, ces habitacles restent cependant ouverts."⁹⁸ Cette installation, dans laquelle je me suis émancipée de la broderie, au delà de dessiner dans l'espace, va aussi plus loin, en jouant avec le vide, pour créer un véritable espace dans lequel le spectateur est intégré.

97 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2011, p.599.

98 *Idem*, p.601.



Sur le fil,
2012, fils, clous et branches d'arbre.

Partie III Transposition didactique

Ma pratique artistique actuelle est le fruit d'un long cheminement et d'une lente évolution. Elle questionne plusieurs points des programmes d'Arts Plastiques du Collège et du Lycée dont je vais tenter de dégager des pistes d'enseignement.

En tant que professeur d'Arts Plastiques, il s'agira d'aider l'élève à acquérir, tout au long de sa scolarité, la maturité, l'autonomie et la culture nécessaires pour développer une réflexion et une pratique artistique personnelle qui lui tiendra à coeur. C'est à travers l'expérimentation de matériaux, de techniques et de démarches diversifiés que l'élève y parviendra. Concernant ma propre pratique qui est celle, nous l'avons vu, de la broderie sur viande, il faut, dès à présent, exprimer certaines réserves notamment en ce qui concerne le support organique. Il ne s'agit en aucun cas de faire travailler les élèves avec de la viande ni aucune autre denrée alimentaire. En effet, nous ne connaissons pas la vie personnelle des élèves et certains d'entre eux ne mangent peut-être pas à leur faim. Il pourrait donc être déplacé d'utiliser de la nourriture. J'en ai moi-même fait l'expérience l'année dernière en proposant comme gomme pour le fusain, de la mie de pain. Un élève a refusé de l'utiliser parce qu'il ne voulait pas "gaspiller" de la nourriture encore consommable. Des oeuvres concernant ces enjeux liés à la surconsommation, au gaspillage, au corps, à la mort pourront être abordées, avec beaucoup de précaution, dans certains niveaux de classe et en fonction des élèves.

En ce qui concerne la broderie, elle pourrait être proposée et élargie à d'autres techniques textiles diverses, en privilégiant une approche exploratoire plutôt qu'un enseignement directif durant lequel toute inventivité serait limitée. Le recours à ces pratiques et ces matériaux pourrait être un moyen de rompre avec la tradition qui les voudrait féminins. Il ne s'agit pas d'apprendre aux garçons à coudre mais de faire expérimenter à tous les élèves les potentialités du fil, du tissu, etc... A eux de s'approprier ces matériaux grâce à un dispositif donné par le professeur qui sera à la fois assez précis et ouvert pour ne pas restreindre la pratique des élèves. L'approche de tels matériaux et techniques, qui devra tendre vers l'artistique, est aussi un moyen de faire prendre conscience aux élèves que les arts plastiques ne se limitent pas au dessin de crayon, à la peinture ou à la sculpture en pierre ou en terre.

L'usage récurrent du matériau fil de couture et la prédominance de la broderie au sein de ma pratique artistique personnelle, donnent une place centrale à la question du dessin. Explorer les potentialités graphiques du fil me permet d'aborder le dessin de manière moins classique et de me rapprocher de problématiques plus contemporaines. Nous l'avons vu, le dessin dans mes broderies est un dessin qui déborde et envahit l'espace de l'exposition. Il mélange parfois deux et trois

dimensions, questionnant ainsi la notion d'exposition. Le hasard y est aussi une composante importante avec un résultat final toujours inattendu, et un graphisme parfois révélé par le matériau lui-même.

Pour moi, le dessin, bien que technique de tradition classique, reste au cœur de l'enseignement artistique une activité fondamentale. Cela d'autant plus qu'aujourd'hui, on pourrait dire que le dessin déborde du papier, déborde des genres pour entrer en relation avec des médiums aussi variés que l'écriture, la peinture, la sculpture, l'architecture ou la photographie. Ainsi le dessin dépasse les champs traditionnels d'action qu'on pourrait lui conférer tel que celui de l'unique dessin d'observation. Ce dernier reste toutefois important et il me semble nécessaire de le pratiquer car il permet de maîtriser des savoirs primordiaux tels que ceux de la perspective, des proportions, du dégradé, de la volumétrie et du modelé des corps. Par la suite, ces techniques acquises pourront être réemployées dans une pratique plus expérimentale qui pourrait se faire par exemple autour de la découverte d'un médium. L'élève pourra alors laisser libre cours à son imagination, "s'engager dans un parcours aventureux"⁹⁹. Au travers de ses pérégrinations, il pourra se laisser surprendre par l'apparition d'une "forme imprévue, manifestée par des éléments graphiques"¹⁰⁰, révélant ainsi l'importance parfois du hasard.

Le dessin doit aussi pouvoir être traité au travers des notions d'inachèvement, de gestualité, de mouvement, ce que l'esquisse permet. Un dessin n'est pas forcément un travail fastidieux, de longue haleine, qui doit être une représentation photographique de la réalité. Le dessin doit pouvoir s'expérimenter dans sa dimension ludique à travers les différents traitements qu'il permet. Ainsi, dans les carnets de Léonard de Vinci, il apparaît sous la forme de croquis dans les marges venant en scène des inventions fantastiques. Il me semble intéressant aussi que le dessin puisse être expérimenté autrement que par le trait, peut-être par le point comme le firent avec la peinture les néo-impressionnistes ou bien plus récemment un artiste contemporain comme Anthony Freestone.

Dans mes broderies, le dessin déborde du support plat. Cette exploration de l'espace, j'aimerais donc pouvoir l'expérimenter avec les élèves à travers le dessin dans l'espace. Il pourrait s'agir d'un dessin qui dépasse les limites de la feuille de papier, espace fictif de la représentation, pour basculer dans l'espace réel. Dans le programme de seconde, il est question du "dessin de l'espace et l'espace du dessin [...] le dessin génère également son propre espace, son système, il migre d'un support à l'autre, révèle ce support et parvient à s'en dégager"¹⁰¹. En troisième, le dessin dans l'espace

99 Programmes de l'enseignement d'arts plastiques du collège, B.O. spécial n°6, 2008, p.3.

100 *Ibid.*

101 Programmes d'arts en classe de seconde générale et technologique, B.O. Spécial n°4, 2010, p.5.

permettrait d'appréhender avec l'élève "l'espace d'exposition dans l'œuvre, (installation, oeuvre in situ)"¹⁰². L'élève, "par le travail du volume, pourra expérimenter le plein et le vide, la résistance et l'expressivité des matériaux, l'équilibre, la multiplicité des points de vue, la mise en espace et l'échelle."¹⁰³

Ainsi, on pourrait imaginer donner la photocopie d'une architecture intérieure que les élèves de troisième auraient à poursuivre en dehors des limites de la feuille, en utilisant le matériel mis à disposition. Certains d'entre eux utiliseraient du fil de fer pour sculpter dans l'espace une extension tridimensionnelle de l'image (on peut imaginer qu'un cours précédent aura déjà permis d'expérimenter le fil de fer, peut-être au travers de la sculpture), d'autres pourraient poursuivre les lignes de construction de l'image photocopiée en utilisant du scotch coloré et en investissant les murs ou le sol de la salle de cours, en suspendant des objets dans le vide à l'aide de fil nylon, en explorant les possibilités du light painting, etc... La simple question du format permet déjà d'interroger le dessin dans l'espace; si le dessin apparaît en all-over sur la façade entière d'un mur ou s'il apparaît sur quatre morceaux de papier punaisés au coin d'un mur blanc, sa réception sera différente.

Ces propositions se nourrissent de références artistiques comme F.Hundertwasser et sa *Ligne sans fin* (1959) qu'il avait déployée sur les murs d'une salle de cours de l'Ecole des Beaux arts de Paris, cela pendant 3 nuits et 2 jours sans interruption, réussissant à tracer une ligne de 16 km de long. Il y a aussi Calder qui réalisa un cirque miniature à l'aide de fils métalliques entre autres matériaux. Plus contemporain, on pourrait citer le travail de Sylvie Bonnot, une artiste qui observe et communique avec l'espace en créant un dessin tridimensionnel unique, propre au lieu dans lequel il s'inscrit. Dans son œuvre *Mazarine* (2012), la planéité du mur rejoint l'espace tridimensionnel. Dans ce cas là il n'y a pas de rupture entre 2D et 3D, la ligne est continue à la fois sur le mur et dans le vide. Pour ce dessin dans l'espace, l'artiste s'est inspirée d'un travail photographique de paysages sauvages du Japon et d'Australie.

La question de l'exposition, les modalités de présentation sont aussi des enjeux directement liés au dessin dans l'espace. Une partie du programme de terminale (facultatif) aborde "l'aspect matériel de la présentation"¹⁰⁴, les "renouvellements de la présentation" et les "espaces de présentation de l'œuvre" (des enjeux déjà esquissés dans le programme de troisième). On se demande alors en quoi le dessin dans l'espace interroge-t-il l'exposition ? Comment le mode de présentation va-t-il

102 Programmes de l'enseignement d'arts plastiques du collège, B.O. spécial n°6, 2008, p.3.

103 *Ibid.*

104 Programme d'enseignement obligatoire au choix d'arts en classe de première littéraire, d'enseignement de spécialité au choix d'arts en classe terminale littéraire et d'enseignement facultatif d'arts au cycle terminal des séries générales et technologiques, B.O. Spécial n°9, 2010.

déterminer la réception de l'oeuvre par le spectateur ? Comment induire une certaine lecture de l'oeuvre à travers son mode de présentation ?

Le dessin dans l'espace pénètre et s'inscrit dans le réel, au plus proche du spectateur qui se retrouve parfois à l'éprouver physiquement comme c'était le cas de l'installation de cordages de Marcel Duchamp, conçue pour l'exposition *First Papers of Surrealism* à New York en 1942 ou celle, *Connexions*, d'Anne Flore Cabanis réalisée au Cent Quatre en 2011-2012. Les élèves pourraient ainsi être amenés à "expérimenter physiquement l'espace"¹⁰⁵ et "transformer la perception d'un espace par modification de la lumière, des couleurs, et intrusion d'effets visuels ou d'objets."¹⁰⁶ Le dessin dans l'espace permettrait aussi aux élèves "d'affiner leur perception des dimensions de l'espace et du temps comme éléments constitutifs de l'oeuvre [...] et les différentes temporalités de celle-ci"¹⁰⁷ : de l'idée à la réalisation, temps réel, temps suggéré, pérennité de l'oeuvre ou dégradation, voire disparition. Enfin, j'ai aussi évoqué cette question du hasard dans le dessin inhérente au support que j'utilise. Il est intéressant de voir ce qu'apporte ce recours au hasard, en quoi par exemple il peut favoriser la fiction et l'imaginaire. Des notions importantes au programme de 5ème.

Le **dispositif de cours** que j'aimerais développer serait pour une classe de 3ème ou de seconde. Il permettrait de favoriser une pratique plus expérimentale et ludique du dessin à travers son déploiement dans l'espace.

Les élèves disposeront d'outils et matériaux linéaires (feutre, laine, scotch) et devront proposer une véritable installation dans l'espace qui pourra être traversée par le spectateur et expérimentée en tant que telle. Les possibilités du fil sont nombreuses; il peut être tendu, suspendu, lâche, enroulé, tressé, comme en témoignent les oeuvres de Chiharu Shiota, de Sébastien Preschoux ou celles de Ball and Nogues.

Le corps que l'on retrouve dans ma pratique ne sera pas ici utilisé comme support ni iconographie mais il sera mis à contribution par les créateurs de l'installation et peut-être par les spectateurs. Dans tous les cas, quelle que soit la pratique, "le corps participe intrinsèquement au travail en arts plastiques. Qu'il soit au centre de la représentation bi et tridimensionnelle ou de l'action (dessin, peinture, sculpture, photographie, vidéo, infographie par exemple), il est présent à tous les niveaux de l'engagement des élèves et des artistes. A ce titre, la question du corps, du geste, de l'action traverse tous les champs d'investigation."¹⁰⁸

105 Programmes de l'enseignement d'arts plastiques du collège, B.O. spécial n°6, 2008, p.12.

106 *Ibid.*

107 *Ibid.*

108 Programmes de l'enseignement d'arts plastiques du collège, B.O. spécial n°6, 2008, p.3.

Conception d'une situation pour les élèves de 3ème

Apprentissages et compétences visées (ceux du dispositif donné en exemple) =

- Choisir un lieu d'intervention en fonction de l'architecture du bâtiment et d'une intention.
- S'interroger sur leur environnement proche, l'architecture du collège, les lignes de fuites, les réseaux et autres correspondances sensibles.
- S'enrichir de nouvelles connaissances par la mise en œuvre de questionnements sur l'espace, le lieu et la place du spectateur dans leur projet personnel.
- Opérer des choix, prendre des initiatives et mettre en œuvre leurs intentions de manière parfois spectaculaire et souvent dans le cadre d'une exécution rapide.
- Garder trace par la photographie.
- Travailler en groupe de manière autonome.

Questions du programme en rapport =

- Prise en compte et compréhension de l'espace de l'œuvre (perception des dimensions de l'espace).
- L'espace de présentation de l'œuvre (échelle lieu et œuvre / accrochage / mise en scène)
- L'œuvre et son environnement (intégration, domination, dilution).
- Rapports entre espace perçu et espace représenté/point de vue fixe et mobile.
- Rapport entre corps spectateur et l'œuvre (devant, dedans, déambuler).
- Réception par le spectateur.

Incitation et consigne :

Trouver, sur un mur de la salle, une trace. Cette trace est le début d'un dessin figuratif qui peu à peu envahit l'espace et le vide en dialoguant avec son environnement. Il s'agira d'une installation combinant 2D et 3D.

Matériaux et outils :

Un marqueur peinture à l'eau noir, une paire de ciseaux, une pelote de laine noire et un rouleau de scotch noir, fil nylon.

Modalités : Travail à 2 ou 3 / 2 séances de 55 min

Critères d'évaluation :

Prise en compte, intégration de la trace choisie.

Prise en compte de l'espace autour de la trace et jeu/dialogue/lien développé avec lui.

Confrontation au vide et déploiement dans l'espace.

Notions et mots-clés du bilan oral :

In situ – intégration – immersion – échelle – dessin 2D/3D (dans l'espace/hors papier)

Références artistiques présentées aux élèves

- Marcel Duchamp, installation de cordage *First Papers of Surrealism*, New York, 1942.
- Didier Trénet, *Equilibre thermostatique des motivations*, 1996
- Anne-Flore Cabanis, installation *Au-Delà*, Cent Quatre, 2011
- Isaac Cordal, art urbain miniature, *Follow the leaders*, Nantes, 2013).

Pour ce cours, il s'agit donc de proposer aux élèves une expérimentation de l'espace à travers la réalisation d'un projet *in situ* dans une pratique du dessin contemporain alliant 2 et 3 dimensions. Les élèves disposent d'un matériel bien spécifique (qui permet notamment de tracer dans l'espace) et de deux séances, il s'agit donc d'un travail rapide. Durant la première séance, les groupes devront décider de la trace choisie (entaille, fissure, écriture, tache, etc...) sur un des murs de la classe et réfléchir à son détournement et son intégration dans la proposition qu'ils feront. Pour cela, ils réaliseront des croquis qui rendront aussi compte de la manière dont ils investiront l'espace et le vide. Le groupe d'élèves devra à la fin de la première séance, savoir clairement quel projet il réalisera durant la séance suivante. La verbalisation se fera durant la troisième séance, avec la projection de deux points de vue photographiques de chaque réalisation pris par leurs auteurs.

L'expression "peu à peu" induit une certaine invasion, contamination de l'espace progressive (peut prendre une dimension monumentale). Le mot "dialogue" lui, va favoriser l'interaction entre le dessin figuratif proposé par les élèves et les éléments de l'environnement (tables, prises électriques, fenêtre, angles, etc...). En partant de traces existantes et en prenant en compte les divers éléments de l'espace, pourra être abordée la notion d'*in situ*. Le projet ne peut s'inscrire que dans cet espace unique.

D'autre part, il est demandé que le dessin allie 2 et 3 dimensions et soit figuratif. En effet, laisser la possibilité de l'abstrait me semblait poser problème ensuite pour l'évaluation. Les élèves devront se confronter au vide et forcément pénétrer l'espace réel, celui du spectateur. Les frontières seront ainsi déplacées, le point de vue du spectateur pourra alors être multiple; y aura-t-il possibilité de déambulation au sein de l'installation ? Possibilité de l'éprouver physiquement ?

Durant la verbalisation, seront donc évoquées cette notion d'in situ et la manière dont véritablement interagissent les éléments de l'environnement avec le dessin à la fois bidimensionnel et dans l'espace (l'un étant indissociable de l'autre). La figuration pourra amener la narration et peut-être une réflexion sur la notion de temporalité (le dessin comme dessein, dessin 2D puis tracé dans l'espace). Devant se confronter au vide, les élèves auront à penser des volumes dans l'espace (même s'ils ne sont dessinés que par les arêtes, ou suspendus) qui entreront en résonance avec le reste de la proposition et pourront faire s'interpénétrer l'espace réel, l'espace suggéré, l'espace de la fiction.

Conclusion

A travers cet écrit, j'ai essayé de parler et de donner des pistes de lecture de mon travail plastique. Ce dernier n'est pas toujours réfléchi, calculé et relève souvent d'une envie, d'un instinct qu'il ne faut pas forcément chercher à expliquer. Comme Kiki Smith, qui brode elle aussi, j'explore des matériaux, j'ai "cherché pour eux un nouveau langage et étendu leur usage traditionnel à un nouveau contexte. (...) Je laisse la forme et le contenu de mon travail trouver leur propre point de convergence. Je cherche à expérimenter librement. (...) J'essaie seulement de suivre le chemin que trace mon travail, tel qu'il se manifeste. (...) J'avance non pas en partant de l'idée de ce à quoi peut ressembler quelque chose, mais en acceptant de laisser mon travail trouver sa propre expression. Mon travail me mène dans des lieux que je n'aurais pas imaginés, des lieux parfois dérangeants, et même des lieux que j'aurais préféré ne pas connaître."¹⁰⁹

Ainsi, mon regard sur mes réalisations est souvent rétrospectif et les réflexions que je peux en tirer me permettent souvent de redécouvrir mes travaux sous un angle différent. Dans ce mémoire, j'ai donc essayé de montrer comment, à travers ma pratique, je tente de réinvestir cette technique ancestrale qu'est la broderie. En marchant dans les pas de grandes artistes féminines, j'essaie de redonner à cette pratique ses lettres de noblesse. La broderie devient alors subversive révélant ses paradoxes internes qui, pour moi, sont une certaine violence et une ambiguïté sexuelle. Ces dernières se trouvent révélées notamment par l'emploi d'un support viande comme la peau de poulet, le jambon blanc ou encore le jambon fumé. Ce support organique, parfois chair et parfois peau, vient lui aussi induire un certain rapport au corps. Un corps principalement féminin, à la fois celui de la femme et de la mère, qui donne parfois l'impression de déborder.

Cette effusion, ce délitement, ce débordement, on le retrouve dans ma recherche du dépassement des codes de la broderie. En effet, je laisse s'échapper les fils de couture qui peu à peu s'extraient du motif devenant tas informe et mou comme une masse vivante, foisonnante.

Les lignes de corps brodés se libèrent pour former un dessin au sol plus énigmatique. Car en m'essayant aux potentialités graphiques du fil, c'est le dessin aussi que j'explore à travers une ligne particulière qui est celle du fil. Le fil apparaît aussi tendu ou encore rigidifié créant des volumes dans l'espace. Ainsi, en dépassant la broderie traditionnelle et l'usage habituel que l'on fait du fil, je me confronte à l'espace. Alors les lignes filaires quittent la bidimension pour proposer un dessin dans l'espace qui renouvelle et questionne à sa manière le genre. Le dessin s'ouvre, il surgit au hasard d'un entrelacement de fils ou dans les lignes de gras d'une tranche de jambon fumé, révélant le dessin du support. C'est d'ailleurs dans ce sens que j'aimerais poursuivre mes explorations

109 Eric Mézil (ed), *Les Papesses*, Arles, Ed. Actes Sud, 2013, p.209.

plastiques, peut-être en laissant un peu de côté la broderie et la viande pour expérimenter les potentialités sculptural du fil, qu'il reste mou ou bien qu'il soit rigide, cela pour trouver une autre sorte de ligne qui me face toucher du doigt un autre dessin. Et ce dernier tiendrait aussi compte de l'espace qui l'environne, trouvant un moyen de dialoguer avec lui.

Bibliographie

- Anzieu, Didier – *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995
- Barthes, Roland – *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975
- Bataille, Georges – *Oeuvres complètes*, vol.1, Paris, Gallimard, 1970
- Baudelaire, Charles – *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis, 1861
- Bettelheim, Bruno – *Psychanalyse des contes féés*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976.
- Binet, Jacques-Louis, Meyer, Philippe – *L'art et le coeur*, Paris, Sophie De Sivry et L'Iconoclaste, 2002
- Brusantin, Manlio – *Histoire des couleurs*, traduit de l'italien par Claude Lauriol, Paris, Flammarion, 1886
– *Histoire de la ligne*, traduit de l'italien par Anne Guglielmetti, Paris, Flammarion, 2002
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain – *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, SA et Jupiter, 1982
- Cixous, Hélène – *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010
- Conte, Richard (ed) – *Le dessin hors papier*, Publication de la Sorbonne, Paris, 2009
- Damisch, Hubert – *Traité du trait*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995
- Deleuze, Gilles – *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Tome 1, Paris, Editions de la Différence, 1981

- Didi-Huberman, Georges – *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999
- Fauque, Claude, Bayard, Marie-Noëlle, Caron, Michel – *La dentelle : une industrie de l'arabesque*, Paris, Syros, 1999
- Fréchuret, Maurice – *Le mou et ses formes, Essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^e siècle*, Paris, ENSBA, 1998
- Freud, Sigmund – *Deuil et mélancolie*, traduit de l'allemand par Aline Weil, Paris, Payot, 2011
- Frontisi-Ducroux, Florence – *Ouvrages de dames, Ariane, Hélène, Pénélope ...*, Paris, Seuil, 2009
- Gattinoni, Christian – *La photographie contemporaine*, Paris, Scala, 2002
- Giovannangeli, Daniel (ed) – *Esthétique et philosophie de l'art*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002
- Kurt, Nagel, Schlipf Benno P., Frenzt J.-C. – *L'art et la viande*, Paris, Erti, 1984
- Le Fur, Yves (ed) – *Cheveux chéris : Frivolité et trophées*, Paris, Actes Sud, 2012
- Lévy, Delphine (ed) – *Decorum : Tapis et tapisseries d'artistes*, Paris, Skira Flammarion, 2013
- Manco, Tristan – *Matériau + Art = Oeuvre*, Paris, Pyramyd, 2012
- de Mèredieu, Florence – *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2011
- Mézil, Eric (ed) - *Les Papesses*, Arles, Actes Sud, 2013

- Monjaret, Anne – *Point de croix - Au bonheur des filles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001
- Mons, Barnabé, Saumade, Pascal – *Sur le fil : déviances textiles*, Lille, Invenit, 2009
- Nitti, Patrizia (ed.) – *C'est la vie ! Vanités de Pompéi à Damien Hirst*, traduction de l'italien et de l'anglais par Renaud Temperini, traduction de l'espagnol par Laetitia Iturralde, Paris, Skira Flammarion, 2010
- Sohn, Anne-Marie – *Histoire du corps, Tome 3 : Les mutations du regard, Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006
- Sylvester, David – *Entretiens avec Francis Bacon*, traduit de l'anglais par Michel Leiris, Michael Peppiatt, Françoise Gaillard et Pamela Sylvester, Milan, Skira, 2005
- Zham, Olivier, Franceschi, Xavier, Amer, Ghada – *Ghada Amer*, Brétigny-sur-Orge, Centre d'art et de culture, 1994.

Articles

- Mallet, Céline – « Broderie », *Magazine*, 44, Avril-Mai 2008
- Schuster, Jean – « Marcel Duchamp vite », *Le surréalisme, même*, 2, 1957
- Zervos, Christian – « Projets de Picasso pour un monument », *Cahiers d'art*, n°VIII-IX, 1929.

Sitographie

- Auricchio, Laura – "Works in Translation: Ghada Amer's Hybrid Pleasures" [en ligne], *Art Journal*, 60-4, 2001, 27-37, disponible sur <http://www.jstor.org/stable/778195>
- Drand, Anita – "Valeur, compromis et polémiques: la *ré-restauration* des oeuvres éphémères et/ou performatives" [en ligne], CeROArt, 2009, disponible sur <http://ceroart.revues.org/1259#text>
- Kokoli, Alexandra – "Undoing 'homeliness' in feminist art : the case of *Feministo : Portrait of the Artist as a Housewife*" [en ligne], disponible sur http://www.academia.edu/2064671/Undoing_homeliness_in_feminist_art_The_case_of_Feministo_Portrait_of_the_Artist_as_a_Housewife_1975-7
- Lambert, Xavier – "Le post-humain et les enjeux du sujet" [en ligne], *Entrelacs*, 2012, disponible sur <http://entrelacs.revues.org/284?lang=en#text>
- "Vanitas – robe de chair pour albinos anorexique" [en ligne], Centre Pompidou, disponible sur <http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cjyy4gX/ryjdGjo>
- [en ligne], article disponible sur <http://www.sandrinepelletier.com/press.pdf>

Glossaire

Abécédaire (couture) = Il succède au marquoir, pièce de tissu des XVIIIème et XIXème siècles permettant de marquer d'une manière singulière le linge qui compose leur trousseau. L'abécédaire permet de faire l'apprentissage des lettres notamment mais aussi d'autres symboles.

Activation du support = Dans le cadre d'une production artistique, il s'agit de ne pas utiliser le support comme simple faire-valoir mais plutôt de le mettre à l'oeuvre en tirant parti de ses caractéristiques (relief, forme, graphisme, défaut). C'est lui presque qui est à l'origine de l'oeuvre. Ainsi dans mes broderie sur jambon fumé, c'est du graphisme du support qu'émerge le dessin. Isaac Cordal lui active des lieux en y mettant en situation de petits personnages en terre.

Arts Appliqués = Secteurs de création longtemps minorés au profit des beaux-arts dits "majeurs", la notion de fonctionnalité y est fondamentale quand elle n'a pas lieu d'être dans une oeuvre d'art. On peut dire que ces activités appliquent l'art à l'industrie, qu'il s'agisse de création d'objets, de vêtements, d'espace, etc... Avec le postmodernisme, la diversification des matériaux de l'art, le retour de l'artisanat la frontière entre art et arts appliqués se fait de plus en plus ténue.

Broderie = Technique d'ornementation dont les prémisses remontent à l'Antiquité égyptienne mais qui ne prendra le nom de broderie qu'à la fin du XIIe siècle. A l'aide d'une aiguille, la brodeuse fait passer des fils à travers un tissu pour faire apparaître un dessin. De nombreux points spécifiques existent, le point de croix étant sans doute le plus connu.

Broderie subversive/déviante = On peut définir comme tels les travaux de broderie dont le résultat tend à renverser, remettre en cause les codes et l'ordre qui régissent cette pratique. C'est le cas des réalisations de nombreux artistes contemporains qui se jouent, détournent les codes et les normes de la broderie. Ils prennent ainsi des libertés avec les sujets brodés ou encore avec la technique de réalisation pour proposer des oeuvres transgressives qui contrastent avec la sage image que l'on peut avoir de la broderie.

Dessin = C'est une affaire de trait, de ligne et de forme. Dessiner c'est déployer sa pensée avec un médium bien spécifique dans une gestuelle un rythme qui se ressent dans l'instant. Dessiner aujourd'hui ce n'est plus uniquement s'attacher à représenter le réel, c'est surtout se laisser surprendre.

Dessin hors papier = Dans l'art contemporain, on assiste à un retour au dessin, comme un retour à la source. Ce dessin n'est plus cantonné à la surface du papier, il s'éprouve sur le sol, les murs, dans l'espace, sur le corps, avec le corps, il se mélange à l'écriture, la photographie ou encore la sculpture.

Dessin dans l'espace = Le dessin c'est déjà une pensée que l'on représente dans l'espace réel. Mais plus qu'un dessin qui prendrait de l'espace, il serait le trait qui a quitté le support bidimensionnel pour trouver une véritable corporéité. La ligne, le vide deviennent alors des enjeux majeurs de ce type de dessin qui se déploie et habite l'espace.

Esthétique de l'inachevé = Elle prend racine dans certaines sculptures de Michel-Ange dont le non-finito est bien souvent le fruit d'un abandon délibéré de l'artiste mais témoigne de cette impossibilité d'atteindre la perfection. Le contraste significatif des surfaces crée une tension révèle l'âme de l'oeuvre, semble lui donner un supplément existentiel. Ce décalage, qui peut aussi comme chez Rodin un but, interpelle le spectateur, invitant son imagination à travailler. L'inachevé est comme une porte ouverte sur quelque chose, un processus plutôt qu'un état fini.

Habiter poétiquement le monde = Il s'agit de donner à voir le monde, notre environnement, ce qui fait notre quotidien, d'une autre manière. C'est proposer une vision différente, inhabituelle et touchante.

Hasard (dans le dessin) = Il est toujours présent dans le dessin, puisque ce dernier se pratique. Lorsque l'on dessine, on est dans le faire et donc à la merci d'un imprévu, d'une erreur, d'une surprise qui vient bousculer les plans que nous avions prévus. C'est d'ailleurs peut-être ce hasard qui donne tout son goût et son âme au dessin, car il témoigne du caractère exploratoire de cette technique. Le hasard surprend mais peut aussi être convoqué, comme c'est le cas dans les pratiques des artistes surréalistes (on peut s'en rendre compte ne serait-ce qu'à travers les jeux de cadavres exquis ou de dessins automatiques).

Informe = Il qualifie quelque chose qui n'est pas clairement identifiable, qui est là de fait mais qui nous interroge, qui semble en train d'être, en train d'advenir. L'informe a quelque chose de primitif, il attire autant qu'il angoisse par ce qu'il ne se laisse pas saisir. Pour George Bataille, c'est « un mot dont la besogne est de déclasser, défaire la pensée logique et catégorielle, d'annuler les oppositions sur lesquelles se fonde cette pensée (figure et fond, forme et matière, forme et contenu,

intérieur et extérieur, masculin et féminin, etc...) ¹¹⁰.

Ligne = Ce qui semble caractériser la ligne, c'est qu'elle paraît être continue, sans fin. Avec une ligne on trace un cercle, on dessine un contour, donne une limite. La ligne est sinuose, courbe, elle donne à voir le passage du temps.

Moi-peau = Notion de psychologie et psychanalyse élaborée à partir de 1974 par Didier Anzieu. Il évoque ainsi la relation qui unit le nourrisson à sa mère et dans laquelle la peau (comme enveloppe, frontière) vient jouer un rôle très important et qui pourra avoir des répercussions sur la vie du futur adulte.

Pattern and Decoration = Il s'agit d'un mouvement artistique américain des années 1970 dont les membres revendiquent le caractère décoratif de leurs réalisations (répétition de motifs), puisant pratiques et formes dans le folklore ou encore les arts orientaux.

Peinture à l'aiguille = On appelle ainsi une technique de broderie originaire de l'extrême orient dont la minutie et le réalisme tendent à faire croire que le motif a été peint plutôt que brodé. Pratiqués par de nombreux peintres, elle atteint son apogée aux XV et XVIe siècles, témoignant des affinités qui existent entre les deux pratiques. La peinture à l'aiguille évoque cette picturalité du fil dont s'emparent certains artistes contemporains dans leurs œuvres.

Potentialités graphiques du fil = Ces dernières sont nombreuses et résident peut-être principalement dans le fait que le fil est comme un trait de crayon matérialisé en volume dans l'espace, en cela pour moi le fil est déjà du dessin. Dans son état brut, le fil est liquide, mou, tortueux, enrelacé mais il peut aussi être tendu, raidit à l'aide de clous ou bien rigidifié (avec de la colle par exemple) ce qui permet d'augmenter encore ses potentialités graphiques en les déployant dans l'espace.

Trait = Ce qui semble caractériser le trait, c'est qu'il est bref. Le trait a un rythme, il est instinctif et témoigne d'une pulsion. Le trait de crayon, de plume, de pinceau, est puissant, il donne du mouvement, du caractère, il est expressif. Par sa brièveté, sa répétition, sa superposition parfois, il « donne à voir la vibration du temps » ¹¹¹.

110 Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, vol.1, Paris, Ed. Gallimard, 1970, p.217.

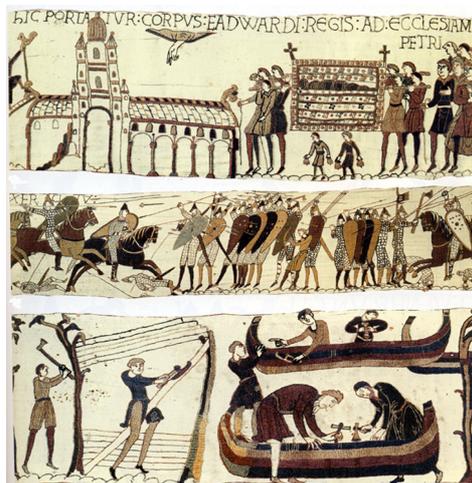
111 Hubert Damisch, *Traité du trait*, Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1995, p.153.

Post-humain = Il désigne les altérations, les transformations que les nouvelles technologies et les avancées scientifiques induisent sur le corps humain.

Annexe 1



Annexe 2



Tapiserie de Bayeux (détail), broderie sur lin, XIe siècle.

Annexe 3



Abécédaire, broderie au point de croix rouge, XIXe siècle, Musée de Châtelleraut, France.

Annexe 4



Jacques-Louis David, *Portrait de Madame de Pastoret*, 1791/92, huile sur toile, 128x85 cm, Institut d'art de Chicago, Etats-Unis.

Annexe 5



Judy Chicago, *The dinner party*, 1974/79, table triangulaire de 15m de côté, Brooklyn Museum, Etats-Unis.

Annexes 6



Francesco Vezzoli, *Surrealiz*, 2008.



Alighiero Boetti, *Mappa*, 1984, broderie, 112x176 cm.

Annexe 7

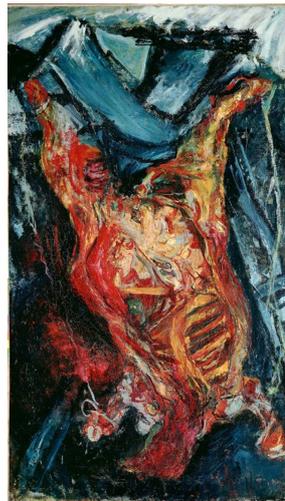


Gabriel Dawe, *Plexus no 4*, 2010, Fil Gütermann, bois et clous, Dallas Contemporary, Etats-Unis.

Annexes 8



Jean Siméon Chardin, *Nature morte aux pièces de viande*, 1730, huile sur toile, Beaux-Arts Bordeaux, France.



Chaim Soutine, *Boeuf écorché*, 1925, huile sur toile, 202x114 cm, Musée de Grenoble, France.



Francis Bacon, *Trois études pour un portrait de Lucian Freud*, 1965.



Victoria Reynolds, *Down the Primrose Path*, 2003, huile sur toile.

Annexe 9

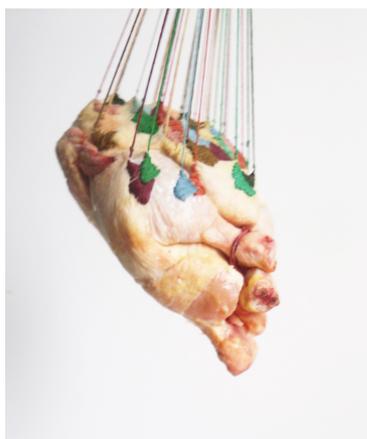


Clémente Susini, *Vénus ouverte*, 1790, cire et cheveux naturels, Musée de la Specola, Italie.

Annexe 10



L'envol,
2011, broderie sur poulet.



Annexe 11



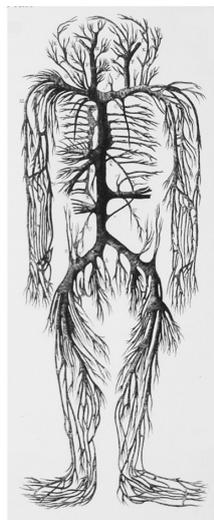
SymbioticA, *Worry Dolls*, 2000,
tissu humain vivant et fil chirurgical, 5 cm.

Annexe 12



Maria Nepomuceno, *Sans-titre*, 2010, paille tressée,
cordes et perles.

Annexe 13



Anatomie, le système circulatoire,
Planche de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert

Annexe 14



Willem de Kooning, *Reclining figure*, 1969/82, bronze, Université du Massachusetts, Etats-Unis.

Annexe 15



Michel Blazy, *Bouquets de spaghetti-Méduse*, 1999, installation au sol, dimensions variables, Collection Frac Midi-Pyrénées, France.

Annexe 16



Vladimir Tatline, *Contre-relief de coin*, 1914.

Annexe 17



Marcel Duchamp, *installation de cordage*, 1942, exposition «First Papers of Surrealism», New York, Etats-Unis.

Remerciements

Je remercie **Sandrine Morsillo** qui m'a suivie et conseillée tout au long de l'année ainsi que soutenue en ces derniers mois difficiles, **Agnès Foiret** pour sa bienveillance et ses encouragements, **Hélène Sirven** qui donne sans compter, **Diane Watteau** pour ses remarques avisées, **Claude, Catherine et Eugénie Fournel** pour leur aide, **Léa Ménil** pour ses conseils, son écoute et son amitié.