

Styx

Où

Comment la broderie et la cartographie permettent le transfert de la
sphère privé vers la monstration artistique

[Mémoire de fin d'étude]

STYX est de la broderie au point lancé sur des tissus domestiques, selon un temps déterminé par l'ouvrage. C'est aussi un travail de cartographie qui a été réalisé tout au long de cette année 2013 – 2014. Il débuta par une réflexion sur les figures mythologiques des fileuses et du Styx. J'ai pensé ce travail non comme un objet unique mais dans le cadre d'une série, qui évolue au fil de la pratique tendant vers d'autres formes telles que la performance et la production plastique prenant appui sur le changement d'échelle. Les questions du foyer et de la féminité, de la mortalité et de la temporalité, autrement dit de la finitude et du geste traversent ce travail.

Problématique : Comment la broderie, cette activité privée du foyer, qui semble a priori venir contredire l'activité artistique destiné à l'espace public, peut-elle devenir un média pour l'art ? Comment en retour la carte, dont la fonction première est un contrôle d'un territoire, peut elle révéler une relation intime et imaginée au foyer en venant s'inscrire sur un tissu brodé ?

Larouer Julie

Master 2 création - instauration

Etablissement ESA Avignon

Directeur de recherche de Monsieur Cyril Jarton

Coordination de mémoire : Madame Herbert – Arnaud Line

Session 2014

Table des matières

Introduction :	Pages 3 à 5
<i>Première partie : Avant la broderie, le fil</i>	<i>Pages 6 à 24</i>
Grand A : <u>Les déesses aux fuseaux ou le destin personnifié :</u>	Pages 6 à 9
Petit a : Les Moires :	Pages 6 à 7
Petit b : Les Parques et les Nornes :	Pages 7 à 9
Grand B : <u>Les femmes-fileuses :</u>	Pages 10 à 18
Petit a : Pénélope et Ariane :	Pages 10 à 11
Petit b : Lucrèce :	Pages 11 à 13
Petit c : Arachné :	Pages 13 à 24
Grand C : <u>Le Styx comme fil conducteur :</u>	Pages 18 à 24
 <i>Deuxième partie : Broder la conquête d'un territoire</i>	 <i>Pages 24 à 41</i>
Grand A : <u>Les cartes imaginaires :</u>	Pages 25 à 32
Petit a : cartographies :	Pages 25 à 26
Petit b : Panorama d'artistes :	Pages 26 à 27
Petit c : Cartes brodées :	Pages 27 à 30
Petit d : Mon travail :	Pages 30 à 32
Grand B : <u>Broder l'intime :</u>	Pages 33 à 36
Grand C : <u>L'acte de broder :</u>	Pages 36 à 41
 Conclusion :	 Pages 41 à 43
 Vision générale du projet (photographies) :	 Pages 44 à 50
Annexe :	Pages 51 à 67
Bibliographie :	Pages 68 à 71

STYX est une broderie au point lancé réalisée sur des torchons, selon un temps déterminé par la précision et les dimensions de l'ouvrage. C'est aussi un travail de cartographie. C'est encore une proposition artistique. C'est un travail réalisé tout au long de cette année 2013 – 2014. Il débuta par une réflexion sur les figures mythologiques des fileuses et du Styx. J'ai pensé ce travail non comme un objet unique mais dans le cadre d'une série, qui évolue au fil de la pratique tendant vers d'autres formes telles que la performance, la production plastique prenant appui sur le changement d'échelle. La série se compose donc dans le temps pour le temps. Elle est traversée par l'image du foyer et les questions de la féminité, de la mortalité et de la temporalité, autrement dit de la finitude, ou encore du geste. L'écoulement du temps et du fil marquent tout deux le passage et l'ouvrage lui-même la position d'un corps discret, penché sur un labeur d'écriture du monde, une tache de création de réseaux dont l'envers en est la preuve tangible. C'est un corps suspendu¹.

A l'origine de ce projet une envie de matérialiser le geste : A l'origine de ce projet une envie de matérialiser le geste : je me suis tournée instinctivement vers la broderie et le matériau « fil », geste et matériau en apparence légers. La broderie que j'utilise est celle venant du foyer, d'une activité de femme. Je pense que ce choix a été motivé par mon histoire familiale, mes lectures et par l'imaginaire véhiculé par cette pratique. Des images de ma mère coupant le tissu sur la table de la salle à manger et me cousant une robe ou bien encore je la revois penchée sur la machine, ses mains concentrées sur le tissu, le domptant. Ses mains que je vois désormais souffrir de toutes ses années de couture. Son métier nous a vêtus et je ne peux nier que sa profession a structuré ma pratique artistique. Attirée vers ses bobines colorées, une fascination est née de l'enfance. On peut sentir dans l'imaginaire collectif le lien de cette pratique avec le maternel. Mais ce sont aussi des rencontres culturelles et des artistes qui m'ont influencée et amenée vers ces matériaux tels que le livre *Eugénie Grandet*² de Balzac ou la vision des travaux de Louise Bourgeois³ : *Ode à l'oubli*⁴ et *Seven in bed*⁵.

Dans nos sociétés occidentales, le fil se rattache d'abord aux Moires, ces figures antiques de la destinée humaine. A travers elles, le fil que j'utilise signale mon envie d'évoquer le temps qui passe, l'irréfutable mortalité. De plus, sa matière nous livre des informations sur la vision qu'ont les hommes sur la grandeur et l'avancée de leur culture : Le fil est évocateur des fondements d'une société. Les Moires filent le lin, dans la Grèce Mycénienne : cette plante avait une aura presque magique, représentative de la société grecque. Les archives des palais

¹ Voir à ce propos « *Phasmes, essais sur l'apparition* » de Georges Didi-Huberman .- Paris : édition de Minuit, 1998 .- pp.65-75

² Roman paru volume en 1833 écrit par Honoré De Balzac (1799-1850)

³ Louise Bourgeois (1911-2010) : artiste plasticienne française

⁴ *Ode à l'oubli*, 2002 : Livre en tissu avec lithographies, estampes digitales, broderie à main et à machine, et appliqué. Annexe 1

⁵ *Seven in Bed*, 2001 : tissus, cousin en satin, vitre et bois (172.7 x 85 x 87.6 cm). Annexe 2

mycéniens⁶ nous prouvent l'importance de ce fait, par l'existence d'une catégorie de fileuses nommées *alakateiaiai*, contraction du nom de la déesse Alakaté et du nom quenouille. *Alakateiaiai* signifie : femmes qui tirent leur subsistance de leur métier. Une autre catégorie, *Linogoroi*, désigne des cueilleurs de lin, toujours des hommes. Si les hommes cueillent la plante, aux femmes sont dévolues les activités de filage qui les associent aux Moires. Plus tardivement, dans les sociétés latines, les Parques, quant à elles, utilisent la laine qui coïncide avec une culture pastorale. De plus, dans les mariages aristocratiques romains, les mariés scellaient leur union sur une peau de mouton. Quant à moi, j'utilise un fil de coton provenant de notre société industrielle et de notre ère de produits manufacturés. De plus, ce fil 100% coton, le plus souvent vendu sous forme de bobine, est un produit courant nous rappelant des scènes familiales d'une mère, d'une grand - mère cousant un bouton perdu, ou faisant un ourlet à un pantalon trop grand. Une bobine de fil... objet si banal que nous pouvons y projeter nos souvenirs. Une bobine qui fait lien et qui tisse un réseau.

Le filage semble une pratique surannée dans notre société mais, en questionnant son histoire, elle prend une autre dimension. Entre magie d'un autre âge véhiculée par la mythologie, et pratique des foyers où la femme restait « à sa place », le filage véhicule aussi l'imaginaire des fileuses « émancipatrices » tel Ariane ou bien encore Pénélope. Plus près de nous, citons l'exemple des prisons pour femme en chine dans les années 1960⁷. Jiang Qing, la quatrième épouse de Mao, mis en place dans ces établissements pénitenciers un emploi du temps bien spécial surtout pour ses rivales. Le soir est réservé aux interrogatoires, où elles sont insultées, et le jour elles sont dans l'obligation de filer une quantité très importante de fil. Elles devaient être dans une situation de fatigue physique et psychique extrême. Pourquoi utiliser le filage comme activité mettant ces prisonnières dans un état proche de la torture ? Tout simplement pour deux raisons : la première est la difficulté de cette pratique qui épuise le corps, la seconde est d'ordre idéologique. En effet, c'est leur retirer leur statut de camarade pour les mettre dans une situation rétrograde, bourgeoise et strictement féminine. Filer devint une peine pour les prisonnières politiques, une marque de honte. Je m'intéresserai donc plus précisément à cet imaginaire lié aux pratiques des fileuses et des brodeuses, qui me semblent être des figures qui inspirèrent les femmes artistes dans les années 1960.

J'avais donc l'envie de pratiquer cette action de broder mais sur quoi et quel motif ? Ces deux questions m'entraînèrent dans une réflexion qui m'amena plus loin que je ne pouvais le penser. Et je pris conscience des tenants et aboutissants de chaque élément qui tissent un travail artistique. Quand nous choisissons un matériau, il doit faire sens, il porte en lui ses codes culturels et sa symbolique propre que nous ne pouvons ignorer. Nous devons nous en servir pour ainsi pour faire apparaître ces éléments pourtant invisibles au regard de tous.

⁶ Voir à ce propos *Visages Du Destin dans les Mythologies*; Mélanges de Jacqueline Duchemin, Travaux et Mémoires, Actes du Colloque de Chantilly, Société d'édition : *Les belles Lettres*; l'article de Madame L.A. Stella, Professeur à l'Université de Trieste: *Déeses de la Destinée Humaine dans la Grèce Mycénienne*

⁷ *Femmes de dictateur* de Diane Ducret : Édition Pocket, numéro Pocket 1489, paru en 2012, page : 281

Dans un premier temps, il a fallu choisir un motif. Comme l'utilisation du fil me rapproche des fileuses mythologiques, j'ai logiquement tourné mon esprit vers les figures antiques du temps et de la mort. Instinctivement, je me suis arrêtée vers les fleuves infernaux grecs tels que le Styx. Mais par la pratique et la recherche, je me suis rendue compte que cela n'était pas fortuit. Broder le Styx est un acte fort : c'est essayer de le dompter, c'est matérialiser une peur viscérale, contrer le temps qui passe. C'est le fleuve symbolique du temps qui coule, du mouvement, et qui matérialise pour moi un voyage initiatique. L'idée de créer des cartes est de donner une forme reconnaissable, c'est imposer un territoire et un monde de visions. La broderie, comme l'utilisation du fil, est un choix répandu dans l'art contemporain. Il me fallut alors rétrécir mon champ d'application, d'où mon intérêt pour cette forme plastique qu'est la carte imaginaire et brodée, ainsi que les artistes qui en ont fait usage.

La carte est l'objet qui nous aide lors d'un trajet et renforce notre impression de contrôler un territoire. Le lien avec la cartographie, et surtout les cartes imaginaires comme celle du tendre des précieuses, m'ont permis de lier mes idées entre elles. Dans ce travail, le territoire imaginaire sort du domaine conceptuel pour nous ancrer dans la réalité. Les fleuves ne sont-ils pas un élément géographique que nous localisons sur les cartes ?

Le choix du support fut déterminant et déterminé par le fil. Ce matériau me mena logiquement vers le tissu mais pas n'importe lequel, employé pour des objets d'usage courant et ménager: les draps, les torchons, les mouchoirs...-De plus, ce tissu évoque la sphère familiale, la maison, les premières expériences du toucher. Tissus contre peau dans un dialogue né de l'utilisation, ils ont le poids du vécu, usés, ils ont une histoire, une charge émotionnelle. Et je voulais me servir de cette charge que porte l'objet usité, rentrer ainsi dans la sphère du foyer.

Comment la broderie, cette activité privée du foyer, qui semble a priori venir contredire l'activité artistique destinée à l'espace public, peut-elle devenir un média pour l'art ? Comment en retour la carte, dont la fonction première est un contrôle d'un territoire, peut elle révéler une relation intime et imaginée au foyer en venant s'inscrire sur un tissu brodé ?

I. Avant la broderie, le fil

A. Les déesses aux fuseaux ou le destin personnifié :

a) Les Moires :

Cette image des trois fileuses doit sûrement, à la lumière des travaux archéologiques, prendre sa source dans les temps anciens où le fuseau avait une aura presque magique. Que se soit à Képhala dans les Cyclades, Phaestos en Crète ou Sitagroi en Macédoine, les fouilles dans les maisons de la dernière phase du néolithique nous prouvent, par divers objets de l'artisanat, que dès lors les femmes filaient au fuseau et utilisaient le métier à main. Dans la Grèce Mycénienne, les archives des palais prouvent l'existence d'une catégorie de fileuses nommées *alakateiaiai*, elles acquièrent par leur travail un statut au sein d'une société patriarcale. Mais revenons à l'image des Moires, avant d'être trois, elles étaient unique, une personnification de cette abstraction qu'est le destin. Malheureusement, en l'état des recherches, nous devons reconnaître que les historiens n'ont pu mettre le doigt sur le théonyme de cette déesse primitive. Elle préfigurait des déesses telles que Ilitia, Erinys et Thémis ou encore Alakatè, cette déesse préhellénique du fuseau.

Les Moires, du grec ancien Μοῖραι / *Moîrai*, signifient littéralement les « portions de destin assignées à chaque homme », elles sont les trois déesses de la destinée humaine et assistent à la naissance et à la mort des héros. Leur nom apparaît pour la première fois chez Hésiode⁸, Clotho (Κλωθώ / *Klôthô*) « la Fileuse » ; Lachésis (Λάχεσις / *Lákthesis*, « la Répartitrice ») qui déroule le fil et Atropos (τροπος, « l'Implacable ») qui coupe le fil. Ce sont des figures auréolées de mystère. Culturellement, la présence des Moires dans la vie religieuse nous est peu parvenue. Rares sont les témoignages. Les archéologues signalent des autels et des dédicaces à leur culte à Athènes, à Sicyone, à Sparte et à Olympie, et un temple à Thèbes, et peut-être un à Corinthe. Nous ignorons beaucoup d'éléments à leur sujet, leur apparence, leurs ascendances. En effet, les poètes et les mythographes antiques s'attachèrent peu à conter leurs origines et enrichir leurs mythes. On ne sait pas si elles sont belles comme les trois Grâces ou hideuses comme les sœurs à l'œil unique : les Graiai. Filent-elles leur lin surnaturel d'un lieu céleste ou chtonien ? Nous sommes loin de la somme des textes qui compose le mythe de Zeus et de ses multiples aventures, surtout amoureuses d'ailleurs. Nous ne pouvons que nous appuyer sur de courts passages, d'allusions servant l'intrigue des textes et ses ressorts dramatiques. Nous ne savons rien de leurs amours, les poètes ne pouvaient les imaginer se faire conter fleurette, elles apportent les réponses aux questions eschatologiques, elles n'ont que cette fonction et ne sont citées que pour ce fait.

Leur généalogie est elle aussi peu sûre, comme si les poètes ne pouvaient répondre à ces questions : Pourquoi sommes-nous sur Terre ? Agissons-nous librement ? Pourquoi la vie

⁸ *Théogonie* (v. 217-219 ; 901-906), Éditeur : Flammarion, Collection : GF, Publication : 2001, Format : poche

s'arrête-t-elle ? On trouve donc diverses sources et chaque poète apporte son brin de lin à cette tapisserie mythique et culturelle. Selon la généalogie courante, elles seraient filles de la Nuit. La version « olympienne » fait d'elles des filles de Thémis et de Zeus. Leur ascendance est donc confuse. Dans la *Théogonie* d'Hésiode nous pouvons voir les deux thèses exposées au vers 217 : l'auteur cite Nyx comme étant leur mère. Nous pouvons aussi trouver cette hypothèse dans l'*Hymne orphique*⁹ qui leur est consacré ainsi que dans les *Euménides*¹⁰ d'Eschyle. Mais plus loin dans la *Théogonie*, le vers 904 fait de Zeus et Thémis leurs parents, généalogie reprise par Apollodore¹¹. Cette ascendance à Nyx est préférée d'ailleurs chez les auteurs latins que se soit dans les *Fables* d'Hygin¹² où chez Cicéron¹³, qui d'ailleurs rajoute Érèbe pour père. D'autres traditions existent, qui toutes les rattachent à des divinités primordiales telles Ouranos et Gaïa, mais aussi de Chaos, chez Quintus de Smyrne¹⁴, par exemple. Quant au poète Épiménide¹⁵, dans une tradition plus isolée, elles seraient nées de Cronos et d'Évonymé et auraient pour sœurs Aphrodite et les Euménides. En définitive, nous ne pouvons avoir aucune certitude sur leur origine face à tant d'ascendances contradictoires ! Ce qui ressort en tout cas, c'est qu'elles sont la personnification de la destinée humaine. Elles sont les craintes liées à la mort et à l'inéluctable destin.

b) Les Parques et les Nornes :

Quant aux Parques, elles sont une construction tardive. Un mélange de mythologie romaine et grecque¹⁶. A la base, les Romains ne connaissaient qu'une Parque, *Parca Maurtia*, qui symbolisait la destinée, ainsi qu'une déesse appelée *Neuma Fata*, qui était associée à la naissance et qui sera assimilée au fil du temps à la Parque *Nona*. C'est sous l'influence des Moires que les romains adopteront l'idée de trois Parques (*Parcae*). Les Parques sont donc trois sœurs. Les origines de leur naissance sont floues comme celle des Moires. Elles se nomment *Nona*, *Decima* et *Morta* (la transposition latine de leurs homologues grecques). A la différence des Moires, les Parques évoluent dans des sphères moins floues. La mythologie romaine enrichit leur image¹⁷. Ils leur donnèrent un lieu où vivre, localisé dans les monts d'Olympie, d'où elles veillent non seulement sur le sort des mortels, mais aussi sur le mouvement des sphères célestes et l'harmonie du monde. Elles ont un palais où les destins des

⁹ Hymne orphique : textes anonymes servant au culte d'Orphée (LVI dédiée Moires)

¹⁰ Langue : français, Éditeur : Belles Lettres, Collection : Théâtre grec et latin, Publication : 1^{er} janvier 1989, Vers. 973

¹¹ Dans le livre *Bibliothèque* : traduction : Paul Schubert, Éditeur : L'Aire, Publication : 2003, Page : (I, 3, 1).

¹² Traduction : J.-Y. Boriaud, Langue : latin et français, Éditeur : Belles Lettres, Collection : C.U.F, Publication : 2003, Pages : Préface, I ; CCXXVII

¹³ *De Natura Deorum*, Traduction : M. van den Bruwaene, Éditeur : Latomus, Publication : 1981 (Volume III, vers 17)

¹⁴ *Suite d'Homère* : Traduction : F. Vian, Éditeur : Belles Lettres, Collection : C.U.F, Publication : 1966, Volume : vol. 2. *Livres V-LX*, Page : (III, 755)

¹⁵ *La sagesse Grecque* de Giorgio Colli, traduction : Pascal Gabellone, Myriam Lorimy, Editeur : Edition de L'éclat, Publication : 1991, Pages 264- 8[A3] et 8 [A4]

¹⁶ *Mythologie grecque et romaine* de Pierre Commelin Éditeur : Fernand Nathan, Collection : Lettres sup, Publication : 2003

¹⁷ *Dictionnaire des mythes littéraires* de Sylvie Ballestra-Puech, Editeur : éditions du Roche, paru en 1994, p. 1139-1142 section Les parques

hommes sont gravés sur du fer et sur de l'airain, ainsi rien ne peut les effacer. Immuables, elles tiennent ce fil mystérieux, que rien ni personne ne peut les empêcher de couper. Enfin, elles devaient faire « respecter » le destin. Elles incarnent la loi que même les dieux ne peuvent changer. A la différence des Moires, les Parques ont été représentées physiquement, par les Romains, sous la forme de trois femmes aux visages sévères et marqués par la vieillesse, couronnées de laine entremêlée et de narcisses. D'autres auteurs anciens leur donnaient des couronnes d'or ; quelquefois une simple bandelette leur entoure la tête. Pausanias les couronnaient de branches de chêne vert symbolisant très souvent la pérennité, l'immutabilité entre la vie et la mort. Mais c'est bien l'imaginaire de trois vieilles femmes que nombres d'artistes ont véhiculé.

Qu'importe leurs couronnes, elles restent ces figures figées dans le dernier âge de la vie. Camille Claudel et sa sculpture de Clotho nous le prouvent. C'est une étude de nu en plâtre, un corps vieilli, fatigué, accablé par de longs écheveaux semblables à une chevelure qui se répand sur son corps. Octave Mirbeau¹⁸ décrit cette œuvre en ces termes : « *Vieille, décharnée, hideuse, les chairs battant comme des loques le long de ses flancs, les seins flétris et tombant ainsi que des paupières mortes, le ventre couturé, les jambes longues et faites pour des marches terribles qui jamais ne finissent, des jambes agiles et nerveuses et dont les enjambées fauchent les vies humaines, elle rit dans son masque de mort.* ». C'est l'image la plus souvent utilisée, on fige ces figures dans la vieillesse. La détérioration du corps est perçue comme une malédiction. Nous ne pouvons imaginer ces figures comme ayant un physique plaisant. Les hommes, en les représentant ainsi, marquent leur peur face à ce qu'elles symbolisent. C'est sûrement pour ces raisons que nous projetons des imaginaires où la fileuse est au centre de clichés entre sorcière, rusée et femme soumise ; ainsi nous sentons que cette pratique du foyer est bien plus qu'un passe temps.

L'utilisation du fil par la femme n'est donc pas anodine mais elle fait sens. D'ailleurs, nous pouvons encore aujourd'hui remarquer l'influence de ces figures synonymes de magie, d'action ou de passivité. Cet ancrage dans cet imaginaire permet de montrer efficacement ces notions, comme celle de la destinée. En effet, prenons l'exemple de la mini-série : *White Queen*¹⁹, où l'héroïne, Elisabeth Woodville, et sa mère, accomplissent un rituel qui permet de choisir sa destinée. Sur un arbre, près d'une berge, des fils sont attachés, ils sont immergés dans la rivière, au bout des fils sont attachés des effigies représentant le futur. Elisabeth doit en choisir un, sa mère coupe les autres qui se perdent dans le lit de la rivière. Chaque soir, elle doit venir le rembobiner de trente centimètres. A la fin du rituel, Elisabeth trouve une couronne, elle sera reine. C'est l'image du fil qui lie magie et action pour avoir une emprise sur son futur. Un autre exemple parlant est la transposition en image du livre de Françoise Chandernagor : *L'Allée du Roi*²⁰ par Nina Companéez. Dans le livre, une courte phrase, explique les liens de Françoise d'Aubigné avec Madame D'Albret se résumant à broder et aller au théâtre. A l'écran, la scène prend plus d'importance, elles sont toutes les deux en

¹⁸ Citation extraite du livre de Jacques Cassar : *Dossier Camille Claudel*, Editeur : Maisonneuve & Larose, publication: 2008, Pages 95 et 96

¹⁹ Annexe 3

²⁰ Annexe 4

train de broder, Françoise se lève, rejoint son amie et se tient debout derrière elle. Elle a arrêté de broder à la différence de Madame D'Albret. La future Madame de Maintenon tient dans ses mains un cercle à broder où on y voit des fleurs de Lys. Par cette image nous comprenons la femme de tête qu'elle était et, à la différence de Madame d'Albret qui resta à sa tapisserie, Françoise a littéralement tissé sa destinée. Elle deviendra l'épouse du Roi, et tout ce chemin qu'elle a parcouru, est symbolisé par cette image.

Nous ne pouvons pas faire l'impasse sur les Nornes qui semblent être par leurs attributs des cousines nordiques des Moires. Les Nornes, même si elles appartiennent à une cosmologie à part entière, ont sûrement des racines communes, une même et seule souche « indoeuropéenne ». Elles tissent les fils du destin au pied d'Yggdrasil, tout près du Puits d'Urd, le puits du Destin. Yggdrasil est l'arbre qui se situe au centre du cosmos, les Nornes en arrosent ses racines avec l'eau sortie du puits afin que ses branches ne pourrissent jamais car c'est sur ce bois qu'elles gravent le destin de chaque enfant, ainsi qu'on peut le lire dans la *Völuspá*²¹. Dans le cycle épique d'Helgi, ce n'est pas le bois gravé qui fixe le destin mais les fils d'or que lancent dans le ciel les Nornes. Notons qu'elles sont plus nombreuses que les Moires. Mais d'après l'interprétation de SnorriSturluson de la *Völuspá*, les trois plus importantes sont appelées Urd, Verdandi et Skuld.

Cet historique met en évidence qu'il s'agit donc d'une figure suffisamment ouverte dans laquelle je peux trouver ma place. Je peux facilement incarner ma pratique dans cet imaginaire. Ma position de brodeuse, dans toute sa mythologie, ne peut vivre que dans le fait de broder, d'où l'importance de la série et de l'envie de me mettre en situation. La performance semblait être une suite logique, le fait de montrer : l'utilisation du fil ne se suffit pas en soi, il me fallait pousser l'attitude jusqu'au bout. La mythologie, n'est pas que la somme de ces récits mais permet une appropriation et un réel investissement de ces figures. La contemporanéité peut réinvestir ces récits anciens et ainsi puiser une force dans le récit. Nietzsche, dans *La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*²² (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*) oppose deux figures : celle d'Apollon et celle de Dionysos pour créer les bases de ces visions philosophiques. Et c'est par cette dichotomie qu'il expose sa théorie sur le beau / le sublime. Il élabore donc sa vision de l'art et de sa propre esthétique par deux principes, lesquels sont identifiés par deux dieux mythologiques. La vision apollonienne est ce qui rend la souffrance belle, la vision dionysiaque, quant à elle, exprime la nature, l'ivresse et les pulsions primales. Elle est ce qui rassemble, c'est l'unité, tandis que la vision apollonienne flatte au niveau individuel. Ces deux visions ont des liens étroits, les pulsions dionysiaques sont domestiquées par les codes inhérents à l'autre vision. Les fileuses sont donc, dans mon travail, une forme dans laquelle je peux projeter une vision artistique.

²¹ La *Völuspá* est un poème anonyme en vieux norrois de mythologie nordique probablement composé au X^e ou XI^e siècle

²² Friedrich Wilhelm Nietzsche : philosophe et poète allemand (1844- 1900) ; *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* est paru en 1872

B. Les femmes-fileuses :

« Au fil de l'eau », « Le fil d'Ariane », « la vie ne tient qu'à un fil »... nombre d'expressions nous désignent le fil et les fileuses comme étant vecteurs d'un imaginaire fertile. Les fileuses mythologiques ne sont pas d'inoffensives grand-mères filant au coin du feu. Alors que les unes filent le destin des hommes au bout de leur fuseau, telles les Parques, les Moires et les Nornes, les autres prennent les hommes dans les mailles de leurs filets. Les épouses vertueuses, quant à elles, filent en attendant l'hypothétique retour de leur époux, brandissant leurs métiers à tisser comme ceinture de chasteté, comme acte de résistance passive.

a) Pénélope et Ariane :

Pénélope²³, l'épouse du très absent Ulysse, fut un exemple de femme fidèle qui, par son intelligence, put garder son intégrité et le trône de son mari. Elle est la fille d'Icarios, roi d'Ithaque, et tient de sa mère, une Naïade, sa très grande beauté. Son père eut l'idée de célébrer des jeux : le vainqueur devenant ainsi le mari de Pénélope, ce qui évita des guerres entre ces trop nombreux prétendants. C'est Ulysse qui en sortit gagnant, Pénélope devint sa femme. Mais la guerre de Troie et les pérégrinations, contées dans L'Odyssee, éloignèrent Ulysse du domicile conjugal pendant vingt ans. Pendant ces deux décennies où Ulysse courait après la gloire et les femmes, Pénélope fut d'une fidélité à toute l'épreuve, repoussant les avances de cent huit prétendants, tous attirés par sa beauté et le trône laissé vacant. Harcelée par ses prétendants et ses parents, qui la poussent au remariage, malmenée par son fils, elle leur fit le serment de choisir son nouvel époux quand elle aurait terminé de tisser le linceul de son beau-père Laërte. Elle utilisa le tissage et son devoir de piété familiale comme prétexte. Cela nous montre que les travaux d'aiguille sont plus qu'un passe temps féminin mais rythment la vie, de la confection du trousseau au linceul. Les femmes, par leur habileté au métier à tisser, confectionneront les divers éléments marquant d'une vie.

Pour ne pas commettre un parjure et gagner du temps, Pénélope détissait la nuit ce qu'elle avait tissé pendant la journée. Elle réussit à délier le temps, l'étirant à son avantage, une moire terrestre qui du fil fit une arme. Etant reine et surtout femme, elle ne pouvait utiliser l'épée mais ses mains choisirent l'aiguille comme défense de sa régence et elle les figea tous, suspendit le temps, grâce à cette pratique du tissage. C'est une forme de résistance originale qu'elle nous lègue, la résistance d'une femme silencieuse et tenue prisonnière mais qui pourtant exerça le pouvoir et renversa le temps. Homère, *L'Odyssee*, XIX, « *Mes jeunes prétendants, (...) malgré vos désirs de hâter cet hymen, permettez que j'achève ! Tout ce fil resterait inutile et perdu* ».

Au fil du temps, la fileuse devint artiste se servant du fil comme médium. Avant d'arriver à un statut d'artiste, la femme a dû s'inspirer de figures dissidentes, des figures émancipatrices.

²³ *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...* de Françoise Frontisi-Ducroux, Editeur : Seuil, Publication : 2009, Pages : 88 à 112

Commençons par Ariane²⁴, elle est une image forte de la dissidence politique avant l'heure. Elle s'oppose aux volontés de son père, le Roi de Crète, et commet le fratricide en poussant Thésée, son bien aimé, à tuer son demi-frère le Minotaure. Elle sacrifie sa famille et sa patrie pour son amant. Mais le détail important du mythe qui détonne avec la tradition n'est pas le héros comme moteur de l'histoire. Nous voyons une inversion des rôles. C'est Ariane qui choisit le Troyen, c'est elle aussi qui décide de lui apporter son soutien et de faire de lui un héros. Le fil qu'elle donne et qui guide le jeune homme vers la sortie, vers la gloire, est beaucoup plus qu'un moyen de sortir du labyrinthe, mais témoigne et matérialise le rôle d'Ariane comme investigatrice et guide de la destinée de Thésée. Mais son entreprise amoureuse était vouée, pourtant, à l'échec et le fait que le fil qu'elle donne à Thésée n'a pas été tissé de ses mains mais transmis par Dédale nous le désigne. : « *Le fil n'est pas un tissu ... il faut deux fils pour faire une étoffe, il faut être deux pour faire un mariage* »²⁵. Si Ariane, par le fil ; guide son bien - aimé vers les honneurs, il ne le relie pas à son cœur. N'oublions pas que cette amoureuse volontaire fut abandonnée par son amant sur une île. Il faut que la morale reste sauve, les actes commis par une telle femme ne peuvent pas complètement rester impunis, selon les codes d'une société patriarcale.

b) Lucrèce :

Voyons ensuite l'autre facette, avec deux figures mythologiques qui inspirèrent durablement de nombreux artistes. La première figure est cette fois-ci empruntée au monde romain. C'est un exemplum qui illustre un bouleversement majeur de l'Histoire romaine. Le passage de Rome à la république, en 509 av. J.-C. La monarchie se serait éteinte à la suite d'un viol, celui de Lucrèce. Elle est une dame romaine qui, ayant été violée, se serait poignardée pour éviter le déshonneur et par peur d'être accusée injustement d'adultère.

Pendant le siège d'Ardée, les fils du roi et leurs compagnons dont Tarquin Collatin, le mari de Lucrèce, se rendirent à Rome pour observer la conduite de leurs épouses. Les belles-filles du roi partagent un fastueux festin alors que Lucrèce file la laine avec ses servantes, signe de sa piété et de sa vertu. Sextus Tarquin, l'un des fils du roi, dit Tarquin le Superbe, se prit d'un désir brulant pour cette jeune fille si vertueuse. Elle était si pure que cela excita la perversité de Tarquin. Il mettra au point un plan, se faisant inviter chez Tarquin Collatin. Il drogua et viola la pauvre Lucrèce, commettant ainsi deux crimes : l'un contre une dame romaine et l'autre bafouant les lois de l'hospitalité. A propos de la mort de Lucrèce, les récits divergent. Celui de Tite-Live²⁶ conte qu'après le départ de Sextus Tarquin, Lucrèce fit venir auprès d'elle son père, Publius Valerius Publicola, et son mari, accompagné de Lucius Junius Brutus. Lucrèce, après leur avoir révélé le crime du prince, leur réclame vengeance et se donne ensuite la mort d'un coup de poignard qu'elle avait caché. Denys d'Halicarnasse²⁷,

²⁴ *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...* de Françoise Frontisi-Ducroux, Editeur : Seuil, Publication : 2009, Pages 39 à 54

²⁵ Citation extraite d'*Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...* de Françoise Frontisi-Ducroux, Editeur : Seuil, Publication : 2009, Page 52

²⁶ *Histoire romaine* de Tite-Live : Volume : vol. 1. Livres I à V. *De la fondation de Rome à l'invasion gauloise*, Traduction : Annette Flobert, Éditeur : Flammarion, Collection : Garnier Flammarion, Publication : 1999, I, 57

²⁷ *Antiquités romaines* de Denys d'Halicarnasse, Volume : vol. 1. *Introduction générale. Livre I*, Traduction : V. Fromentin, Éditeur : Les Belles Lettres, Collection : C.U.F., Publication : 1998, IV, 64.

quant à lui, nous livre cette autre version : Lucrece après avoir livré son récit, se suicida dans les bras de son père, seulement en présence de Valerius Publicola qui prévint et délivra le message de vengeance à Tarquin Collatin et Brutus. Mais le dénouement reste le même, les hommes de l'entourage de Lucrece réclamèrent vengeance et rassemblèrent le peuple qui assiégea Rome. La foule en colère renversa la famille royale. La république naquit du sang d'une fileuse.

La figure de la femme vertueuse se suicidant inspira un très grand nombre d'artistes, notamment au XVI^e siècle : tel que Le Sodoma²⁸, *La mort de Lucrece*, 1513 ; Sandro Botticelli²⁹, *La Tragédie de Lucrece* (vers 1498) ; Véronèse, *Le suicide de Lucrece* (vers 1583)³⁰.

Ce n'est pas cette représentation picturale qui m'interpelle, mais il nous faut plutôt se tourner vers le spectacle vivant et surtout vers les mises en scène contemporaines de l'opéra de Benjamin Britten³¹, *The Rape of Lucretia*, d'après la pièce d'André Obey³², où le métier à tisser est plus qu'un élément du décor mais devient la matérialisation du drame. Je m'appuierai plus spécialement sur la mise en scène de Carlos Wagner³³ au Grand Théâtre d'Angers (De Janvier à Février 2011). Sur scène, une économie dans le décor où l'éclairage module l'espace. Peu d'accessoires, le métier à tisser peut être ainsi mis en valeur et, au fur à mesure de l'intrigue, peut prendre de l'ampleur jusqu'à l'apothéose d'une image quasi christique, d'une Lucrece crucifiée sur le métier à tisser. Notons que la seule couleur qui tranche, dans ce dispositif géométrique nuancé de gris, est le rouge de la laine utilisée par l'héroïne. Le rouge de la passion, le rouge sang de la blessure. Cette laine teintée accroche notre regard et nous annonce, dès le début de la pièce, le suicide à venir. Et là encore, le tissage et le fil sont des éléments de la destinée, qui marquent le temps dans une visée fatale : une mort inéluctable.

Mais la laine rouge est aussi signe de vertu. Nous pouvons observer son utilisation dans la peinture flamande du XVII^e siècle. En effet, observons *La Dentellière* de Vermeer³⁴, notre regard est capté par l'écheveau rouge situé sur la partie gauche de la toile. C'est ici l'élément pictural qui tranche dans cette peinture aux tons doux de jaune, gris et bleu. Dans *La Dentellière* de Netscher³⁵, daté de 1664, nous pouvons voir la même utilisation du rouge du fil. Par ces exemples nous comprenons que la couleur du fil est donc importante. Dès lors, il n'y a pas que l'utilisation de la matière fil qui fait sens, il y a aussi sa teinte. Pour ma part, si les couleurs prédominantes sont le bleu et le noir, ce n'est pas pour marquer une référence symbolique mais plutôt pour répondre à un critère de représentativité. En effet, le Styx est le plus souvent décrit comme ayant des eaux ténébreuses, dans notre imaginaire, nous le décrivons comme ayant des eaux noires. Quant aux fleuves, ils sont représentés

²⁸ Annexe 5

²⁹ Annexe 6

³⁰ Annexe 7

³¹ Compositeur, chef d'orchestre, altiste et pianiste britannique, (1913 – 1976). Cet opéra a été conçu 1946

³² Auteur Dramatique, romancier et essayiste français, (1892- 1975). *Le viol de Lucrece* date de 1931

³³ Annexe 8

³⁴ Annexe 9

³⁵ Annexe 10

topographiquement en bleu; plus précisément en bleu clair. J ai fait le choix de le renforcer graphiquement, dans la plupart des pièces constituant la série, en bleu foncé. Les torchons, quant à eux, ont tous été choisis dans un souci d'unité. Ils sont tous bleu et blanc et les motifs sont plus géométriques, rayés ou à carreaux, pour ainsi éviter un parasitage visuel.



Photographies du projet

Plus proche de nous, l'artiste Louise Bourgeois utilise le rouge pour marquer la filiation, l'importance de la mère. Cette mère souvent matérialisée en une araignée³⁶, celle qui tisse sa toile : celle lié à Arachné. Il est donc temps de vous exposer cette figure importante, elle est une référence, une image qu'un certain nombre d'artistes identifient, une réappropriation de ce mythe fondateur, d'une certaine vision de l'art.

³⁶ Annexe 11

c) Arachné :

Pour Le mythe d'Arachné, je m'appuie, plus précisément, sur *Les Métamorphoses* d'Ovide³⁷, il ouvre le sixième Livre centré sur les dieux punissant l'hybris des mortels. Arachné est une jeune femme habitant Hypaepa, son habilité au tissage était louée dans la contrée. Bientôt les gens la disaient élève de Pallas (Minerve) mais la jeune tisseuse était offensée, elle était autodidacte et le proclamait fièrement, elle n'avait pas besoin de professeur, qu'il soit mortel ou divin. Curieuse, Pallas se cacha sous une apparence de vieille femme, et observa le travail d'Arachné. La déesse déguisée engagea la conversation en lui conseillant de ne point être présomptueuse. Arachné lui répondit que personne ne pouvait rivaliser avec sa dextérité, Minerve en colère la défia. Débute alors un concours, chacune à son métier. A la fin de leurs ouvrages, Minerve offensée par le thème qu'avait abordé la jeune mortelle, et par l'exécution parfaite, déchira la tapisserie et frappa, avec sa navette, sa rivale au front. Et dans un geste désespéré né de l'humiliation, Arachné alla se pendre à l'aide de son lacet. Mais la déesse, choisit de la métamorphosée en araignée : la punition doit perdurer« *Vis, lui dit-elle ; mais reste suspendue, misérable !* »³⁸. Arachné, l'artiste, est condamnée à tisser un fil transparent, toujours la même forme et sans couleurs.

Sa conception du mythe est moins moralisante que certaines et se concentre sur l'esthétique. En effet, dans ce récit, Ovide nous livre non pas une confrontation entre une mortelle et une déesse mais bien deux visions de l'art. Pour lui, le tissage est souvent une métaphore de la création poétique, et Arachné lui permet de livrer son avis tout en gardant un cadre narratif. C'est par la description des deux tapisseries en compétition que nous pouvons voir s'affronter deux visions antithétiques, tant du point de vue formel que thématique. Cette description tient environ les deux tiers du récit, montrant ainsi l'intérêt que porte Ovide à l'esthétique, passant la faute et la métamorphose en second plan. Pallas compose une tapisserie proche des frontons des temples grecs. C'est une composition héraldique et hiératique, entre symbole militaire et religieux. Tout est choisi pour proclamer la suprématie des dieux et la puissance de l'ordre Olympien : les douze principaux dieux, se tenant au côté de Zeus, et tenant en main les objets symbolisant leurs pouvoirs. Ils sont au centre de la tapisserie. Aux quatre coins de la tapisserie, en plus petit, sont présentés des scénettes où l'audace des mortels est punie par les dieux. A l'inverse, Arachné représente un univers à l'esthétique fourmillante, aux formes multiples qui révèlent la duplicité des dieux. Elle y montre les différentes formes qu'ils investissent pour tromper la vigilance des femmes mortelles et les séduire, tel Zeus en taureau pour ravir Europe ou Neptune en bélier pour tromper la fille de Bisalte. Elle termine par un liseré de fleurs et de lierre. Elle multiplie les figures qui envahissent la tapisserie, c'est une esthétique qui traduit l'horreur du vide. Et cette description est, pour Ovide, un moyen de définir l'esthétique qu'il considère comme sienne : on le comprend par l'utilisation d'adjectifs tels : « *un vrai taureau* », « *une vraie mer* »³⁹, et par le changement de destinataire. Pour la tapisserie de Pallas, l'auteur la décrit de façon formelle alors que pour Arachné, nous remarquons qu'il s'adresse directement aux dieux comme si la tapisserie nous ramenait aux temps des actions décrites, les faisant revivre : « *Toi aussi, Neptune, elle te montre*

³⁷ *Les métamorphoses* d'Ovide, Sous la direction : Jean-Pierre Néraudeau, Traduction : Georges Lafaye Editeur : Folio, Collection : Folio classique, Parution 1992

³⁸ Page 196, lignes 4 et 5 : *Les métamorphoses* d'Ovide, Folio classique, Parution 1992

³⁹ Page 194, lignes 35 et 36 : *Les métamorphoses* d'Ovide, Folio classique, Parution 1992

transformé en taureau menaçant..... , tu les fait sentir à celle que couronne une chevelure de serpents, à la mère du coursier ailé ; dauphin, à Mélantho. »⁴⁰

Le mythe d'Arachné semble donc être la manifestation première d'une femme outrepassant sa condition, et qui osa défier l'ordre établi tout en proclamant son indépendance dans la création. Et par ce fait, de nombreux artistes s'inspirent de ce personnage que se soit dans la représentation formelle de sa métamorphose : Arachné illustré par Gustave Doré, pour La Divine Comédie de Dante, qui montre la jeune Lydienne en pleine transformation. Son dos est surélevé du sol par les pattes monstrueuses déjà présentes, la poitrine est nue semblable à deux globes oculaires sortant de leur orbite, la tête pendante sur le sol où la chevelure s'étale, un corps qui disparaît en proie à l'extase et à la souffrance.



Arachné par Gustave Doré, illustration pour la *Divine Comédie* de Dante.

Ou bien encore la toile *La légende d'Arachné* ou nommée plus communément *les fileuses* (*las Hilanderas*) (1657) de Diego Velasquez (Musée du Prado, Madrid). Le peintre choisit de se référer à la version d'Ovide. Toute la scène se déroule dans un seul lieu, une scène d'intérieur. En premier plan, on y voit cinq femmes, surement des ouvrières qui s'occupent à filer la laine. De gauche à droite, on y voit une femme qui est debout, elle retient un rideau rouge. De plus, elle et la femme, assise derrière un rouet, se regardent dans les yeux. Sont-elles en train d'échanger un secret ? Au centre, un peu en retrait, une jeune femme accroupie par terre ramasse la laine. Dans l'espace de droite, une fileuse semble indiquer quelque chose de la main gauche et tient dans sa main droite une balle de laine. À sa droite se trouve la dernière jeune femme, elle se penche pour attraper un panier. Au second plan se trouvent trois femmes, surement de la haute société. Elles sont dans une atmosphère floutée, elles ne sont que des contours, des êtres anonymes. Le point de vue est donc mis sur les fileuses. Ces femmes du second plan regardent une tapisserie qui clôt le troisième et dernier plan. Sur cette tapisserie sont représentées deux femmes, dont l'une casquée, et se font face, dans une posture de défi. De nombreux éléments nous évoquent le théâtre, en effet, deux espaces se confrontent : l'un de la réalité, l'autre de la représentation. Le premier plan fait face au

⁴⁰ Page 195, lignes 18 à 25 : *Les métamorphoses* d'Ovide, Folio classique, Parution 1992

second. Le premier plan est dans la pénombre tranchant avec la lumière du second. Notons que ce second espace est surélevé telle une scène, et le rideau rouge délimite ces deux espaces. Cette huile sur toile eut au fil du temps diverses interprétations, ce qui nous prouve l'intérêt et le traitement particulier de cette toile. Elle échappe à la stricte illustration du mythe et nous mène à une représentation de plusieurs espaces et de temps qui s'imbriquent. C'est un très bel exemple d'une composition se basant sur la mise en abyme et la multiplication des strates sémantiques⁴¹, qui permettent de retracer la pensée iconographique dans l'Histoire de L'art. Au XIXème siècle, sous l'influence de la peinture Hollandaise et le courant réaliste, on présentait cette toile avec un angle social comme étant une représentation d'une hiérarchie. Les « mujeres » au premier plan et les « damas », derrière sur l'estrade. Ce n'est qu'au XXème siècle, qu'Aby Warburg identifie, autour de 1927, la tapisserie au fond de la toile, comme étant une représentation du mythe de Pallas et d'Arachné. C'est ainsi que l'interprétation mythologique prend le pas sur les autres.

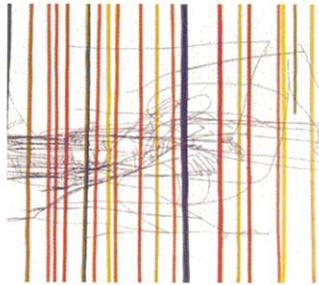


Las Fileuses de Diego Vélasquez vers 1657, Huile sur toile, Peinture à l'huile, 167 × 252 cm, Musée du Prado

L'image d'Arachné, l'utilisation du fil, de la broderie et de la couture, sont depuis une trentaine d'année utilisées par les artistes femmes pour assoir leur statut. Mais au-delà d'un acte revendicatif, nous pouvons observer un geste artistique fort. La multiplicité des propositions faites par ces artistes ne peut être réduite à leur condition de femme, à une mise en avant d'une spécificité féminine. Mais elles se sont servies d'un artisanat du foyer pour enrichir leur pratique d'une nouvelle technique. D'ailleurs, depuis quelques années, nous voyons des artistes hommes se servir de ces matériaux, nous prouvant que la broderie est utilisée non pas comme médium féminin mais comme un médium riche de sens, portant en lui un imaginaire fécond, propice à une réflexion sur l'image plastique et son renouvellement.

⁴¹ *Interpretaciones iconográficas de las Hilanderas hasta Aby Warburg y Angulo Iniguez* de Karin Hellwig, Boletín del Museo del Prado n°XXII, 2004

Pour illustrer notre propos, le travail de l'artiste d'origine égyptienne Ghada Amer⁴² tente d'atténuer, dans ces toiles peintes et brodées faite de 1995 à 2001, la frontière entre peinture et objet, entre art et savoir de l'artisan, tout en livrant une réflexion sur l'image de la femme-objet et la construction de celle-ci.



Ghada Amer, *Big Drips*, 1999, acrylique, broderie et gel medium sur toile, Galerie Deitch, New York

Elle reproduit en broderie des images tirées des magazines pornographiques auxquelles elle rajoute des coulures de peinture : « *Ces toiles, semblant répondre à une logique établie de consommation par le regard masculin de la femme-image, en sapent néanmoins les fondements. Si la composante sexuelle des images pornographiques est affirmée avec la pénétration de la toile par l'aiguille, elle est au contraire atténuée au niveau des images par les fils dépassant du motif, qui en altèrent la lecture et rendent incertains ses contours. De plus, ces corps de femmes, par la reproduction en pointillés, perdent leur caractère charnel, simples motifs peu aptes à susciter le désir.* »⁴³

Donato Amstutz est, quant à lui, un artiste suisse et, quand un homme s'empare de la broderie, c'est aussi pour nous livrer une réflexion sur l'image et son devenir. Avec sa série *Temps mort, embroideries* en 2007, il nous livre des visions en noir et blanc, fil noir sur toile blanche, où la broderie remplace le grain photographique. L'image est liée à cette esthétique de l'immédiat et pourtant le médium utilisé ne peut que sous-entendre une construction dans la durée. C'est ce paradoxe qui transmet son message et sa réflexion sur le devenir de l'image. Il reproduit des visages de femmes endormies, mortes ou expirant, les époques différentes, mais la vision en plan resserré nous fige dans un instant qui semble déjà clos. Les points de croix de Donato Amstutz fixe une vision contemporaine des Vanités. En choisissant la broderie, il pointe du doigt une société qui se gave et digère des images préfabriquées, des produits de masse. C'est une apologie de la patience et de la lenteur qui essaie de redonner une sacralité à l'image.

⁴² « *L'ouvrage d'Arachné. La résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois* » d' Anne Creissels, *Images Re-vues* [En ligne], 1 | 2005, document 3, mis en ligne le 01 septembre 2005, <http://imagesrevues.revues.org/326>

⁴³ Paragraphe 7 lignes 13 à 20 « *L'ouvrage d'Arachné. La résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois* » d' Anne Creissels



Donato Amstutz,



Donato Amstutz,

Black Out, 2010, 29,5 x 35 cm broderie toile

Woman Vanishing, 2009, 30 x 30 cm

Ce sont donc des travaux qui œuvrent à résister aux clichés et à éclater les codes artistiques. Et c'est cet imaginaire véhiculé, cette histoire riche, cet engagement, qui a nourri ma pratique. Ils me permettent d'affirmer mes affinités avec ce matériau, tout en me définissant dans une filiation qui semblait être à la base loin des champs des arts, mais qui tente à prouver le caractère protéiforme de la création contemporaine. La broderie, quant à elle, est bien liée au temps, qu'elle le soit par sa conception ou son imaginaire.

C. Le Styx comme fil conducteur

Ce temps compose mon travail, que ce soit dans la durée de création, de confection ou dans la thématique. Pour rester dans une même logique et ainsi renforcer ma réflexion, il me fallait broder un motif allant dans une direction identique à celle d'une figure de temporalité. Je choisis l'image des fleuves infernaux de la mythologie grecque. Ainsi broder ce motif m'ancre dans une même sphère mythologique. Le Styx, chez les grecs anciens était localisable⁴⁴. On situait sa source dans le massif de Chelmos, au nord de l'Arcadie antique. Il sortait d'une falaise et tombait en cascade pour se transformait en fleuve. Celui-ci entourait le monde des vivants pour le séparer des Enfers, et ainsi faire perdurer l'ordre du monde. Le Styx⁴⁵ a pour affluent la Haine, ses eaux tumultueuses pouvaient dissoudre toutes les matières et toute partie du corps qui s'y immerge devenait invulnérable. L'expression « avoir un talon d'Achille » prendrait sa source dans le Styx. Thétis plongea son fils Achille dans ce fleuve, mais comme elle le tenait par cette partie du corps, il ne fut pas protégé complètement par les

⁴⁴ *Description de la Grèce* de Pausanias, Traduction : Jancik Auberger, texte établi par Michel Casevitz, Éditeur : Les Belles Lettres, Collection : C.U.F., Publication : 2005 (VIII, 17, 18.2, 19.3).

⁴⁵ Jean Bollack, [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reg_0035-2039_1958_num_71_334_3531 Styx et serments] dans *Revue des études grecques* ; volume 71

eaux. Prêter serment sur le Styx est acte irrévocable que même les dieux doivent respecter. Sémélé, trompée par Héra, demanda à son divin amant Zeus de se montrer à elle dans toute sa splendeur divine. Zeus, qui avait juré sur le Styx, dut obéir et sa maîtresse s'enflamma à sa vue.

Le Styx fut aussi personnifié avant d'être fleuve : elle fut une Océanide qui protégeait une fontaine d'Arcadie. Son nom provient du verbe en grec ancien *στυγέω* / *stugéō*, « détester, haïr ». Les diverses traditions font d'elle soit la fille d'Océan et de Téthys soit la descendante de Ténèbres et de Nyx. Par cette dernière filiation, elle serait donc sœur avec les Moires. Le titan Pallas et elle ont eu plusieurs enfants : Zélos (le Zèle), Niké (la Victoire), Cratos (la Puissance) et Bia (la Force). Elle fut durant la Titanomachie une des premières immortelles à se rallier au côté de Zeus et c'est pour cette raison que son nom devint sacré, et les serments pris en son nom, inviolables. Le Styx n'est pas seul, nous pouvons observer dans la tradition grecque, plusieurs fleuves infernaux. Tous d'abord, l'Achéron : le fleuve du chagrin, ensuite Phlégéthon : la rivière de flammes, le Cocyte, qui était le torrent des lamentations, et enfin Léthé : le ruisseau de l'oubli. Mais toutes ces eaux finalement se rejoignaient au centre des enfers et se mélangeaient dans un marais.

Je voudrais signaler que ma construction mentale du fleuve a été aussi influencée par ma lecture de *La Curée* de Zola⁴⁶, où le personnage de Renée se retrouve lié à la Seine. Cette « fille du fleuve » ne peut être qu'emportée dans un flux qui la dépasse, serpentant dans un Paris en mutation, toujours en mouvement. Renée et sa sœur voyant la Seine, dans leurs enfance, comme « *la géante, elles s'emplissaient les yeux de sa coulée colossale, de cet éternel flot grondant qui roulait vers elles, comme pour les atteindre, et qu'elles sentaient se fendre et disparaître à droite et à gauche, dans l'inconnu, avec une douceur de titan dompté. Par les beaux jours, par les matinées de ciel bleu, elles se trouvaient ravies des belles robes de la Seine ; c'étaient des robes changeantes qui passaient du bleu au vert, avec mille teintes d'une délicatesse infinie ; on aurait dit de la soie mouchetée de flammes blanches, avec des ruches de satin ; et les bateaux qui s'abritaient aux deux rives la bordaient d'un ruban de velours noir. Au loin, surtout, l'étoffe devenait admirable et précieuse, comme la gaze enchantée d'une tunique de fée ; après la bande de satin gros vert, dont l'ombre des ponts serrait la Seine, il y avait des plastrons d'or, des pans d'une étoffe plissée couleur de soleil. Le ciel immense, sur cette eau, ces files basses de maisons, ces verdure des deux parcs, se creusait.*⁴⁷ » Ce passage lui prédit son état de femme marié pris dans le tumulte des fêtes et de taffetas qui la mèneront à sa perte. C'est l'image du changement jusqu'à la mort. Et celle-ci s'incarne à la dernière page du roman où Renée, lors de sa dernière visite chez son père à l'Île saint Louis, sent le fleuve parisien « *Mais ce qui la calmait, ce qui mettait de la fraîcheur dans sa poitrine, c'étaient les longues berges grises, c'était surtout la Seine, la géante, qu'elle regardait venir du bout de l'horizon, droit à elle, comme en ces heureux temps où elle avait*

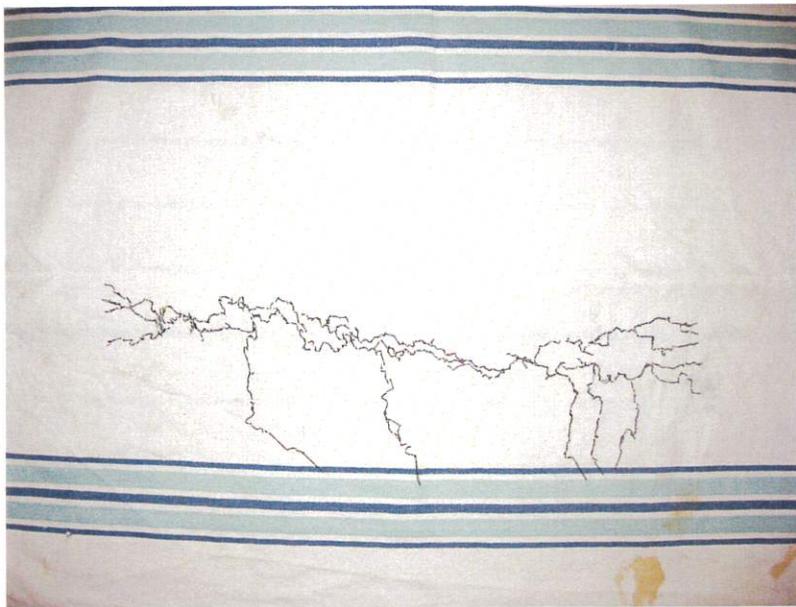
⁴⁶ *La Curée* est un roman paru en 1871. C'est le Deuxième volume de la série Les Rougon-Macquart. Il a été écrit par Émile Zola (1840- 1902) qui est un écrivain et journaliste français.

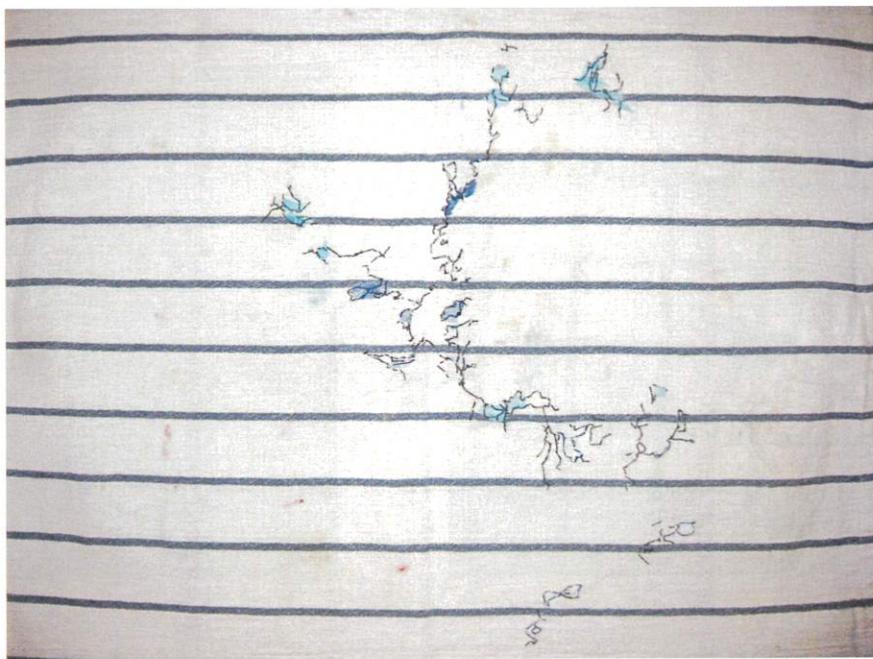
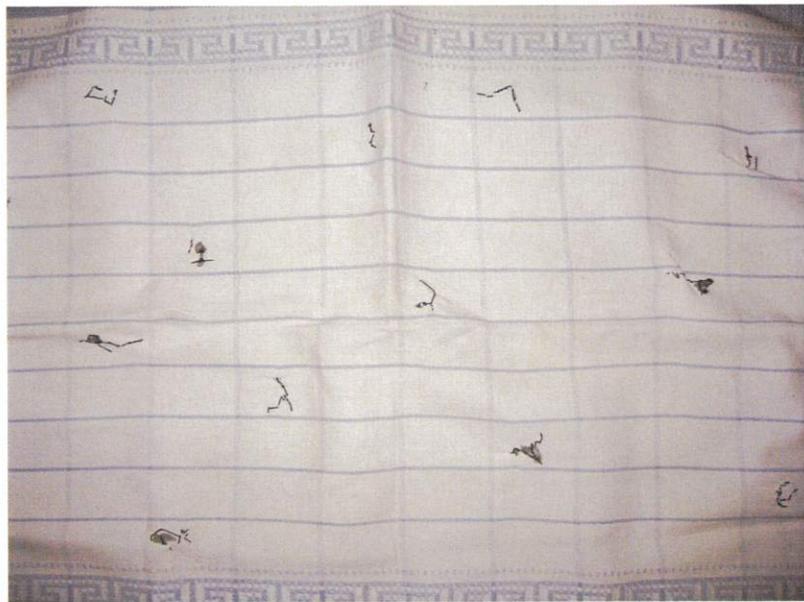
⁴⁷ *La Curée* de Zola Editeur : Le livre de poche, Collection : classique de poche, Parution : 1996 Chapitre II, Pages 123 et 124

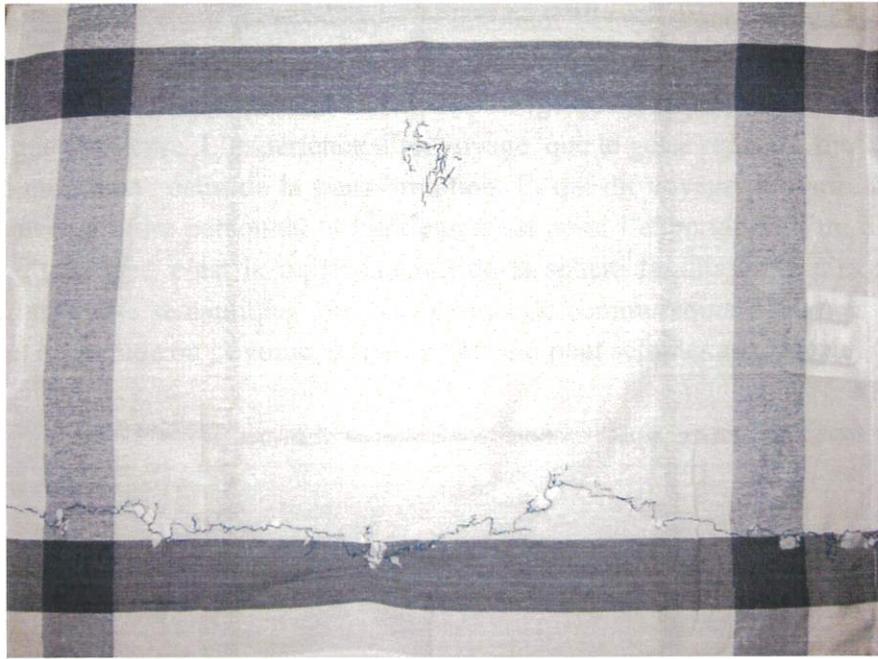
*peur de la voir grossir et monter jusqu'à la fenêtre. Elle se souvenait de leurs tendresses pour la rivière, de leur amour de sa coulée colossale, de ce frisson de l'eau grondante, s'étalant en nappe à leurs pieds, s'ouvrant autour d'elles, derrière elles, en deux bras qu'elles ne voyaient plus, et dont elles sentaient encore la grande et pure caresse.*⁴⁸ » C'est ici dans l'image du fleuve qu'est décrit les derniers instants de Renée, même si elle ne meurt réellement que quelque mois plus tard. L'image du fleuve est plus percutante qu'une description de cette femme sur son lit de mort. Dans ce roman, je retrouve, liées au fleuve, trois images qui parcourent mon travail : la mutation, le temps et le tissu. Il me permet de garder en mémoire ce lien que le flux de l'eau réunit.

Pour matérialiser, ma vision du fleuve Styx, je me suis ancrée dans la réalité, à savoir à partir des codes cartographiques et graphiques des fleuves et m'appuyant donc sur les chemins réels de ces cours. J'ai mis au point un protocole de montage du Styx. Il est simple, efficace, car je reproduis le plus fidèlement possible le tracé d'un fleuve, mais celui-ci sera mixé avec d'autres morceaux de fleuves, leur spatialisation réelle n'a plus d'importance, seul la véracité du tracé fluviale est respectée. Je peux ainsi multiplier les cartes, étendre le réseau ou le condenser, je crée des territoires localisables mais mouvants. L'échelle de reproduction est celle des tracés pris dans une encyclopédie pour ensuite varier au fil de la série, en le multipliant par deux, par trois voir par dix. Je reproduis l'image ainsi composée sur du papier patron qui sera mon guide lors de la confection de la broderie sur le tissu. Ce papier est fin, quasi transparent et, au-delà d'une aide technique, je l'ai petit à petit introduit dans mes cartes. La toute première carte de cette série met en perpendiculaire la reproduction fidèle d'une carte des principaux fleuves continentaux face à un réseau fluviale en expansion qui est le Styx. Mais tous les morceaux de ce réseau se trouvent sur le planisphère, c'est la mise en concurrence de deux visions : une géopolitique et l'autre plus imaginaire, mais qui ont pourtant les mêmes éléments, afin de brouiller nos repères et ainsi repartir à zéro. Dans d'autres, on peut observer des compositions du styx qui se rejoignent, créant de nouveaux continents, ou au contraire trouver des morceaux solitaires, éloignés les uns des autres, perdus sur l'immensité de la carte. Il n'y a ni nord ni sud, plus de haut ou de bas, on n'a que de l'eau et du vide, la terre ferme disparaît. Nous pouvons observer certaines cartes, ayant des réseaux qui s'étalent, une prolifération, sans début ni fin. Même si l'incorporation du papier patron peut s'associer à une couche terrestre, sa transparence et les déchirures qui le bordent, renforcent la vision du Styx, mettant en avant la broderie donc du fleuve. Sur certaines cartes, le papier patron a été teinté à l'aquarelle, formant des lacs et mers naissants de ces fleuves de fil.

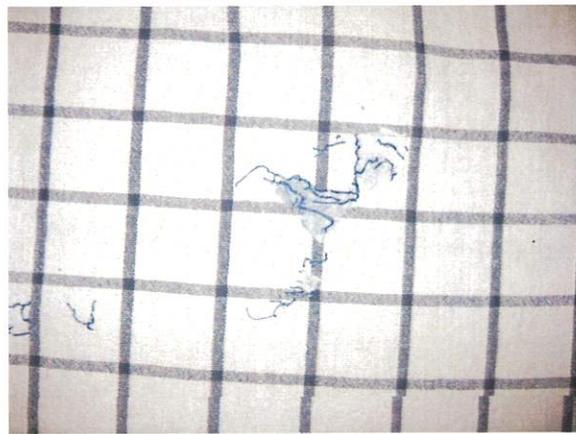
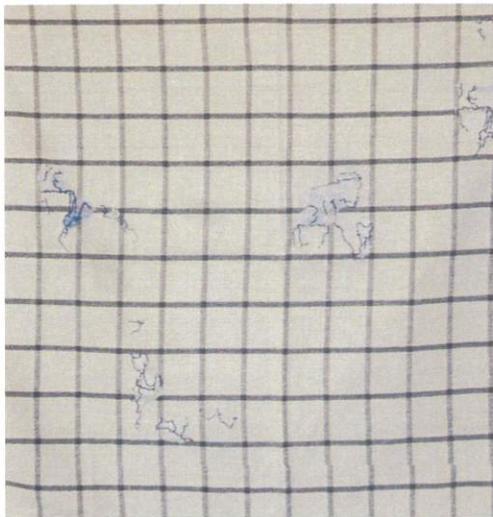
⁴⁸ *La Curée* de Zola Éditeur : Le livre de poche, Collection : classique de poche, Parution : 1996 Chapitre VII, Page 354







Photographies des différentes visions du Styx



Détail des cartes brodées du projet Styx

L'image du fleuve n'est pas que ce changement définitif qu'est la mort, qu'est « *l'autre rive* ». Il représente toutes les « *possibilités universelles* »⁴⁹, le changement, le passage d'un état à autre, sans retour possible, et c'est le mouvement perpétuel des formes mouvantes. C'est l'image privilégiée pour matérialiser le voyage initiatique d'un être, mon propre passage de jeune fille à femme, d'étudiante à artiste. Broder mes conceptions mentales du Styx est la

⁴⁹Dictionnaire des symboles de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Edition :Robert Laffont\ Jupiter 22, Réimpression :2002 , Article Le fleuve Pages : 449 et 450

crystallisation du changement de mon paysage intérieur, l'envie d'acquiescer ce statut d'artiste. D'où l'intérêt de la série pour mon travail, il n'y a pas qu'une possibilité mais des possibilités, des chemins multiples. Broder devient un rite de passage que je m'impose. C'est la trace de ce changement que je montre. L'expérience d'un voyage que le geste répétitif met en place, une expérience d'un temps : celui de la transformation. Et qui dit voyage dit carte. Mais au delà d'un changement d'ordre personnel et intérieur, c'est aussi l'exportation d'un dedans : celui de souvenir d'un foyer, c'est la représentation de la sphère familiale qui s'expose, tout en développant une strate sémantique, qui me permet de communiquer avec mes concitoyens, celle d'un état du monde où j'évolue, d'une société qui peut sembler anxiogène.

II. BRODER À LA CONQUÊTE D'UN TERRITOIRE

A. Les cartes imaginaires

a) Cartographies :

C'est par la conception Homérique⁵⁰, développée précédemment, que je me suis appropriée ce fleuve. Il nous entoure, cohabite avec nous comme la vie ne peut se concevoir sans la mort : un paradoxe mais pas une contradiction. C'est pourquoi j'ai créé ma conception du Styx à partir des représentations cartographiques des principaux fleuves continentaux. Cela m'a permis deux choses : ancrer la broderie de ce fleuve dans une représentation du réel tout en délivrant cette conception homérique d'un fleuve entourant la vie. J'essaie dans ce travail cartographique de gommer ce principe de verticalité, qu'elle soit homérique (ciel/terre/Tartare) ou judéo-chrétienne (enfer/vie terrestre/paradis). Nous remarquons, chez Homère une vision moins hiérarchisée où le ciel, la terre et les eaux du Styx sont englobés dans un tous. Il s'agit davantage de se concentrer sur une image basée sur la cohabitation sur un même plan où la vie et de la mort sont liées par le temps.

L'objet-carte est la matérialisation d'un trajet qu'on doit accomplir, tout en représentant un territoire nous donnant l'impression de le contrôler. Pour ces raisons, j'ai choisi la forme de la cartographie. Elle me permet d'apprivoiser l'inconnu, la temporalité, la mort mais aussi et surtout, un territoire politique. Je m'inscris dans la tradition des cartes imaginaires, notamment celle de la carte du tendre. Elle est une représentation topographique et allégorique des différentes étapes de la conquête amoureuse, selon les *Précieuses* au XVII^e siècle. C'est donc la carte d'un pays imaginaire : Tendre est inspiré par *Clélie, histoire romaine*, écrit par Madeleine de Scudéry⁵¹. La gravure de cette carte est la plus souvent attribuée à François Chauveau⁵² et apparaît dans la première partie du livre. Tendre se construit autour d'un fleuve: Inclination qui est rejoint à son embouchure par deux rivières, Estime et Reconnaissance. L'eau du fleuve est la meilleure allégorie possible pour expliquer l'évolution des sentiments, de ce voyage qu'est l'amour. Trois villes capitales sont bâties sur ces cours d'eau, une pour chaque branche: Tendre-sur-Inclination, Tendre-sur-Estime et Tendre-sur-Reconnaissance. Mais la carte nous guide sur le trajet de Nouvelle-Amitié à Tendre-sur-Estime qui passe par le lieu de Grand-Esprit, suivi des agréables villages de Jolis-vers, Billet-galant et Billet-doux. Dans cette géographie amoureuse, le seul danger est la Mer. Elle représente les passions en opposition au fleuve, qui lui, coule paisiblement et est domestiqué par sa source, Noble sentiment.

Si la cartographie dans l'art prend son essor à la Renaissance, nous pouvons constater un regain d'intérêt pour cette pratique de la part des artistes contemporains. Avant de pouvoir resserrer ma réflexion sur les cartes brodées et imaginaires, je vous livre un petit tour d'horizon sur cette pratique et quelques artistes entretenant une réflexion sur le temps et

⁵⁰ Jean Bollack, [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reg_0035-2039_1958_num_71_334_3531 *Styx et serments*] dans *Revue des études grecques* : volume 71 pages 25

⁵¹ La carte de Tendre est la carte d'un pays imaginaire appelé « Tendre » au XVII^e siècle. Elle est inspirée *Clélie, histoire romaine* de Madeleine de Scudéry (1607 -1701) publié en 10 volumes de 1654 à 1660

⁵² François Chauveau (1613 - 1676) est un dessinateur, graveur et peintre français. Annexe 12

l'espace. J'aimerais vous éclairer sur ce phénomène par la présentation de deux artistes qui ont intégré dans leur création ce travail topographique si particulier, tout en livrant une réflexion sur le temps et la durée mais aussi sur ce monde sociale et politique.

b) Panorama d'artiste :

Le premier est un artiste ghanéen : El Anatsui. Au centre de ce travail : une réflexion sur la transmission des traditions, des cultures africaines, en perte de vitesse. Elle porte sur ce continent qui se transforme et sur son économie nouvelle. L'artiste transpose plastiquement ces traditions en déclin dans notre monde moderne. Il utilise des méthodes artisanales sur des éléments recyclés, ses matériaux de prédilection depuis 2002. Il se focalise surtout sur les capsules en fer venant de bouteilles d'alcool et autres matériaux industriels qu'il aplatit et lie ensemble par des fils de cuivre. Je me suis concentrée sur l'un de ses travaux datant de 2009, *New World Map*, où il interroge plastiquement les flux mondiaux du commerce et de l'immigration. Son choix de matériau nous aiguille sur sa réflexion relative aux changements survenus sur le continent africain de la colonisation jusqu'à l'indépendance, à cette reconstruction difficile.



El Anatsui, *New World Map*, 2009. Private

Collection. Courtesy of Jack Shainman Gallery, New York

Quand à Annette Messager⁵³, dans son travail *Faire des cartes de France*, elle reproduit en volume la carte de France. Par l'utilisation de deux cents fragments de peluches accrochés au mur, elle recrée l'hexagone dans une forme géographique, cartographique précise. Au premier abord, à la vue de cette forme plastique, c'est le sourire que déclenchent ces peluches car nous ramenent au monde de l'enfance, une mélancolie du temps passé. L'accumulation de ces peluches aux couleurs⁵⁴ « Kitsch » peut être une évocation des stands de fêtes foraines, des cris et rires des enfants, de nos propres rires passés. Comme souvent dans son travail, le sourire se mue en sentiment amer : en regardant de plus près, les peluches sont mutilées. Elles sont des dépouilles et face à une France recouverte de cadavres, un charnier se déploie. Elle fait un travail topographique qui met en forme la perte d'un âge d'or, celui de l'enfance, mais aussi peut être d'une France des Trente Glorieuses.

⁵³ Annette Messager (1943)

⁵⁴ Dossier pédagogique des collections – LaM - Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'Art brut.



Annette Messager, *Faire des cartes de France*, Morceaux de peluches, cordes, fils et pointes, 420 x 385 cm, 1943
Photo : Philip Bernard. © Adagp Paris, 201

Par ces deux artistes, nous comprenons le lien très fort des cartes imaginaires avec le territoire réel ; c'est matérialiser, avoir une emprise sur ces notions. Le territoire est avant tout politique et se définit souvent par rapport à l'autre. C'est établir nos frontières et nos relations aux autres nations. Pour ma part, en enlevant les continents et autres repères géographiques j'atténue les caractères nationaux au profit d'une unicité. Plus de pays, plus de continents pour ainsi mettre en place un seul territoire. Mais avant de développer la dimension sociale de mon travail, il convient tout d'abord de mettre en lumière la pratique de quelques artistes qui ont choisi, eux aussi, d'appréhender la broderie par le biais de la cartographie.

c) Cartographie brodée :

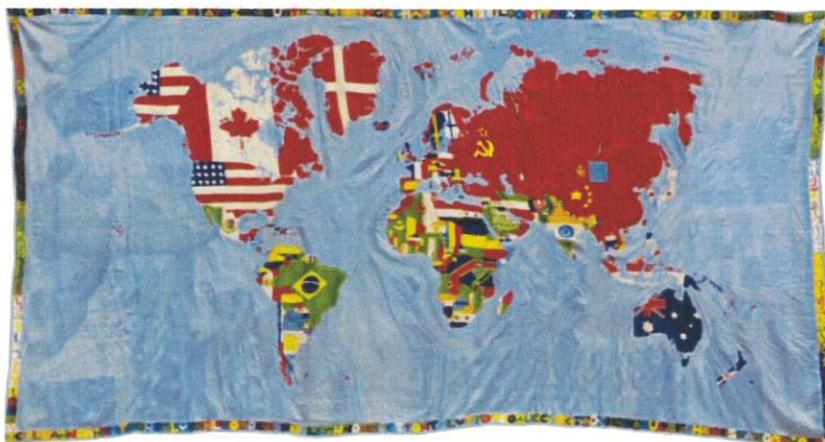
L'un d'eux est Alighiero e Boetti⁵⁵ qui traduisait ses préoccupations sur la géopolitique par une série de planisphères brodés. Cette série, nommée *MAPPA*⁵⁶, fut un travail qui se construisit dans le temps, de 1971 jusqu'à sa mort en 1994. Chaque territoire du planisphère imaginé par l'artiste est représenté par le drapeau qu'utilise réellement chaque pays. La carte du monde devient colorée, attractive mais c'est lors de la vision globale de la série que nous pouvons nous rendre compte des changements de frontières ou des fortes transformations géopolitiques que notre monde subit au cours de ces années. Pour chaque changement, une carte lui est liée. Une série naît de l'actualité où le temps interagit avec le monde et l'individu. La broderie des planisphères fut déléguée à des brodeuses, d'abord en Afghanistan puis, à partir de 1979, en raison des attaques de l'URSS, à des femmes du Pakistan. Mais toujours, il confia la confection à des femmes, c'étaient à elle de matérialiser l'ordre du monde.

⁵⁵ Alighiero e Boetti (1940-1994)

⁵⁶ Alighiero e Boetti *MAPPA* : Les Presses du réel : Edité par Anna Fisher, Texte de Jean-Christophe Ammann, Parution : juin 2010, édition bilingue (anglais / italien)



Mappa, 1989-1991, 265 x 585 cm., Collezione Chiara e Francesco Carraro-Venezia, © Alighiero Boetti by SIAE/VEGAP, 2011.



Mappa, 1971-1972, 201, 9 x 374, 7 cm, Glenstone, © Alighiero Boetti by SIAE/VEGAP, 2011.

Nike Schröder⁵⁷, jeune artiste berlinoise crée, dans son travail *Railroad Project*, plusieurs toiles brodées où l'on voit apparaître et cohabiter trois organismes : la carte des Etats-Unis d'Amérique sur laquelle est superposée la carte du réseau ferroviaire de 1890 en pleine ruée vers l'or. Le tout est recouvert de fils de couleurs chaudes telles le rouge ou le jaune tombant librement à la verticale. Dans ce projet, c'est réellement sa vision des USA qui est en jeu. Tout d'abord, de façon concrète, elle met en place la situation géopolitique d'une nation qui se définit en république constitutionnelle fédérale, mettant en avant sur une carte les tracés des Etats. Ensuite, elle brode le réseau ferroviaire de 1890 qui, historiquement symbolise la conquête de l'ouest et l'élargissement du territoire américain. Cette date est importante, elle clos l'aventure vers l'ouest par le massacre de Wounded Knee où environ 350 amérindiens de la tribu Lakota furent tués par le 7ème régiment de cavalerie des Etats-Unis qui avait l'ordre de les convoier en train jusqu'au Nebraska. Wounded Knee⁵⁸ est souvent considéré comme marquant la fin des guerres indiennes. En brodant ce réseau, elle pointe du doigt le fait marquant et sanglant de la naissance d'une nation. Les fils verticaux, quant à eux, sont plus organiques et semblent être disposés de façon plus anarchique, tranchant avec les tracés des

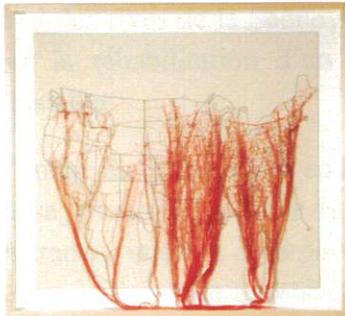
⁵⁷ <http://www.nikeschroeder.com>

⁵⁸ Joelle Rostkowski, lors de l'émission, *La fabrique de l'histoire* sur France culture, le 14 septembre 2011

cartes. En y regardant de plus près, la concentration des fils est forte dans les zones où la population est élevée. Ces fils constituent alors un indice démographique. Même s'ils semblent plus libres de leurs mouvements, ils sont pourtant ancrés dans la toile.



The Railroadsystem 1890, 198x165cm (78x65 inches), 2012



The Years of Glory 01. 91x117cm (36x46 inches), 2012



The Years of Glory, Diptych, ca. 91x117cm (36x46 inches), 2012

Par ces deux artistes, nous voyons l'importance du lien cartographique et politique. En utilisant, l'image du fleuve, j'ancre aussi ma réflexion vers les autres et la société. L'eau est devenue aujourd'hui un enjeu économique et écologique. Au-delà d'un lieu de négoce et d'échanges économiques, les fleuves sont des frontières naturelles. Lorsque ce cours d'eau devint stratégique, il cristallise une identité nationale séparant deux « ennemis héréditaires ». Le Rhin en est un parfait exemple : des deux cotés de la frontière le contrôle du fleuve, lors de la montée du nazisme, fut capitale et exacerba nombre de conflits. Les allemands nommèrent ce fleuve « le vieux père Rhin » et le définirent comme étant un des lieux de naissance de la

nation. En outre, nous pouvons apercevoir dans la figure du fleuve l'imminence d'un désastre économique et financier. Depuis les réformes économiques entamées en 1978, la Chine du Nord voit ses ressources en eau diminuer dangereusement. Le fleuve jaune⁵⁹, en plus d'être fortement pollué à cause de l'industrie, commence à s'assécher dès la province du Henan et du Shandong à 300 kilomètres à peine de son embouchure de la mer de Bohai. Le Fleuve est ici en danger et son extinction remet en cause un écosystème ainsi que la vie des gens qui y sont au centre. Dans nos villes européennes, le fleuve a une double fonction : celle de bien de productions – servant à alimenter les industries, à convoier les marchandises – et celle de biens de récréation où se concentre désormais les pôles de loisirs. Ceux-ci sont pris en exemple comme étant un engagement écologique au sein de la politique d'une ville. Lyon en est une illustration. Le Rhône et la Saône s'intègrent au milieu du paysage urbain et Lyon apparaît comme une ville qui s'est construite autour de l'eau. Depuis les années 1980, les lyonnais sont à la reconquête de leur espace urbain par leurs fleuves, construisant leur avenir autour d'un fleuve mythifié. Ainsi, la Biennale d'art contemporain de Lyon a choisi comme endroit d'exposition principale La sucrière, au bord de la Saône, comme exemple de réutilisation d'une usine à l'abandon en lieu de monstration. Le projet le plus important est celui des rives de la Saône avec, comme fer de lance, le Musée des confluences qui a permis tout la réhabilitation d'un quartier : Perrache où les sièges d'entreprises commencent à s'installer.

L'image du fleuve porte en lui cette considération écologique et devint marqueur de nouveau paysage urbain. Le décor de nos villes change et il en est le centre. Mon travail n'est pas juste les transformations d'un paysage intérieur, il est aussi le reflet du fleuve en tant que réceptacle de ces enjeux et de ce renouvellement urbain ainsi que des images qui s'y rattachent.

d) Mon travail

Si j'ai gommé toutes autres formes pour me concentrer sur la sinuosité du parcours d'un fleuve, c'est pour mettre en avant la force des enjeux contemporains et sociaux que véhicule cette forme. Assembler tous les fleuves et les broder en un, c'est matérialiser l'interdépendance de nos nations et de notre écosystème, tout en effaçant les frontières au profit d'une unité. La multiplicité des cartes ne remet pas en cause cette unité, elle explique juste qu'elle peut se mouvoir, se répandre ou simplement prendre la forme d'un autre chemin. Elle représente le choix. Alors que le Styx peut en une même carte se diviser, se transformer en une autre, il reste pourtant le même. C'est notre perception de lui qui est biaisé. Lui n'a aucun mal au changement. Par l'utilisation de la carte, j'enlève tout horizon et met en avant les lignes : le dessin.

Il faut dorénavant que je vous explique mon choix d'utiliser des torchons comme fond de carte. Le travail d'Hélène Gerster⁶⁰ me permet de glisser de l'urbain, de l'univers social à la sphère du foyer, car en utilisant ce tissu si spécifique, j'accentue mon envie d'explorer la famille et l'intime. Cette jeune artiste suisse applique dans son travail une des définitions de la carte donnée par Deleuze et Guattari : « *Elle est un percept qui organise des affects et des*

⁵⁹ Le Huang He, en français fleuve Jaune, est le deuxième plus long fleuve de Chine. Long de 5 464 kilomètres, il se jette dans la mer de Bohai : la mer Jaune.

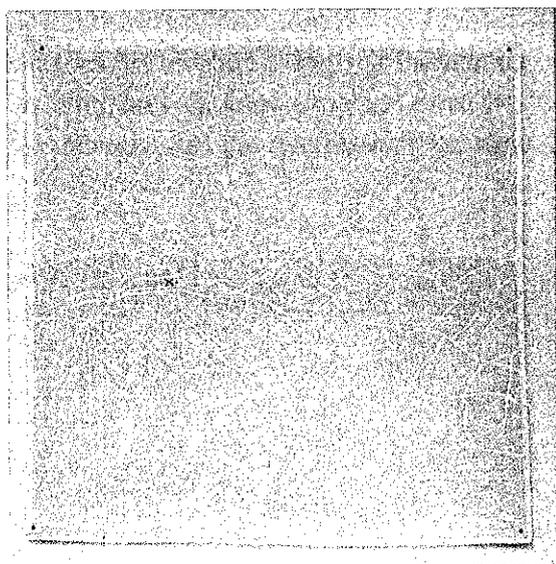
⁶⁰ <http://www.helenegerster.ch>

agencements dans et à partir d'un lieu »⁶¹. Elle crée de véritables cartes sensibles qui nous invitent aux trajets, où le réel doit s'appropriier et se réinventer. C'est voir, ressentir la ville autrement. On se trouve dans une double dialectique, celle de la contemplation induite par la monstration et le mouvement corporel induit par la carte. Deux de ces travaux reflètent ce fait. Dans, « *On ne vient de nulle part, on y va* », sur un canevas, elle brode les trajets de ces déambulations, dans les villes où elle a vécu et travaillé tel Paris, Genève Klaïpeda et Riga. Avec sa série de 120 mouchoirs sérigraphiés et brodés « *Tu prononces Venise et un tas de signaux s'allument* », l'artiste envoie par la poste un de ces mouchoirs brodés où l'adresse du destinataire de cet envoi est marquée d'une croix rouge. Par cet acte, elle invite des personnes à se resituer dans une ville et prendre ainsi conscience d'une spatialité nouvelle à découvrir. C'est inviter le regard à changer sur le décor urbain familier. En utilisant des mouchoirs, elle introduit un élément de la vie domestique et invite les personnes à glisser dans leurs sacs à main ou leurs poches cet élément plastique qui réactive un geste suranné. En effet, depuis le mouchoir jetable en papier, ceux en tissus véhiculent une certaine nostalgie. C'est une invitation à déambuler à travers plusieurs décors : celui de la ville mais aussi dans un décor qui se rêve, celui de l'enfance.

TU PRONONCES VENISE ET UN TAS DE SIGNAUX S'ALLUMENT

mouchoirs sérigraphiés et brodés
22 X 22 cm, 2007

Série de 120 mouchoirs envoyés par la poste. Ils ont été sérigraphiés d'après un plan de la ville de Genève ; puis brodés d'une croix rouge à l'endroit où le destinataire de l'envoi réside

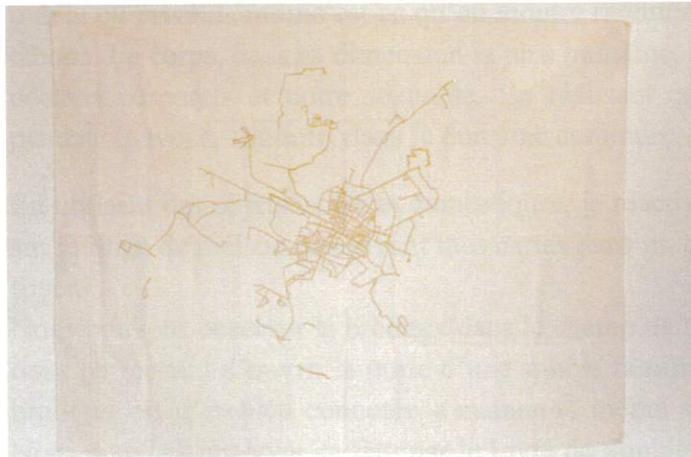


⁶¹ *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* de Gilles Deleuze et Félix Guattari Paris, Minuit, 1980. Pages 28

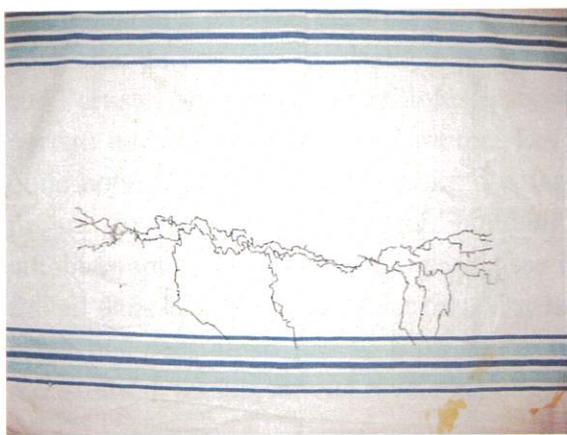
ON VIENT DE NULLE PART, ON Y VA

canevas et fils en coton,
broderies de 144 X 109 cm, 2007-2008

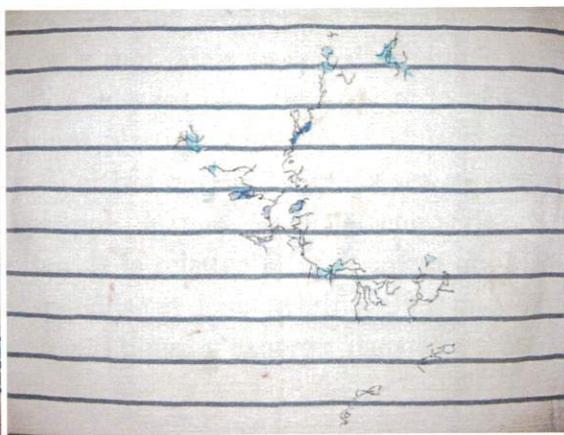
Reconstitution en broderie sur canevas du tracé des pérégrinations d'Hélène Gerster dans les villes où elle a vécu et travaillé depuis 2006 : Genève, Paris, Riga et Klaïpeda



Et comme elle, j'ai pris comme repère symbolisant le foyer des tissus issus de la vie domestique. Il porte en eux des marqueurs forts, celui du foyer, de la mère et de l'intime. Ces tissus domestiques évoquent le corps intime et son absence. Liés avec la broderie, ces tissus deviennent tactiles, un appel au toucher. Dans Styx, j'amène une dimension supplémentaire car tous les torchons, draps et mouchoirs que j'ai brodés ont été utilisés et portent en eux les stigmates de leurs usages. Ainsi ils sont porteurs d'une charge émotionnelle induite par les traces laissées par une histoire humaine.



Tâches de graisse



Tâches de peinture

B. Broder l'intime

Souvent, nous séparons le public, le privé et l'intime, telles trois entités distinctes, mais nous lions pourtant ensemble ces deux dernières notions. Le privé est ce qui se voile au public. L'intime, quant à lui, prend racine dans ce domaine du privé tout en y échappant. Il est ce qui est le plus secret, ce qu'on cache souvent aux personnes, qu'elles soient dans le domaine public ou privé. L'intime est ce qu'on montre rarement, c'est l'essence de notre être et de nos tabous. Le corps, dans sa dimension la plus humaine, implique de cacher nos excréments, nos déchets corporels et notre sexualité. En réalisant ce travail, j'ai transféré le privé et son pendant inavoué, l'intime, dans le domaine commun.

En utilisant des objets usités et domestiques, je réactive donc la tradition des initiales brodées sur le linge de maison, inscrivant mes cartes dans un certain univers – celui du maternel et du foyer.

Nous pouvons observer la broderie dans le champ de l'art contemporain comme code culturel, nous permettant d'ouvrir la porte d'une sphère familiale : c'est la mise en scène du privé. La broderie est d'emblée connotée « maman », même si notre image maternelle s'en éloigne. Nous pouvons observer ce fait, par le Livre de Sophie Calle *Elle s'est appelée successivement Rachel Monique...*⁶² : la couverture est en tissu épais, blanc brillant, doux au toucher et le titre est un lettrage brodé en jaune d'or. Pourtant, sa mère était loin des clichés de la femme au foyer, mais le choix éditorial a bien retenu cette couverture nous indiquant ainsi la relation mère et fille, jouant de cette manière sur les codes culturels que véhicule cette pratique. C'est cette même démarche que la Collection Lambert en Avignon utilisa pour exposer cinq femmes artistes. Pour l'exposition *des Papesses*, le visiteur était accueilli par un immense tissu brodé reprenant le nom des artistes⁶³, les mettant ainsi en scène comme figures de construction des femmes dans l'art. Elle nous présente une filiation tel des mères pour les jeunes artistes en devenir. Ce lien mère enfant est tissé dans notre inconscient par ce choix muséographique. Dès notre entrée, la broderie tisse un lien ancré dans un imaginaire du foyer. D'ailleurs, lors de ma visite de cette exposition, la confrontation avec les œuvres de Louise Bourgeois m'a plongée dans un univers où je pouvais me projeter. La broderie semble être, pour elle, un bon moyen plastique pour explorer le moi. Mais au-delà d'un simple éclairage sur l'artiste, les techniques utilisées, proches des activités dites du foyer et le matériau fil, portent en elles les codes de l'intime. Les formes plastiques qu'elles produisent réactivent donc notre mémoire, nos souvenirs d'enfance. L'artiste qu'elle était crée ses œuvres par sa propre logique subjective, qui pourtant échappe à une simple lecture de données autobiographiques. Louise Bourgeois tisse le lien de la relation mère et enfant qui hisse son travail dans la sphère d'un foyer mis en scène, spatialisé et donc mythifié. C'est une vision du privé qui peut ainsi, par le filtre de la forme plastique, s'exporter dans la sphère de la monstration. Sa subjectivité révèle la nôtre.

⁶² *Elle s'est appelée successivement Rachel Monique...* de Sophie Calle Editeur : Edition Xavier Barral, Relié, Couverture brodée, 170 × 240 mm, 204 pages, 102 photographies couleur Annexe 13

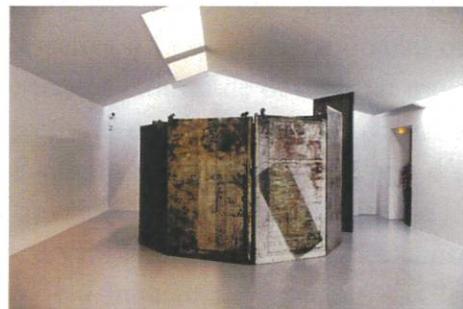
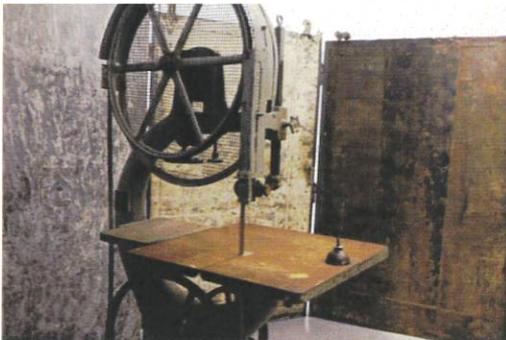
⁶³ Annexe 14

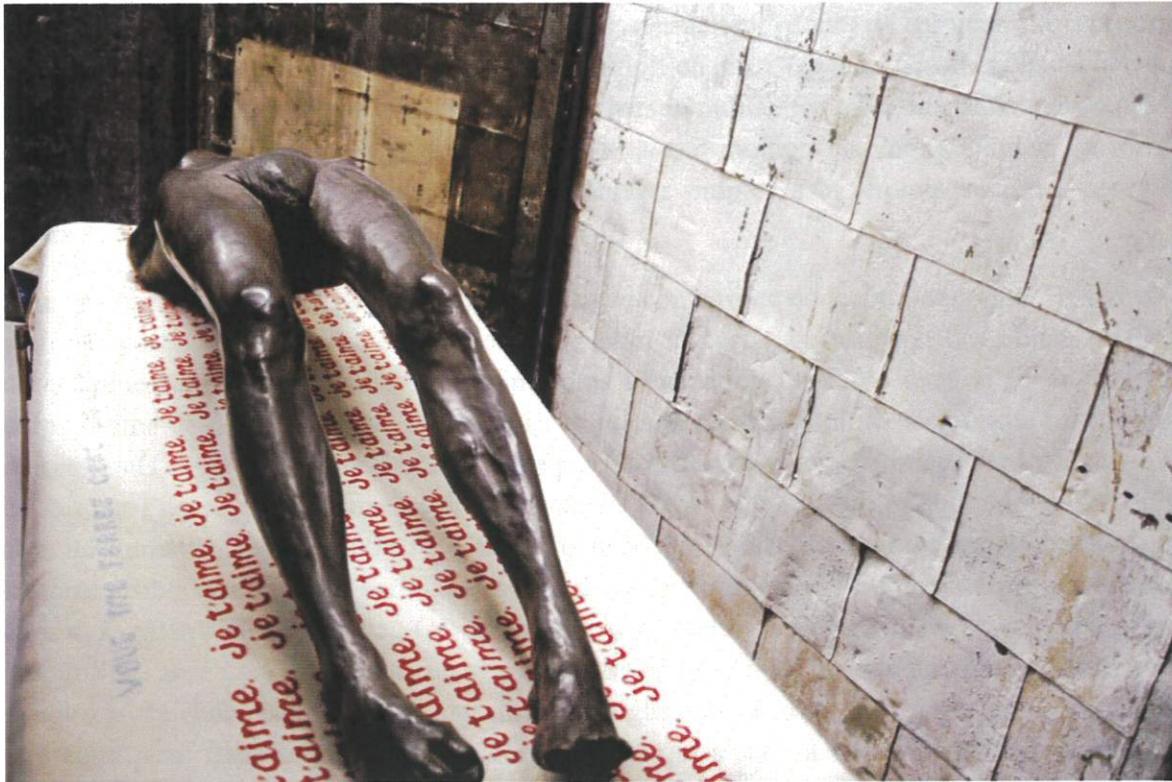
Avec la cellule *RED ROOM CHILD*, nous sommes en présence du domaine privé exposé. D'ailleurs à moitié effacé, sur des portes en bois récupérées dans un palais de justice New-yorkais qui compose l'œuvre, nous pouvons apercevoir le mot *private*. Au centre de la cellule, se présente un dévidoir tenant des bobines de fil rouge lesquelles sont reliées à une masse couleur chair ressemblant à un sein. Ce lieu est habité par le rouge et par un tas d'objets chinés de cette couleur et, devant la vitrine, des moulages de cire rouge. L'un représente des mains d'adultes qui retiennent avec douceur des poignets d'enfants, plus loin, des avant bras fins et adultes qui recueillent dans leur paumes des mains toutes petites. C'est l'image maternelle qui est mise à l'honneur, le rouge des fils constituant le lien avec le nourricier. C'est la mise en forme d'une filiation : celle de l'artiste avec les fileuses mythologiques et celle de sa fille avec sa mère.

Louise Bourgeois, *The Red Room – Child*, 1994 (photographies prises lors de l'exposition *Les Papesses*)



La deuxième cellule qui a retenu mon attention lors de la visite fut *l'ARCH OF HYSTERIA*. La pièce est formée d'imposantes cloisons d'aluminium. Est disposé sur la droite un lit en métal sur lequel repose un corps lui aussi en métal, crispé, tordu, rappelant les photos des patients atteints d'hystérie et sur lequel la tête manque. A-t-elle était séparée du reste du corps à l'aide de la scie monstrueuse qui se situe à gauche ? Mais l'élément qui a attiré mon attention est la couverture qui recouvre le matelas. Elle est brodée par du fil rouge, les mots « *Je t'aime* » apparaissent à de multiples reprises. En fil bleu clair, une phrase brodée « *vous me ferez cent lignes. Non. Deux cents lignes.* ». C'est une punition, comme celle que nous faisons à l'école. Ce sont tous les traumatismes d'enfance qui remontent dans cette cellule.





Cell: Arch of Hysteria, 1992-1993 (photographies prises lors de l'exposition *Les Papesses*)

Louise Bourgeois s'identifiait à une héroïne de son enfance – Eugénie Grandet – mais à la différence du personnage balzacien, qui était dans l'inaction et la contemplation, elle est dans la création. L'artiste investissait ce corps de papier pour matérialiser les formes qui résultaient de sa vie intime et, dans la simplicité de la broderie, trouva une expression plastique⁶⁴. Balzac dit de son héroïne qu'elle « *passa sa vie à raccommoder des torchons* »⁶⁵. Louise Bourgeois, elle, passa sa vie à raccommoder des pans de sa vie intime et en plus les exposa en plein jour. Le public en fut touché dans sa propre intimité.

Le transfert d'éléments de l'intime vers le public impose donc une transformation intentionnelle de l'univers privé vers les protocoles nécessaires à l'espace institutionnel que représente le musée. C'est l'étape qui permet à ces expériences intimes de devenir un travail plastique qu'on peut comparer à un miroir, où la subjectivité et l'intime du spectateur se refléteront. De cette manière, l'œuvre échapperait à une simple manifestation de l'ego d'un artiste. C'est produire une expérience par l'altérité. Les travaux de Louise Bourgeois que j'ai présenté plus en amont, éclairent ce déplacement du privé vers le public et l'une des choses qui y contribue est le concept freudien de l'*Unheimlich*⁶⁶ : « Inquiétante étrangeté ». C'est lorsque le quotidien rassurant se meut en situation angoissante sous la résurgence d'éléments

⁶⁴ *Moi, Eugénie Grandet*, Précédé d'un essai de Jean Frémon de Louise Bourgeois, Monographie ; Editeur : Gallimard, Collection Cabinet Des Lettres, Parution : 2010

⁶⁵ *Eugénie Grandet* d'Honoré de Balzac, Editeur : GF – Flammarion Parution 2000 Pages 72

⁶⁶ *L'inquiétant familial* (suivi de : "Le marchand de sable" de E.T.A. Hoffmann) de Sigmund Freud, Editeur Payot, collection : "Petite Bibliothèque Payot", Parution : 2012

refoulés de l'enfance. Ces œuvres plastiques permettent donc de projeter ses propres souvenirs. Et plus que Freud, c'est bien la définition de l'*Unheimlich* chez Jentsch⁶⁷ qui explique la réussite du déplacement de l'intime vers le public. En effet, le spectateur doute de ces objets familiers et inertes et il se demande si à tout moment ils vont s'animer. La forme plastique et le contexte le plongent dans un univers propice à la réminiscence des peurs et désirs puisés dans l'enfance.

Pour ma part, mon travail plastique ne semble pas contenir ce concept d'angoisse. Il se révèle pourtant porteur d'une absence inquiétante : celle du corps, en utilisant des objets textiles, domestiques et surtout ayant servis. J'introduis l'évocation du corps dans le foyer, dans le corps intime de deux manières. L'une par l'appel à la tactilité induite par l'utilité intrinsèque de ces tissus et par les reliefs du fil. L'autre par les différentes traces laissées par l'usage – que ce soit par l'usure, la décoloration du tissu ou les tâches encore visibles qui témoignent d'une activité humaine. Par conséquent, l'usage concède à l'objet une charge émotionnelle, une histoire visible et vécue. Ce sont les vestiges d'une histoire familière : une mère aidée par son enfant à essuyer la vaisselle. Ce torchon expose cette situation disparue, de ces corps aujourd'hui absents. De plus, la vue de ces draps étendus tel un planisphère monumental nous évoque la fraîcheur de ce tissu quand nous nous glissons, le soir, dans notre lit. C'est peut-être cette peau frissonnante de notre corps intime qui s'étale à l'œil du public, comme ces mouchoirs qui nous rappellent à notre corps et à sa mécanique.

Les tissus domestiques et usités ainsi que l'emploi de la broderie permettent donc le transfert du privé vers un spectateur, qui par le biais de la forme et des codes sera capable d'investir mon travail par sa subjectivité. Mais l'action même de broder reflète une réelle volonté d'exposer un corps et un geste. Bea Camacho, jeune artiste New-Yorkaise, née à Manille, réactive son expérience de l'immigration par la performance. Avec *Enclose I* (2005) l'artiste, pendant onze heures, tricote autour d'elle un cocon de laine. La performance terminée, elle donne à voir des photographies couleurs et une vidéo en temps réel qui sépare le public de sa sphère intime, que ce soit par la performance ou la présentation par photographies et vidéo de celle-ci. L'artiste n'expose pas son intimité, elle se sépare, par le biais de ses médias et par le cocon de laine, des autres, elle donne à voir un geste qui exprime son sentiment d'isolement et une envie d'un retour vers un foyer idéalisé. Dans son travail, c'est l'importance du geste qui m'a interpellé et conduit à la performance. Il me fallait montrer ce geste.

C. L'acte de broder

Bea Camacho⁶⁸ utilise le tricot pour son lien étroit avec une vision d'un foyer protecteur, attaché à l'idée de confort, créant ainsi une matrice régressive où elle s'enferme et s'endort. Par le geste même de tricoter, elle explique sa situation inconfortable, son corps est contraint par un geste répétitif qui la sépare, l'isole des autres, elle est focalisée sur son ouvrage. Le

⁶⁷ *Zur Psychologie des Unheimlichen* d'Ernst Jentsch Paru en 1906

⁶⁸ <http://www.beacamacho.com>

choix du tricot est pour elle, avant tout, dicté par le besoin de trouver un médium qui lui permettait d'improviser au fur à mesure la forme de son travail. La couleur de la laine est rouge mais ce n'est pas «un fil rouge» qui lie mais qui au contraire souligne l'absence – présence du corps de l'artiste. Cette couleur a été choisie pour sa qualité graphique. Elle met en place un geste plastique.



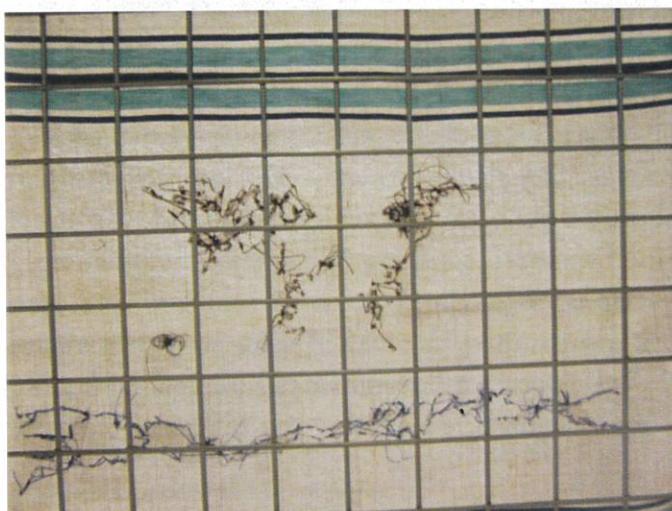
Bea CAMACHO, "Enclose I", 2005. Droits réservés

Je suis dans la même optique, à force d'expérimenter la broderie, je me suis rendue compte que mon corps était réellement contraint. D'une main le tissu de l'autre l'aiguille qui suivait le tracé du Styx. Mes yeux plissés de concentration et mon dos vouté, et cette main prolongée par cette fine tige argentée. C'est un geste chorégraphié en prise avec une mécanique bien huilée. Le fait de broder devient tout un rituel qui engage le corps dans un schéma de geste qui est obligatoire. En un, tirer le fil de la bobine, en deux passer le bout du fil dans le chas de l'aiguille. En trois, doubler le fil et le couper de la bobine, en quatre, faire un nœud au bout du fil doublé. En cinq et six percer le tissu avec l'aiguille et tirer le fil, recommencé tant qu'il reste de la matière. On est pris dans ces gestes, dans cette routine. Pour mettre en avant, ces gestes qui portent en eux leur plasticité, et avant même de concevoir un acte performatif, j'ai insisté sur le trajet du fil. Sur l'endroit, on peut voir la broderie reprenant les tracés. Mais sur l'envers tout un réseau de fils entrelacés se forme, où on peut imaginer les changements de direction de la main, car mes gestes lorsque je concevais ma broderie n'étaient pas prédéfinis par un début ou une fin. Je pouvais donc commencer par le milieu, revenir au début, laisser ma main plus libre de ses mouvements. De plus, j'ai essayé de couper le fil le moins possible, tout en m'appliquant à en utiliser toute la longueur, ainsi le même fil appartient à deux images. L'une est le Styx et l'autre est un dessin résultant de gestes plus aléatoires naissants de l'action, c'est l'acte même de broder qui prédomine. D'où l'importance de trouver un mode de monstration qui facilite la vision de ces deux images. Il fallait donc les sortir du mur,

tout en évitant de les étendre sur une corde qui les éloignerait trop de l'univers cartographique. Comme le lieu où il fut exposé fut une bibliothèque universitaire, j'ai pris la décision de détourner l'emploi d'une des parois grillagées qui permettent l'accroche de documents dans ce lieu.



Vue générale lors de l'exposition



Vue de l'envers

Quant au changement d'échelle, passer d'un torchon à un drap, m'a permis d'expérimenter une nouvelle approche de cet acte. Le motif étant plus étendu, le temps de confection l'était aussi, je vivais une expérience du temps qui semblait se démultiplier. Le dessin perdait sa forme, je brodais un monde de lignes ou même mon mouvement prenait de l'ampleur. J'ai pu, de cette façon, me rendre compte de tous les éléments qui composent mon geste, et ainsi définir, corporellement, les tenants et aboutissants qui le déterminent, et m'appliquer à produire une plasticité nécessaire à la performance.



Si nous partons de ce constat, que le geste issu de la vie quotidienne peut être reconsidéré et réutilisé dans une démarche esthétique, nous savons aussi qu'il est nécessaire de comprendre les différences entre ces deux univers, et de définir le lien qui permet de créer le passage de ce geste familier à une *praxis* plastique. Barbara Formis, dans *Esthétique de la vie ordinaire*, nous livre quelques éléments de réponses: Le geste, ici celui de broder, qu'il soit fait dans la sphère privée ou dans le cadre de performance artistique est intrinsèquement le même. En effet, il partage trois caractéristiques semblables⁶⁹ : la *composition motrice* qui est définie par le même schéma d'acte moteur, par exemple tenir une aiguille et créer sur le tissu un motif.

⁶⁹ *Esthétique de la vie ordinaire* de Barbara Formis Editeur : PUF, Collection : Lignes d'Art, Parution : 2010 Pages 13 et 14

Ensuite, une *exécution corporelle* où le corps se retrouve dans le même rythme de travail prédéfini par l'ouvrage. Enfin par l'*attitude*, dans l'acte de broder c'est la concentration qui prédomine. Ce geste est *a priori* le même et il l'est de façon formelle mais c'est bien le contexte où il se produit qui fait sens et c'est en cela qu'un spectateur ressens ce geste comme se positionnant hors cadre. Les musées, les galeries, ou comme ici une exposition, sont des endroits que le public détermine comme lieux artistiques où il recherche une expérience esthétique. Le geste ainsi intégrera ces espaces, en prend le caractère et permet de ressentir le geste comme *praxis esthétique* : Jerrold Levinson réunit ces fait sous l'intitulé du « *Contextualisme esthétique* »⁷⁰ : « *Le contextualisme est la thèse selon laquelle une œuvre d'art est un artefact d'une sorte particulière, un objet (même si, dans certain cas, c'est un objet abstrait) qui est le produit d'une invention humaine, à un moment et un endroit particulier, par un individu ou des individus particuliers- ce qui a des conséquences sur le façon dont on en fait l'expérience adéquate, dont on en a une compréhension appropriée et dont on l'évalue correctement.* »

Ainsi le geste n'est plus simplement un acte quotidien mais devient une chorégraphie, une danse où les mains ont leur propre rythme, leur souffle et devint acte poétique tout en mettant en lumière l'élément absent qui, dans ma performance, est le cadre du foyer. C'est ce qui permet la création de sens. Le geste quotidien abandonne de cette manière sa fonctionnalité, son utilité première, ce n'est plus réaliser une broderie et donc devenir objet mais mettre en place une action intérieure. L'action efface la différence ente sujet et objet. Les gestes forment notre vécu, nous imposent une routine, permettent l'accomplissement d'un objet et forment notre identité. C'est le geste qui apporte les techniques mais il reste pourtant mouvant, pouvant apporter son lot de surprises, laissant la place à des formes de liberté, telle une forme poétisée du corps. Les gestes sont ainsi un répertoire de formes en attentes d'être renouvelées par l'interposition de la pratique artistique. Il est une jonction possible entre deux univers : celui de la technique et celui de la création. Barbara Formis conclue son essai en ses termes⁷¹ : « *L'esthétique de la vie ordinaire ne se mesure pas à l'aune de sa capacité à changer la vie, mais plutôt selon sa capacité à utiliser l'expérience ordinaire tout en la laissant égale à elle-même. Les qualités de la vie ne sont pas transformées, embellies ou jugées, mais elles sont vécues de manière à montrer la puissance esthétique qui est déjà à l'œuvre dans la routine et dans toutes ces attitudes et postures qui nous semblent naturelles* ».

Le geste est donc la base de ma performance mais c'est le lieu où il est exécuté et sa routine chorégraphiée qui accordent à ces mouvements, si quotidiens, une dimension plastique. Il me fallait, par conséquent, trouver un lieu et un moment prédéterminé pour orchestrer dans les conditions optimales la performance découlant de cet acte de broder. Le vernissage de l'exposition, *ICI, LA VOIX DES EAUX NE TARIT PAS...* (Du 12 Mars au 25 Avril 2014) à la Bibliothèque universitaire d'Avignon; où était présentée la série d'objets plastiques découlant de cet acte, me parut l'événement requis, où toutes les conditions adéquates préexistent pour

⁷⁰ « Le Contextualisme esthétique » dans *Esthétique Contemporaine. Art, représentation et fiction*, textes réunis par Jean -Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouviet, Paris : Vrin ; Publication : 2005, Page : 251

⁷¹ *Esthétique de la vie ordinaire* de Barbara Formis Editeur : PUF, Collection : Lignes d'Art, Parution : 2010 Pages 241

soumettre ce geste en tant que praxis esthétique. De cette manière, le public avait en présence les deux facettes de cet acte : la production extérieure et une action intérieure. Je choisis en cette occasion de broder mes visions du Styx sur des mouchoirs. De cette façon, j'ai la capacité, au terme de l'action, d'offrir à certains visiteurs, ce tissu pratique de transport, si facile à glisser dans la poche. Je désire établir un espace où le déroulement du temps est matérialisé par l'acte même de broder. Le mouchoir en devient l'objet, je propose aux spectateurs de partir avec un « morceau de mon temps ». L'objet peut ainsi retrouver soit son usage utilitaire, soit devenir le contenant d'un geste esthétique. Le protocole de l'action s'établit en plusieurs points :

- Le lieu où se déroule la performance est choisi dans un souci de visibilité. Je jette mon dévolu sur un espace entre le buffet et la chair d'où seront prononcés les discours.
- La durée de l'action est égale à celle du vernissage. Elle débute peu avant les discours et se clos après le départ du dernier visiteur, en étant dans un mouvement qui semble pour le public continu et impérissable.

Je suis assise par terre, à mes côtés tout le matériel nécessaire pour broder. La position assise ne marque pas la soumission de cet acte mais la situation hors cadre, le fait d'être dans un espace à part entière. Si le point culminant de la performance se situe lors des discours, c'est la mise en scène du mot broder dans ses différents sens qui peut s'inviter. Je brode bien un tissu mais, à mes côtés, des personnes déclament un discours à tour de rôle. Je cède, dès lors, au public l'opportunité d'y voir une allusion à l'expression : broder un discours. Sont-ils dans une situation où la parole énoncée est enjolivée et parsemée de détails inutiles ? L'acte de broder, devient dans ce cas-là, une réflexion autour du lien social et public. Pour ma part, je suis l'élément dissonant du décor. Je n'aspire qu'à créer un espace mouvant où le temps permet l'expérience d'un geste routinier qui nous replonge dans notre intimité, et dans les sensations issues de l'atmosphère du foyer ; et de la sorte concevoir un lieu temporaire, un « fil », qui lie le public au privé, d'une intériorité à un autre.

En conclusion, l'utilisation du fil me conduisit sur des territoires multiples. Par lui, j'ai réinvesti les figures des fileuses de la mythologie gréco-latine. Elles m'ont guidé dans mon expérience et matérialisation du temps. Tout en découvrant un matériau d'où émane une forte symbolique. Grâce à ces figures, un monde imprégné de symboles et d'un imaginaire poétique m'a ancrée dans les prémices des premières théories esthétiques. C'est réellement avec le personnage d'Arachné, qu'Ovide réclame l'autonomie de l'art face aux codes régis de l'esthétique augustéenne. Par la figure de la jeune lydienne, les artistes ont pu exprimer et légitimer leur esthétique ; Arachné revendiquait son statut par son art - purement humain - et en était reconnue. Sa valeur découle de sa pratique qu'elle a de plus apprise seule. Toutes ces caractéristiques firent d'elle, au XX^{ème} siècle, une figure émancipatrice pour l'incarnation de la femme en tant qu'artiste. Mais au delà de cela, Arachné est réellement un mythe sur la création humaine. Cependant pour mener à bien mon projet, le fil ne se suffisait pas à lui-même mais accompagné de l'acte de broder, une cohérence apparaît.

La broderie est une pratique qui semble, de primes abords, loin d'une *praxis* esthétique. Mais cette routine chorégraphiée m'a amenée vers une poétique du geste. Laquelle exprime à la fois l'univers du foyer et son absence. C'est, de plus, un acte qui engage le corps, un acte qui vient s'inscrire sur la surface et l'épaisseur du tissu. Le tissu usité, par sa charge émotionnelle et sa connotation au foyer véhiculent des traditions anciennes, vision passéiste de la femme et mélancolie d'un chez soi mythifié. Mais ce qui m'interpelle le plus est la tactilité qu'évoquent cette pratique et ce tissu. L'aiguille qui pénètre cette trame, ce tissu qui a touché tant de peaux et ce relief de fil qui appelle au toucher. C'est le corps absent que révèle ce tissu brodé mais c'est aussi la présence et l'absence du corps de l'artiste qui y sont matérialisées.

Cette pratique et ce tissu domestiques, extraits de leur contexte d'usage commun pour être « magnifier » par la pratique artistique sont en eux-mêmes des passeurs de la sphère privée à la sphère publique. La figure de la cartographie qui orne nombre d'appartements nous laisse également penser à une triple appartenance : à la sphère pragmatique par sa valeur d'usage premier, à la sphère poétique, la carte pouvant avoir force de rêveries du monde, et comme preuve et rappel de l'« être au monde ».

En effet, les cartes ont une double utilité et cela depuis sa création, Elles permettent de visualiser un territoire tout en offrant une compréhension hiérarchisée et simplifiée du monde qui nous entoure, tout en assurant un contrôle sur lui que ce soit dans une visée militaire ou planificatrice. Elles sont un outil de restitution face à notre monde contemporain qui a tendance à devenir de plus en plus virtuel, à se dématérialiser et à se dérober dans une globalisation :

« *L'économie mondialisée n'a ni corps ni visage...Comment figurer les flux de capitaux ou de populations ? Les territoires urbains, tels qu'ils succèdent aux villes ? L'expérience du virtuel et de la communication par Internet ?*⁷² »

Face à tous ces éléments, les artistes ne pouvaient que détourner la cartographie dans un but plastique pour matérialiser l'extension de la réalité dans sa dimension imaginaire. Mes cartes brodées du projet *Styx* me permettent d'offrir un cadre à ces possibilités plastiques qui matérialisent mon paysage intérieur tout en me liant au réel. C'est donner une représentation concrète d'un univers fictionnel.

Dans le champ de l'art contemporain l'interdisciplinarité est admise, et la broderie glisse peu à peu du foyer vers les musées. L'année 2009 marque son intronisation au sein des institutions avec différents événements : *De l'art de tisser des liens/ Quand les femmes révolutionnent les arts textiles* au centre Pompidou Paris en mai de cette année là, ainsi que l'exposition *Broderie et textile dans l'art contemporain* : qui se tenait à la Galerie L.J., à Paris du 15 octobre au 28 novembre 2009.

L'acte même de broder devient geste artistique. Choisir ce geste et ces techniques révèle mon intérêt pour les micros espaces et l'envie de voyager entre ces différents univers. Mais au delà de la seule réflexion sur le privé, la broderie et les pratiques du foyer (tel le tissage)

⁷² Bourriaud N. et al, 2003, *GMS*, catalogue de l'exposition, Paris, Palais de Tokyo/édition Cercle d'Art, page 20.

deviennent un matériau pour réfléchir sur notre société. Au niveau du tissu, nous pouvons observer par exemple la création de vêtements intelligents, tel la robe *Bubelle*⁷³, créée par le Collectif Philips Design. Grâce à des capteurs biométriques qui enregistrent nos changements d'humeur et des projecteurs miniatures incorporés au tissage, la robe change de couleurs en fonction de nos humeurs. Amor Muñoz, quant à elle, allie la broderie aux Smartphones pour créer du lien et une réflexion sociale, dans *Maquila Región 4 / MR4* [9]⁷⁴ (depuis 2010). Elle a bâti un atelier mobile dans les rues pauvres de Mexico où elle y fait travailler des personnes au salaire minimum des États-Unis. Elles brodent des circuits électriques de formes archaïques mais actives sur des napperons. De plus, un Datamatrix y est aussi brodé, celui-ci une fois scanné par un Smartphone délivre des informations en vidéo via à un site internet, sur la personne qui a brodé le napperon. Le travail de Muñoz confronte deux univers socio économiques et tissent une narration entre High Tech et technique artisanale. La broderie peut aussi explorer le monde de l'infiniment petit comme on peut l'observer avec l'artiste Anna Dumitriu qui s'intéresse aux bactéries. *Bed and Chair Flora*⁷⁵ est une chaise d'où un ouvrage en crochet s'en échappe et prolifère au fil des expositions. Le motif qui le compose repose sur les structures et images récupérées aux microscopes électroniques des bactéries récupérées dans le lit de l'artiste. Mettant ainsi en lumière notre relation symbiotique avec ces organismes fascinants et qui souvent se dérobent à notre vue. Les œuvres ici présentées se réapproprient autant le manuel que les nouvelles technologies pour donner une matérialité aux questions engendrées par notre société de haute technologie sans jamais perdre de vue l'humain et sa réalité.

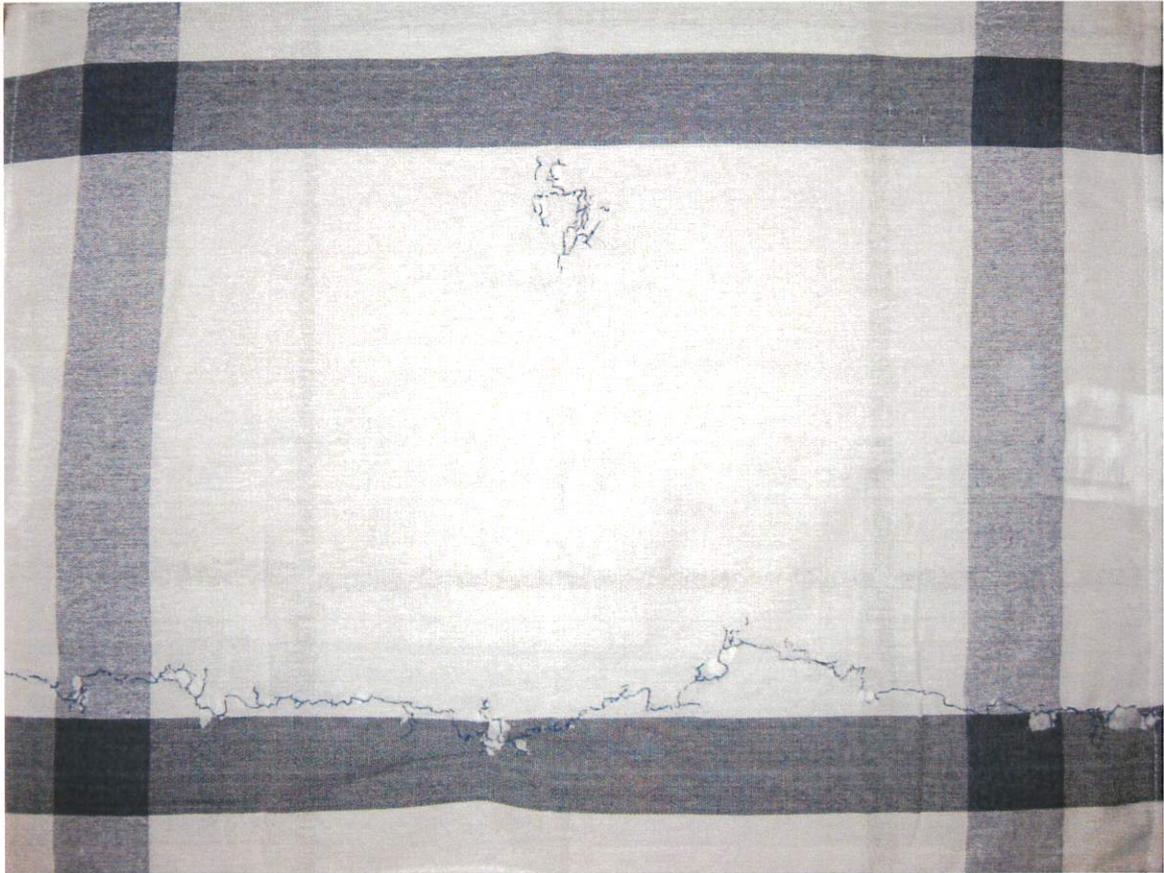
Ces changements d'échelles, de codes, ces passages de sphère à une autre, ces transferts et ces alliances de technologies, de l'artisanat aux nouvelles technologies, ces chevauchements de réalités...tendent tous vers un souci d'éclaircissement du monde. C'est donc la forme qui soutient les modalités de sa réception et de sa compréhension. Aussi, avoir choisi la broderie peut apparaître dérisoire dans un monde où les outils de captation et de diffusion prolifèrent. Mais elle est intrinsèquement et encore liée à l'espace de la féminité, au retrait attentif. On pourrait la rapprocher de la pratique de la marche. Elle est arpentage.

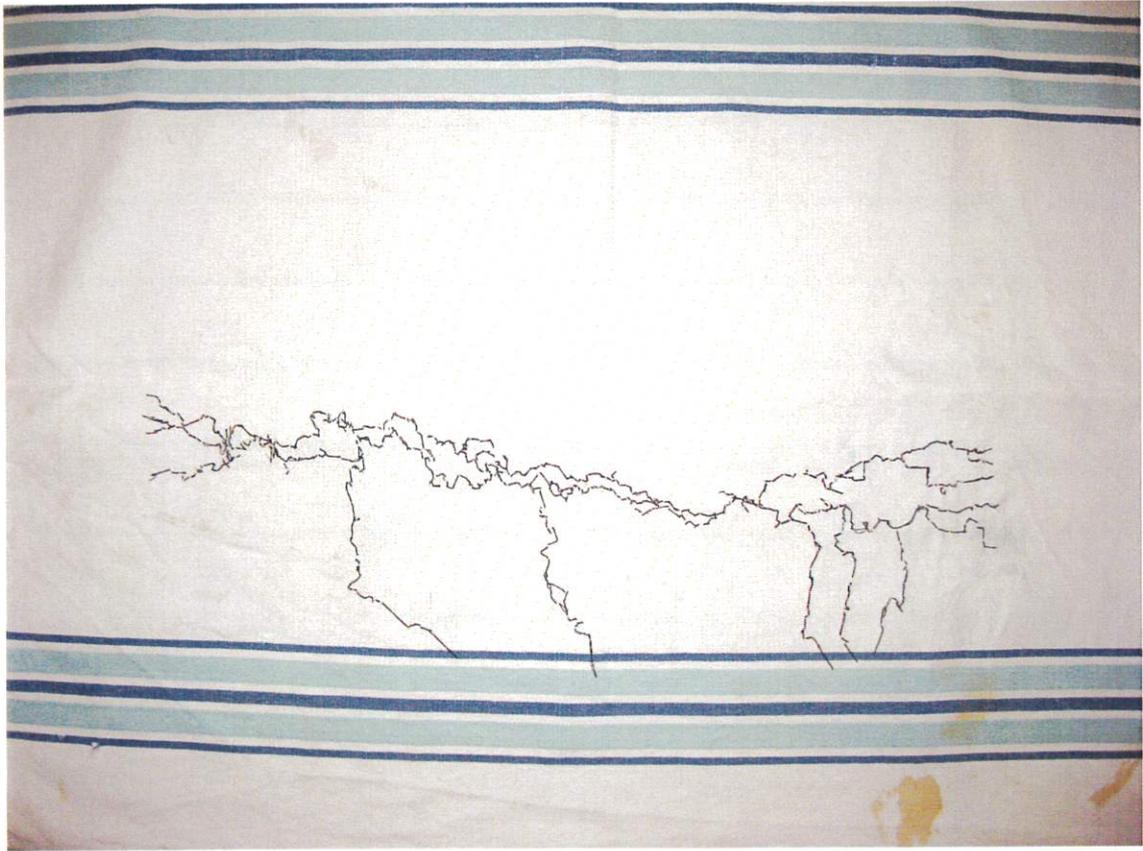
⁷³ Annexe 15

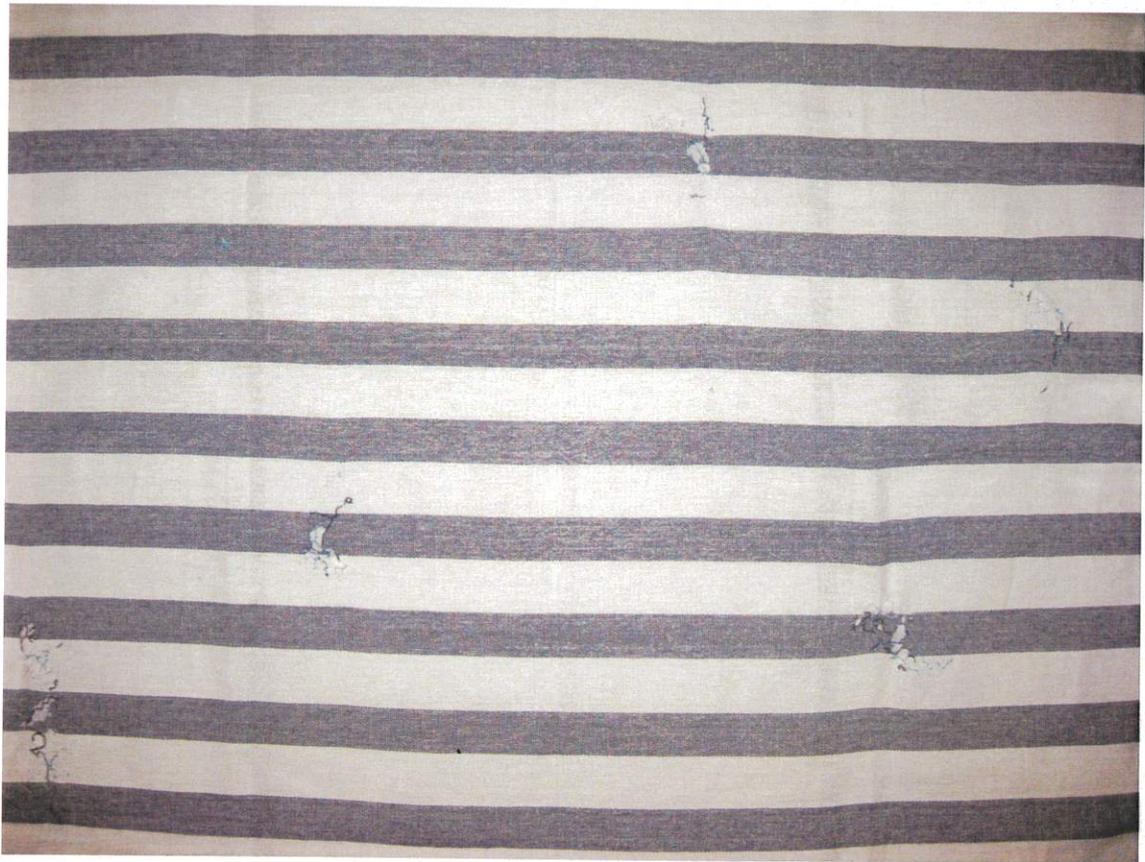
⁷⁴ Annexe 16

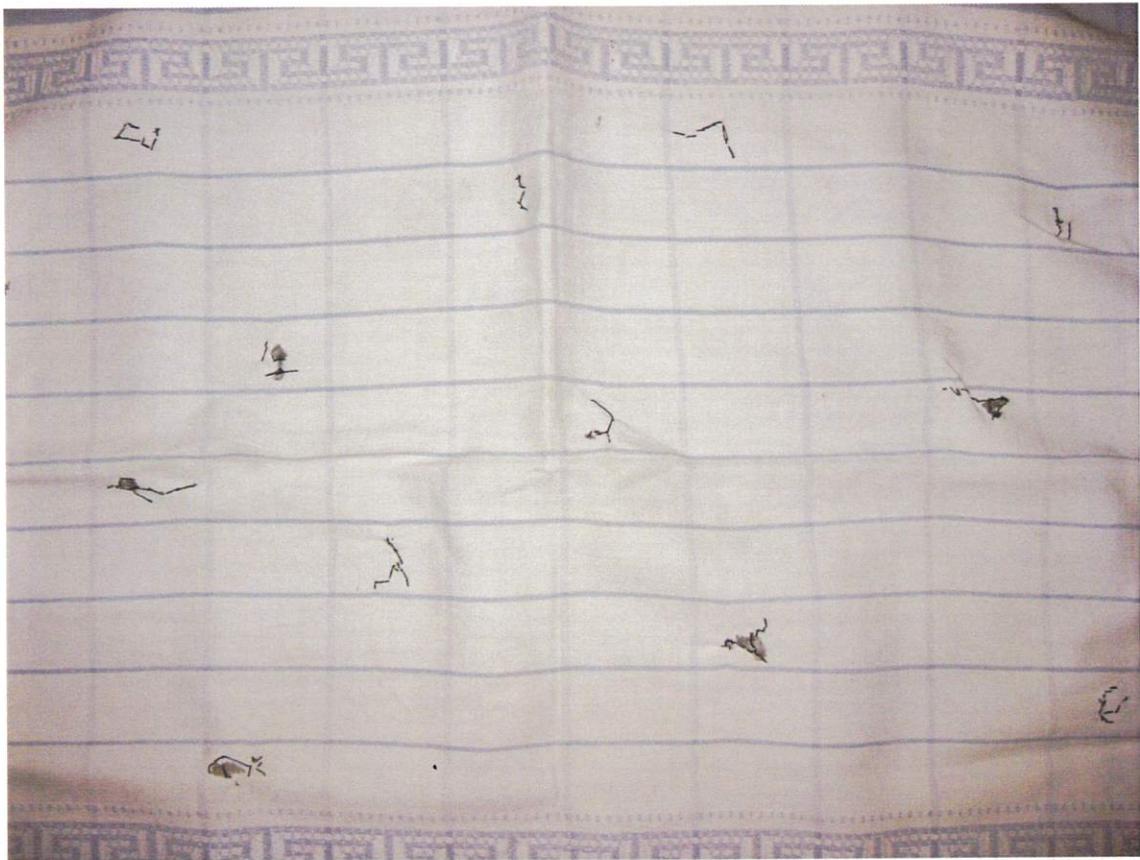
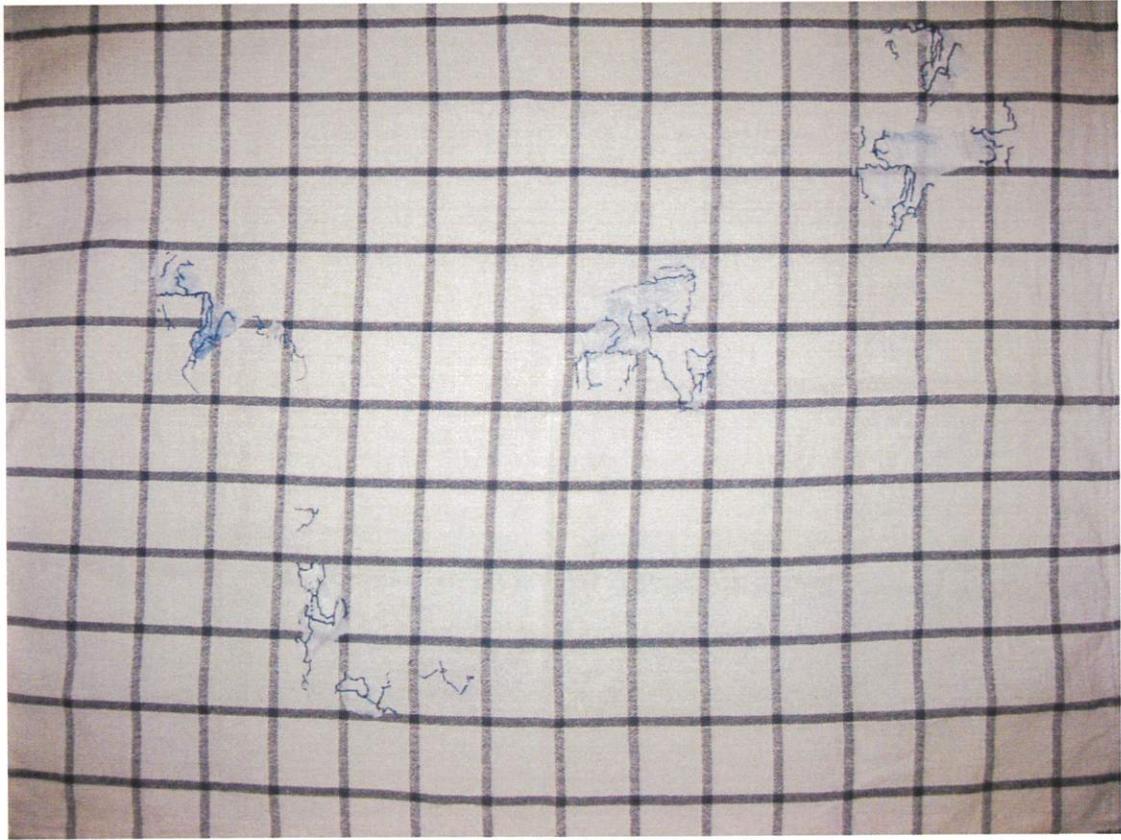
⁷⁵ Annexe 17

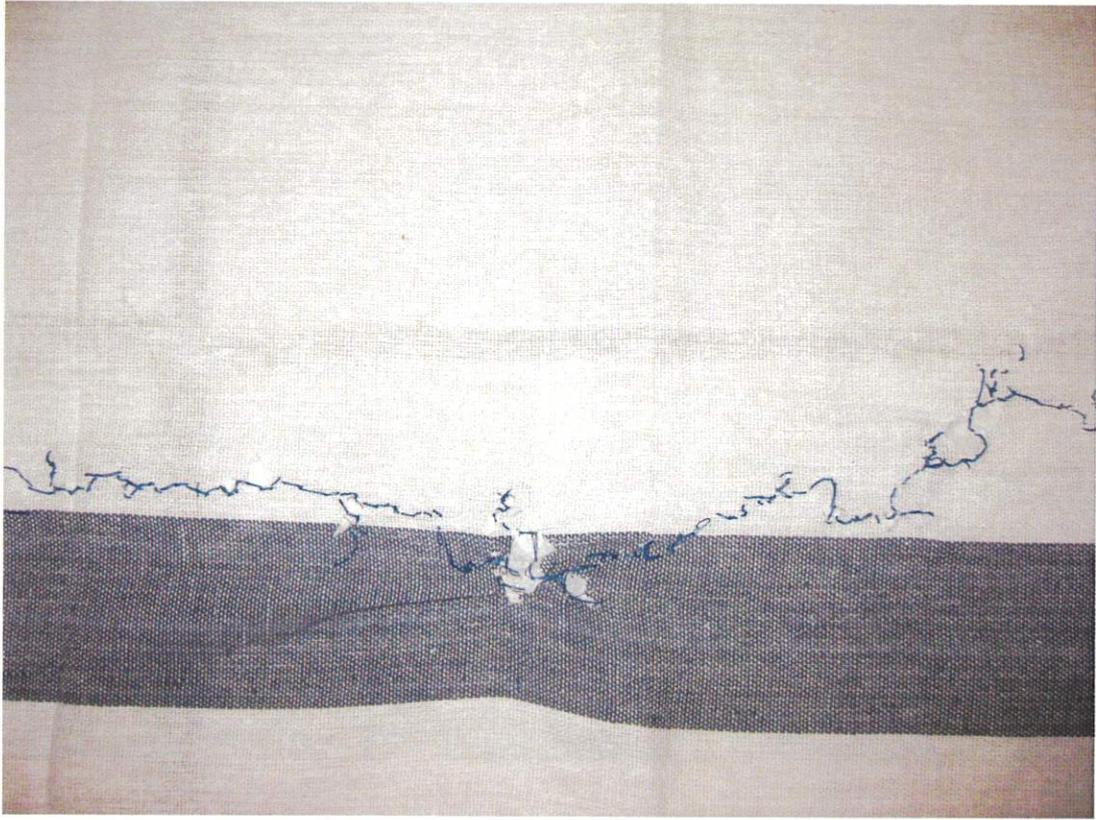
Vision générale du projet (Photographie)

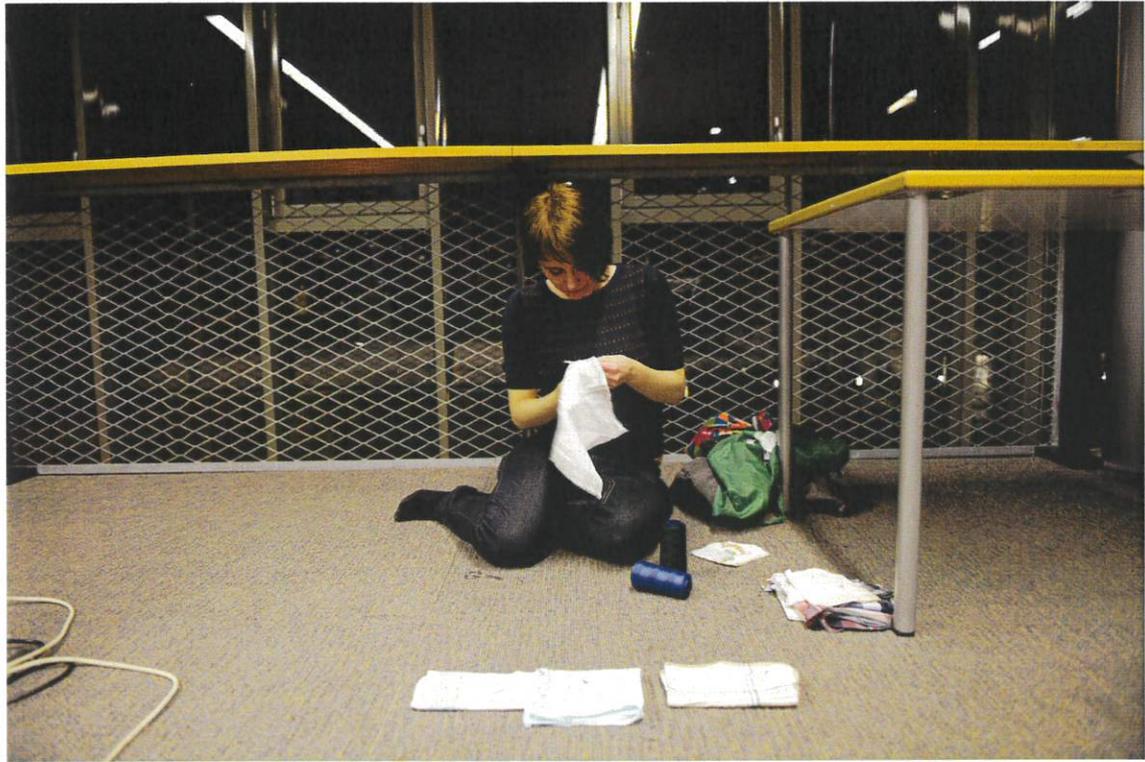






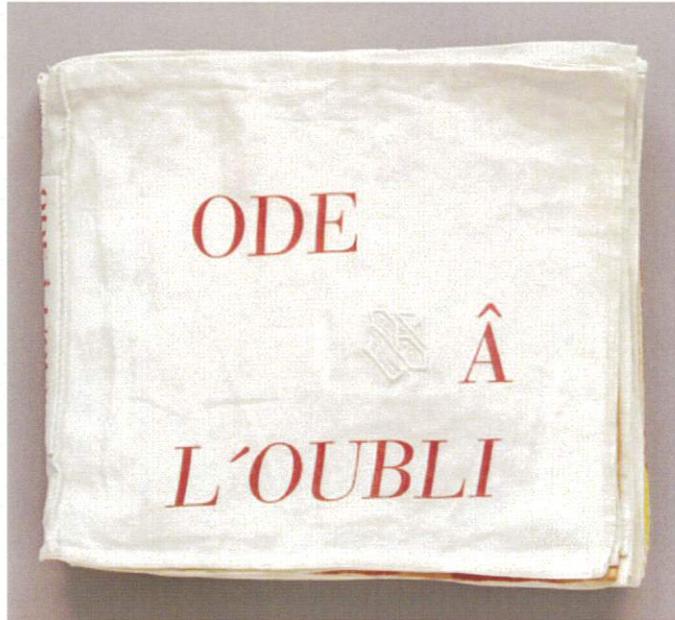






Annexe

Annexe 1

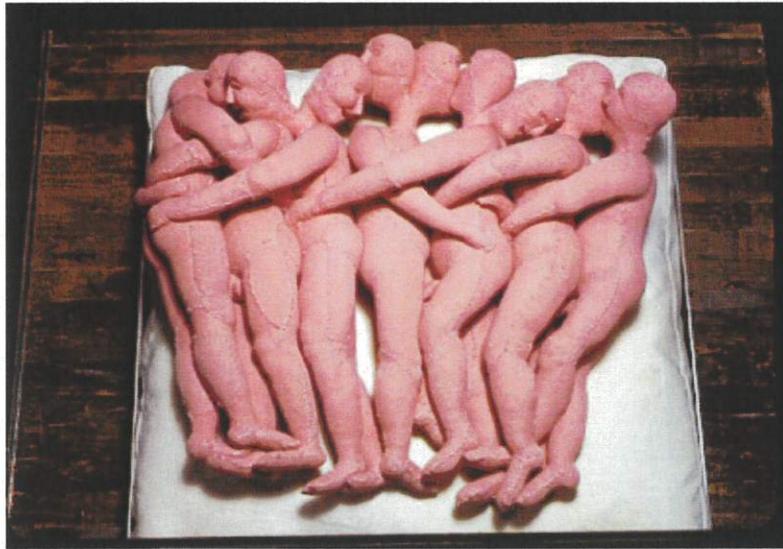


Ode à l'oubli, 2002 : Livre en tissu avec lithographies, estampes digitales, broderie à main et à machine, et appliqué Photographie de la couverture prise au Moma en 2010



Ode à l'oubli, 2002 : Livre en tissu avec lithographies, estampes digitales, broderie à main et à machine, et appliqué Photographie des pages prise au Moma en 2010

Annexe 2



Seven in Bed, 2001: tissu, cousin en satin, vitre et bois (172.7 x 85 x 87.6 cm)

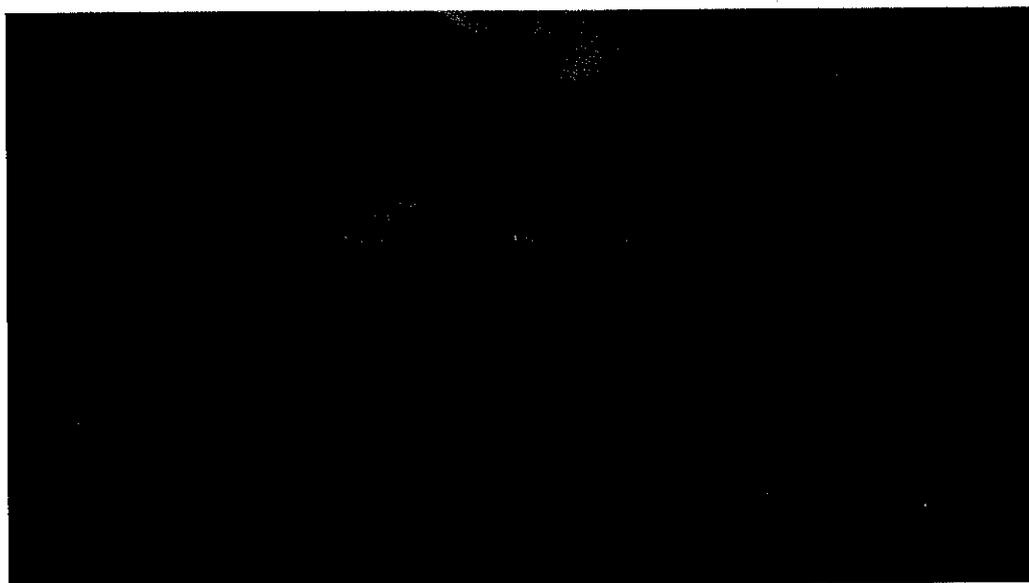


Seven in Bed, 2001.

Photographies: Christian Sinibaldi for the Guardian

Annexe 3

The White Queen est une mini-série britannique basée sur les romans de Philippa Gregory : The White Queen, The Red Queen and The Kingmaker's Daughter publié en 2009





Capture d'écran episode I: In Love With The King

programme	<i>mini-série</i>
Genre	Drame Fiction historique
Création	Emma Frost
Réalisation	James Kent Jamie Payne Colin Teague
Scénario	Emma Frost Lisa McGee Malcolm Campbell Nicole Taylor
Musique	John Lunn
Pays	 Royaume-Uni
Langue	Anglais
Nombre de saisons	1
Nombre d'émissions	10

Annexe 4



Capture d'écran L'Allée du Roi : adaptation en deux parties pour la télévision du roman de Françoise Chandernagor, réalisée par Nina Companéez en 1995.

L'allée du Roi de Françoise Chandernagor, Editeur France Loisir, collection : La Bibliothèque Du
XXe Siècle, Publié en 2006

Citation page190 : « *Cependant, je me tins à ma résolution, quoi qu'il m'en coûtât : je cousais en tapisserie avec elle des heures durant, sans dire mot ; je l'accompagnais au spectacle où cette pauvre femme, qui n'entendait rien aux choses qu'on représentait ...* »

Annexe 5



Il Sodoma (Giovanni Antonio Brazzi) – Huile sur toile 71cmx61cm - 1513 (Szépművészeti Múzeum)

Annexe 6



La tragédie de Lucrece de Sandro Botticelli – 1498- tempura sur bois 84cmx180cm Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (États-Unis)

Annexe 7



Le suicide de Lucrece de Véronèse - 1583- huile sur toile - Vienne, (Kunsthistorisches Museum)

Annexe 8



Crédit photographique : Angers grand Théâtre

Nantes Théâtre Graslin : Vendredi 14, dimanche 16, mardi 18, jeudi 20, samedi 22 janvier 2011.

Angers grand Théâtre : Vendredi 28, dimanche 30 janvier, mardi 1er février 2011.

Direction musicale : Mark Shanahan

Mise en scène : Carlos Wagner

Décor et costumes : Conor Murphy

Lumière : Peter Van Praet

Annexe 9



La Dentellière de Johannes Vermeer, Musée du Louvre, 24 cm x 21 cm, 1669–1670, Peinture à l'huile sur toile

Annexe 10



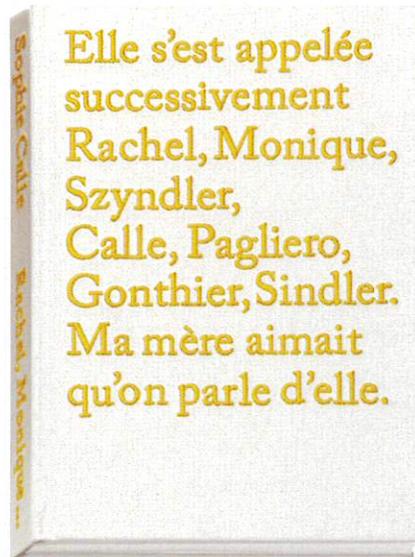
La dentellière de Caspar Netscher, 1664, 26.5 x 33 cm, Peinture à l'huile, Collection Wallace, Londres

Annexe 11



Maman, de Louise Bourgeois, 1999, Bronze, marbre et acier inoxydable, 895 x 980 x 1.160 cm, Fonte de 2001, Guggenheim Bilbao Museoa

Annexe 13



Relié, Couverture brodée, 170 × 240 mm, 204 pages, 102 photographies couleur, Edition Xavier Barral

Annexe 14



Photographie prise lors de l'exposition *les Papesses* : du 09 juin > 11 nov. 2013 à la collection Lambert , Avignon

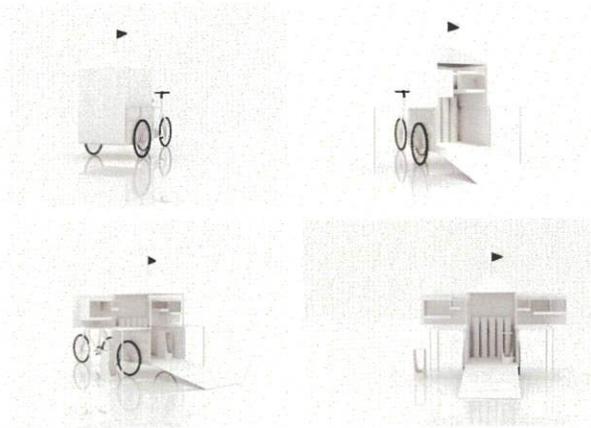


Annexe 15



Dans le cadre de son projet de recherche SKIN (qui signifie *peau*), Philips Design crée la robe Bubelle qui traduit en lumière nos émotions.

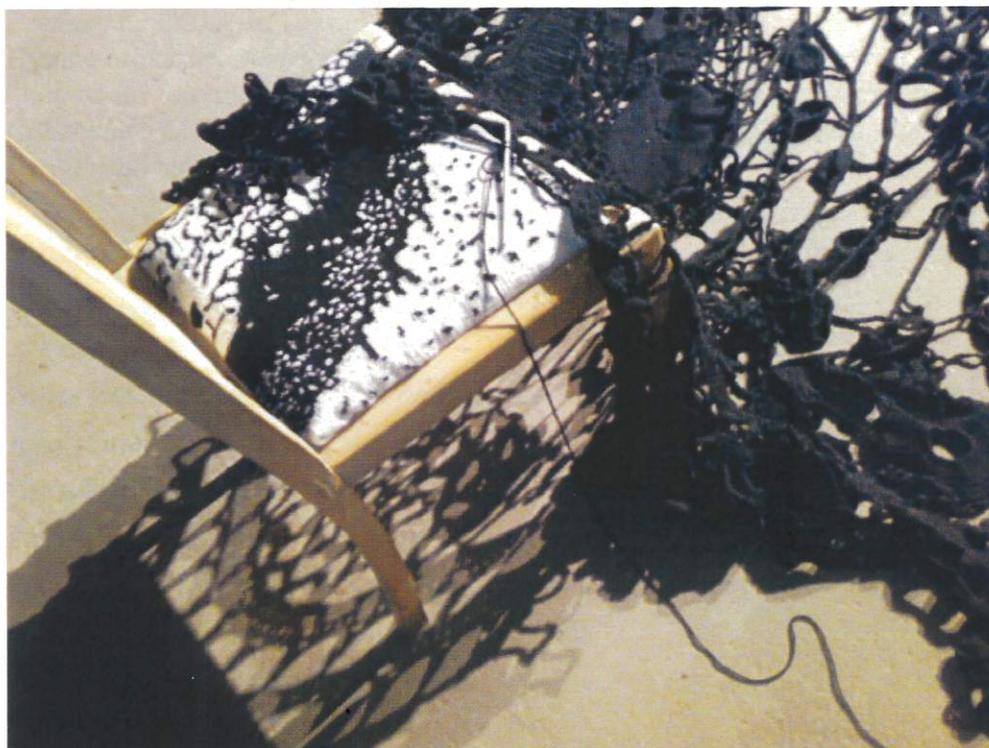
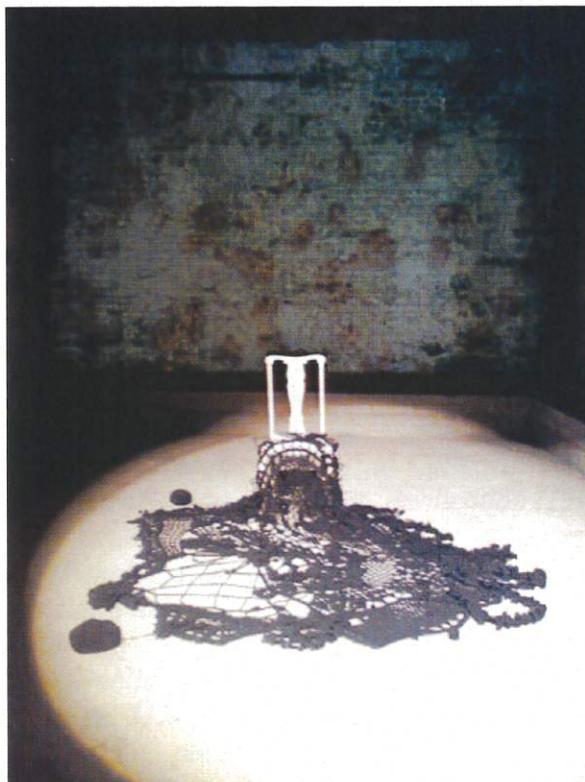
Annexe 16



Amor Muñoz, *Maquila Región 4 / MR4* [9] ; 2010



Annexe 17



Anna Dumitriu : *Bed and Chair Flora* depuis 2009

Bibliographie

A propos Des Moires, des Parques et des Nornes :

- Appolodore : *Bibliothèque* : traduction : Paul Schubert, Éditeur : L'Aire, Publication : 2003, Page : (I, 3, 1).
- Sylvie Ballestra-Puech : *Dictionnaire des mythes littéraires* : Editeur : éditions du Roche, paru en 1994, p. 1139-1142 section Les parques
- Jacqueline Duchemin *Visages Du Destin dans les Mythologies*; Travaux et Mémoires, Actes du Colloque de Chantilly, Société d'édition : *Les belles Lettres*; l'article de Madame L.A. Stella, Professeur à l'Université de Trieste: *Déeses de la Destinée Humaine dans la Grèce Mycénienne*
- Cicéron: *De Natura Deorum*, Traduction : M. van den Bruwaene, Éditeur : Latomus, Publication : 1981(Volume III, vers 17)
- Giorgio Colli *La sagesse Grecque de Giorgio Colli* , traduction : Pascal Gabellone, Myriam Lorimy , Editeur :Edition de L'éclat, Publication :1991, Pages 264- 8(A3) et8 (A4)
- Pierre Commelin *Mythologie grecque et romaine*_de Éditeur : Fernand Nathan, Collection : *Lettres sup*, Publication : 2003
- Eschyle ; *les Euménides* Langue : français, Éditeur : Belles Lettres, Collection : *Théâtre grec et latin*, Publication : 1^{er} janvier 1989, Vers. 973
- Hésiode : *Théogonie* (v. 217-219 ; 901-906), Éditeur : Flammarion, Collection : GF, Publication : 2001, Format : poche
- Hygin : *Fables* : Traduction : Traduction : J.-Y. Boriaud, Langue : latin et français, Éditeur : Belles Lettres, Collection : C.U.F, Publication : 2003, Pages : Préface, I ; CCXXVII
- Hymne orphique : *textes anonymes*
- Quintus de Smyrne : *Suite d'Homère* : Traduction : F. Vian, Éditeur : Belles Lettres, Collection : C.U.F, Publication : 1966, Volume : vol. 2. Livres V-IX, Page : (III, 755)
- *La Völuspá* est un poème anonyme

A propos de Nietzsche

- Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France
- Jean Granier, *Le Problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Paris, Éditions du Seuil, 1966
- Patrick Wotling, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, P.U.F., Paris, 1995
- Patrick Wotling, *La Pensée du sous-sol. Statut et structure de la psychologie dans la philosophie de Nietzsche*, Éditions Allia, 1999

A propos de Pénélope et d'Ariane

- Françoise Frontisi - Ducroux, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, 2009.

- Louis Séchan et Pierre Lévêque, *Les grandes divinités de la Grèce*, Paris, 1966, 438 p.
- Marie-Madeleine Mactoux, *Pénélope. Légende et mythe*, Les Belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon », Paris, 1975, 284 p.
- Ionna Papadopoulo-Belmehdi, *Le Chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*, Belin, coll. « L'Antiquité au présent », 1994, 256 p. (
- Alain Peyrefitte, *Le Mythe de Pénélope*, Gallimard, 1949.
- A propos de la Broderie
- Annick Bureau : *Résurgence du réel. Tissage, crochet et broderie dans l'art de l'anthropocène*. : n°29 – artpress2
- Eliane Chiron et d'Anaïs Lelièvre : *L'intime, le privé, Le public*, Publications de la Sorbonne à paraître
- Frédérique Joseph-Lowery, "Broderie et art contemporain", Art Press n°352,

décembre 2008

- Nina Stritzler-Levine (ed.), *Sheila Hicks: Weaving as Metaphor*, Yale University

Press, New Haven, 2006

- Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. The Making of the Feminine*, Women's

Press, Londres, 1984

- Catherine Gonnard, Elisabeth Lebovici, *Femmes artistes, artistes femme. Paris de 1880 à nos jours*, Paris, Editions Hazan, 2007, p. 99.

A propos de la cartographie :

- Bourriaud N. et al, 2003, *GNS*, catalogue de l'exposition, Paris, Palais de Tokyo/Edition Cercle d'Art.
- Cholet L., 2004, *Les Situationnistes, l'utopie incarnée*, Paris, Gallimard.
- Leydier R., 2005 Les dérestaurations de Richard Purdy , *Art Press*, n°314, p. 34-37.
- Millet C., 2006, *L'art contemporain, histoire et géographie*, Paris, Flammarion.
- Parreno P., 2001, *Speech Bubbles*, Dijon, Les presses du réel.
- Perce G., 1985, nouvelle Edition 2003, *Penser /Classer*, Paris, Le seuil.
- Storr R., 1994, *Mapping*, catalogue de l'exposition, New York , Museum of Modern Art de New York.

De Louise Bourgeois :

- Louise Bourgeois : *Destruction du père, reconstruction du père. Écrits et entretiens 1923-2000*, éd. Daniel Lelong.
- Louise Bourgeois : *He Disappeared into Complete Silence*, éd. Dilecta, 2008.
- Louise Bourgeois : *Moi, Eugénie Grandet*, précédé d'un essai de Jean Frémon « Cabinet des Lettrés », éd. Gallimard, 2010.

Sur Louise Bourgeois :

- Robert Storr : *Drawings* éd. Daniel Lelong, 1988.[à vérifier : Le calcul de la somme de contrôle donne 0 et non 1, demandé le 26 avril 2014]
- Marie-Laure Bernadac : *Louise Bourgeois*, éd. Flammarion, 2006.
- Mâkhi Xenakis : *Louise Bourgeois, l'aveugle guidant l'aveugle*, éd. Actes Sud - Galerie Lelong, 1998.
- Marie-Jo Bonnet : *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, éd. Odile Jacob.
- Jean Frémon : *Louise Bourgeois, femme maison* éd. L'Echoppe, 2008.
- Peter Lodermeier, Karlyn De Jongh & Sarah Gold, *Personal Structures: Time Space Existence*, éd. DuMont Verlag, 2009.
- Marie-Laure Bernadac *Louise Bourgeois + kiki Smith, Jana Sternak, berlinde de Bruyckere, et Camille Claudel in "Les PAPESES"* , éd. Actes Sud, 2013.

D'autres ouvrages

- Balzac ; *Eugénie Grandet*, Editeur : GF – Flammarion Parution 2000
- Jean Bollack, [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reg_0035-2039_1958_num_71_334_3531 *Styx et serments*] dans *Revue des études grecques* : volume 71
- Sophie Calle : *Elle s'est appelée successivement Rachel Monique...*: Editeur : Edition Xavier Barral, Relié, Couverture brodée, 170 × 240 mm, 204 pages, 102 photographies couleur
- Jacques Cassar : *Dossier Camille Claudel*, Editeur : Maisonneuve & Larose, publication: 2008,
- Jean Chevalier et Alain Gheerbrant : *Dictionnaire des symboles* ; Edition :Robert Laffont\ Jupiter 22, Réimpression :2002
- Anne Creissels, : « *L'ouvrage d'Arachné. La résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois* » Images Re-vues [En ligne], 1 | 2005, document 3, mis en ligne le 01 septembre 2005, <http://imagesrevues.revues.org/326>
- Diane Ducret : *Femmes de dictateur* : Edition Pocket, numéro Pocket 1489, publication :2012
- Barbara Formis : *Esthétique de la vie ordinaire* Editeur : PUF, Collection : Lignes d'Art, Parution : 2010
- Sigmund Freud, *L'inquiétant familial* (suivi de : "*Le marchand de sable*" de E.T.A. Hoffmann), Editeur Payot, collection : "Petite Bibliothèque Payot", Parution : 2012
- Karin Hellwig, *Interpretaciones iconograficas de las Hilanderas hasta Aby Warburg y Angulo Iñiguez* ; Boletin del Museo del Prado n°XXII, 2004

- Pausanias : *Description de la Grèce* Traduction : Jancik Auburger, texte établi par Michel Casevitz, Éditeur : Les Belles Lettres, Collection : C.U.F., Publication : 2005 (VIII, 17, 18.2, 19.3).
- Ovide : *Les métamorphoses* Sous la direction : Jean-Pierre Néraudau, Traduction : Georges Lafaye Editeur : Folio, Collection : Folio classique, Parution 1992
- Zola : *La Curée* d'Editeur : Le livre de poche, Collection : classique de poche, Parution : 1996
- Alighiero e Boetti *MAPPA* : Les Presses du réel : Edité par Anna Fisher, Texte de Jean-Christophe Ammann, Parution : juin 2010, édition bilingue (anglais / italien)
- « Le Contextualisme esthétique » dans *Esthétique Contemporaine. Art, représentation et fiction*, textes réunis par Jean –Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouviet, Paris : Vrin ; Publication : 2005

BIBLIO ESA AVIGNON



019842

