



**HAL**  
open science

## Usages des travaux d'aiguilles dans la création contemporaine

Gwenola Struillou

► **To cite this version:**

Gwenola Struillou. Usages des travaux d'aiguilles dans la création contemporaine. Sciences de l'Homme et Société. 2018. dumas-01893225

**HAL Id: dumas-01893225**

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01893225>

Submitted on 11 Oct 2018

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université européenne de Bretagne

Université Rennes 2

Master Recherche Mention Arts plastiques

# Usages des travaux d'aiguilles dans la création contemporaine

Gwenola STRUILLOU

Mémoire sous la direction de Pascale BORREL

2018



Université européenne de Bretagne

Université Rennes 2

Master Recherche Mention Arts plastiques

# Usages des travaux d'aiguilles dans la création contemporaine

Gwenola STRUILLOU

Mémoire sous la direction de Pascale BORREL

2018

## Avant-propos

Où qu'ils aillent et quoi qu'ils fassent, les hommes font des lignes, en marchant, en parlant, ou en faisant des gestes. Non seulement les lignes sont omniprésentes, autant que l'utilisation de la voix, des mains et des pieds — à travers, respectivement, la parole, les gestes et le déplacement —, mais tous ces aspects de l'activité quotidienne de l'homme sont englobés dans la fabrication de lignes qui, de ce fait, les regroupe dans un champ d'étude unique<sup>1</sup>.

Tim Ingold.

C'est en commençant par faire des lignes, il y a presque trois ans, lors d'un atelier de licence, que ma pratique plastique actuelle a trouvé ses fondements. Des lignes, faites à l'aide d'une machine à coudre, d'aiguilles, de nœuds, d'entremêlements de fils. Répétant ces gestes inlassablement, mettant mon cerveau en « mode pause », j'ai laissé mes mains devenir les automates nécessaires à la mise en fonction d'une machine à coudre, d'aiguilles à tricoter et d'aiguilles à crochet. La répétition de ces gestes a créé des lignes, d'innombrables lignes, droites, courbes, zig-zaguantes... Parfois sur des tissus, quelquefois dans le vide. Sans réfléchir à la finalité de ces travaux, je savais seulement que je ne voulais pas engendrer des motifs définis et encore moins m'imposer des contraintes techniques supplémentaires. Je voulais seulement répéter des gestes, les gestes de base, qui me permettraient de faire fonctionner des outils.

La vitesse nous accapare, le monde va de plus en plus vite et de nouveaux appareils nous aident à réaliser nos tâches plus facilement, plus rapidement. Cependant nous avons toujours l'impression de ne pas avoir suffisamment de temps. Rester connecté au monde moderne est une activité qui demande beaucoup d'énergie tant physique que morale.

Sans me couper du monde, ma pratique plastique m'a permis de découvrir un chemin différent ; celui de la lenteur et du lâcher prise. Créer en s'affranchissant des normes de production contemporaine, prendre le temps de faire ou de « ne rien faire », mais prendre son temps pour

---

<sup>1</sup> Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Le Kremlin-Bicêtre, Zones Sensibles, 2011, p.7.

atteindre une certaine liberté de créer à un rythme choisi, un rythme hors du rang, loin des préoccupations de rentabilité.

Au fil des mois et maintenant des années, je me suis attachée à mes outils et aux matériaux que j'utilise. Je les laisse autant me guider que je les guide. Ils me rattachent à l'artisanat et à des savoir-faire manuels traditionnels qui me confortent dans certaines de mes valeurs personnelles et sont devenus des objets à nourrir pour les faire grandir.

# Sommaire

Introduction .....	7
Pratique et techniques .....	11
I- Broderie .....	11
II- Tricot et crochet .....	13
III- Tissage .....	17
Art et artisanat : la pensée de William Morris .....	19
Temporalité .....	25
I- Traditions féminines .....	28
II- Mythologie .....	30
Répéter.....	35
I- Performances .....	37
Lerato Shadi .....	37
Tracey Rose .....	38
Casey Jenkins .....	39
II- Le plein et le vide .....	43
Claude Viallat .....	43
Pierrette Bloch .....	45
Ashley V. Blalock .....	46
III- Saturation .....	51
Traditions .....	51
Jeanne Tripier .....	53
Ghada Amer .....	57
Prendre place .....	59
I- La « place » au sens de l'espace réel, celui du lieu d'exposition .....	59
Ashley V. Blalock .....	59
Tatiana Blass .....	60
Francis Alys .....	62

II- Prendre place : signes et connotations .....	64
Daniel Dewar & Grégory Gicquel .....	64
Julien Prévieux .....	66
James Merry .....	68
Abdelhakim Henni .....	70
Conclusion .....	72
Bibliographie .....	74

# Introduction

Les travaux d'aiguilles tels que le crochet, le tricot, la broderie ou encore le tissage sont traditionnellement des activités manuelles. Elles ont en commun l'utilisation du fil et d'une ou plusieurs aiguilles. Ce fil est mis en forme par les gestes de la main et de l'aiguille. Le fil et l'aiguille ont des origines lointaines et permettent de faire tenir ensemble différents éléments ; les ouvrages qu'ils conduisent à réaliser peuvent avoir une fonction protectrice et/ou décorative. Le fil peut être d'origine animale ou végétale ; il est surtout synthétique depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle. Il permet de créer des liens comme des cordons, des chaînes, des lacets, de la ficelle ou encore de la corde. Il est l'élément qui compose le tissu grâce à son assemblage, selon des techniques plus ou moins semblables. L'homme s'est couvert pour se protéger et se distinguer. La confection d'un tissu peut distinguer par là même différents statuts sociaux : un tissu plus élaboré ou richement décoré sera l'apanage des maîtres ou il sera porté lors de cérémonies et moments de la vie particuliers.

Ces travaux ont une fonction, une utilité, mais ils peuvent également être considérés comme « passe-temps ». Cette expression indique qu'il s'agit d'une occupation « secondaire » et non pas d'un « véritable travail », de quelque chose que l'on fait pour soi et non pas pour répondre à une demande, de quelque chose qui a un caractère récréatif. Cet aspect « récréatif » ne signifie pourtant pas que le passe-temps est vraiment un loisir. Il s'agit plutôt d'une activité que l'on réalise pendant des moments où l'on n'a rien de précis à faire, pendant des moments creux. Le passe-temps est une occupation qui, comme le mot l'indique, permet de traverser un temps, de faire quelque chose plutôt que de ne rien faire. Le passe-temps permet d'éviter l'ennui, de combler le vide ou encore de ne pas gaspiller le temps, de le rendre « utile ». Le passe-temps répond à l'incapacité de rester inactif parce que nous sommes habitués à devoir toujours être « efficaces ». L'utilité du passe-temps ne réside pas uniquement dans les résultats matériels produits, mais également et surtout dans la durée qu'il occupe. Les travaux d'aiguilles produisent des choses qui peuvent avoir une fonction et ils permettent également d'occuper les moments vacants. L'ouvrage peut être laissé ou repris en fonction des impératifs de la vie quotidienne sans que sa réalisation en souffre. C'est une activité disponible : une fois que ses bases sont posées, on peut s'y mettre sans avoir à consacrer du temps à sa préparation ; une fois que les conditions de réalisation ont été définies, l'ouvrage suit un cours régulier qui ne demande pas de réflexion, d'initiatives particulières. Le travail d'aiguille permet de s'occuper les mains et de mettre le

cerveau au repos, de faire quelque chose en laissant son esprit aller où il veut. Pour parvenir à cet état machinal, pour laisser agir les mains sans avoir à réfléchir, pour se laisser porter par la régularité de l'ouvrage, il faut être parvenu à une certaine maîtrise. Les travaux d'aiguille supposent un apprentissage, un savoir qui a été transmis et un savoir-faire que l'on a progressivement acquis par la répétition.

J'ai réalisé mon premier tricot vers l'âge de 11 ans. Cette technique je ne l'ai pas apprise seule. Sous l'œil bienveillant de ma mère<sup>2</sup> (armée d'une grande patience), j'ai commencé mes premiers points en tenant maladroitement mes aiguilles. Il m'a fallu répéter de nombreuses fois les mêmes gestes et souvent défaire ce que je venais de faire pendant quelquefois des heures, jusqu'à ce que je parvienne à ne plus faire d'erreurs comme laisser échapper une maille par exemple et à donner une parfaite régularité à l'ensemble. Un ouvrage « bien fait » ne doit évidemment pas comporter de trous, d'accidents. Il faut donc veiller à garder une tension régulière du fil tout au long de l'ouvrage, sans quoi celui-ci manquera d'homogénéité. C'est d'ailleurs, peut-être cela le plus compliqué à maîtriser dans la technique du tricot ; il faut de nombreuses heures de pratique assidue pour réussir à obtenir un résultat régulier. Cela vaut aussi pour les techniques de crochet, de broderie et de tissage. Il faut donc être consciencieux et méticuleux et ne pas craindre de revenir en arrière pour refaire. Toutes ces techniques demandent donc un long temps d'apprentissage. Et cet apprentissage, même si je ne prétends pas être une experte du tricot, m'a sans doute aidée à avoir un regard affûté sur les réalisations manuelles et plus généralement sur l'artisanat. J'ai pu prendre conscience du labeur que demandent certains objets qui nous entourent et j'ai pu ainsi leur accorder une valeur autre qu'esthétique ou fonctionnelle ; c'est-à-dire celle du travail « bien fait » fondé sur une transmission des savoirs techniques. Fruits d'une transmission intergénérationnelle, ces travaux sont souvent attachés au domaine domestique et au registre de l'intime : en tant que vêtements, ils entretiennent avec le corps une relation étroite ; en tant qu'éléments décoratifs, ils singularisent l'espace clos, privé, le foyer et ils peuvent aussi, en tant qu'objets votifs, mettre en rapport l'individu avec le divin.

Mon travail plastique et ce mémoire de master découlent de mon intérêt pour les travaux d'aiguilles. Je cherche à voir comment, dans quelles conditions et avec quels effets, ce type de technique et d'ouvrage peut exister dans les pratiques artistiques contemporaines. Les travaux

---

<sup>2</sup> Elle-même, a appris le tricot avec sa mère lorsqu'elle avait une dizaine d'année.

d'aiguilles appartiennent à un registre technique qui paraît bien désuet ou anachronique dans le contexte actuel de la production industrielle assistée ou prise en charge par les appareils.

La réflexion que j'ai choisie de mener dans ce mémoire est agencée de la manière suivante :

Tout d'abord, à travers ma propre pratique plastique, je traite les aspects techniques des travaux d'aiguilles tels qu'ils sont produits et tels que je donne à les voir dans mes productions ; des travaux constitués de lignes, des réseaux et méli-mélo de fils, qui se construisent lentement. Mais aussi des boucles et des nœuds qui viennent construire une trame faisant parvenir une ligne, un fil en une surface.

Dans une seconde partie, je cherche à mettre en évidence la tension entre le travail manuel et celui de la machine en me référant à la manière dont William Morris l'a pensée et l'a mise en œuvre. Cet éclairage historique permet de mieux comprendre comment une forme de lenteur, « d'inefficacité », ont pu constituer, pour Morris, des choix. Ces partis pris sont une manière de définir la place du travail et de l'action humaine dans la société industrielle.

Dans une troisième partie, je cherche à mettre en évidence la temporalité construite par ces techniques du fil. Effectivement, les travaux d'aiguilles permettent de mettre en lumière certains aspects du temps et du quotidien. La temporalité est un aspect important dans l'utilisation de ces techniques. Il faut beaucoup de temps pour la réalisation d'un ouvrage. Je chercherai à montrer les liens qui existent entre cette temporalité particulière et certains attributs traditionnels de la vie des femmes, en prenant appui sur certains mythes ainsi que sur certaines pratiques étudiées par les anthropologues.

Les deux parties suivantes sont consacrées à la place des travaux d'aiguilles dans le travail d'artistes du XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles. J'ai choisi de montrer d'abord l'importance que ceux-ci donnent au caractère répétitif de ce type de travail. La répétition est *a priori* la reconduction d'un même geste, d'une même opération, c'est-à-dire une absence d'invention, « d'aventure ». Or de nombreux artistes utilisent le caractère répétitif des travaux d'aiguilles comme « dynamique » de travail, comme on peut le percevoir dans la matérialité des objets produits ou certaines

œuvres performatives. Je montrerai enfin la manière dont le caractère laborieux de ces travaux d'aiguille permet à certains artistes de mener une réflexion sur la relation entre l'ouvrage et l'espace où celui-ci est exposé, où il « prend place ». Cela signifie que certains artistes font du crochet ou du tricot une manière d'envahir le lieu d'exposition et que ces ouvrages peuvent occuper des espaces qui ne leur sont pas généralement destinés.

Au fil de ce développement, j'évoquerai mon travail plastique à plusieurs reprises. Ces différentes parties me permettront en effet d'avoir différents points de vue pour en parler, pour mettre en évidence certaines de ses particularités, pour faire voir et comprendre comment les travaux d'aiguilles orientent ma pratique et ma conception de l'art.

Mon travail est constitué de productions faites de fils. Le tissu en est le principal support, mais je réalise aussi des pièces libres sans support, faites de fils de laine ou de fil de pêche que je tricote, je crochète et je tisse. Il s'agit donc de techniques traditionnelles dites « travaux d'aiguilles ».

## I- Broderie :

On peut distinguer deux méthodes principales dans mon travail. La première relève de la broderie. Sur des supports neutres en coton, je réalise des lignes et des formes à la machine à coudre. Je laisse plus ou moins la machine guider la trajectoire. Les différents points que m'offre mon outil me permettent de tracer différents types de lignes. Des parcours plus ou moins clairs et tortueux apparaissent. Par moments je viens suivre d'autres lignes. Je ne peux me rendre compte du tracé effectif que lorsque que je désolidarise mon tissu de la machine. J'utilise des points simples créant des lignes droites et courbes ainsi que des va-et-vient me permettant un remplissage plus rapide de la surface. Les lignes se superposent, se croisent, s'enchevêtrent. Le fil suit le mouvement de l'aiguille en traversant le tissu. Il devient solidaire de son support en devenant un ingrédient à part entière. Il s'agit donc d'une greffe de matière pour l'obtention d'une ligne et non pas d'un dépôt ou d'une trace de matière.

Les lignes sont donc *filées et non tracées*<sup>3</sup>. Le chemin est long pour l'obtention d'une ligne car des mouvements répétitifs reviennent inlassablement en arrière pour repartir en avant. Il faut une multitude de petits segments pour qu'une ligne apparaisse. Petit à petit la succession des segments forme une ligne. En broderie, les mains guident l'aiguille à travers le tissu, entraînant ainsi le fil avec elle. Traversant la surface, le fil disparaît sous celle-ci pour réapparaître à nouveau. L'aiguille pique de l'avant vers l'arrière. Ces gestes demandent une précision d'exécution et un rythme prudent car un geste trop rapide risquerait d'endommager l'ouvrage. Ce processus est lui-même œuvre de mon travail, semblable à une performance et non pas seulement l'outil d'un seul résultat final, seul but à atteindre. La prolifération des lignes en réseau permet de créer des surfaces.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.73. « Celle qui écrivait inscrivait une trace additive sur la surface de la page. La seconde avait une pelote de laine à ses côtés, mais à mesure qu'elle avançait dans son tricot, filant la laine entre ses doigts et formant des boucles avec les aiguilles, le fil se transformait en une surface de texture égale. Quant à la troisième elle, la brodeuse, elle travaillait sur une surface préexistante, comme c'était le cas de son amie qui écrivait, mais comme celle qui tricotait, ses lignes étaient filées et non tracées. »

La juxtaposition des fils côte à côte, leurs superpositions et leurs entrelacements composent des lignes et des surfaces. Ainsi mon travail inlassable tend à faire parvenir des lignes en surfaces et la répétition en est indissociable.

Quelques exemples de points de broderie :

Points de broderie selon le *Cahier de fiches créatives* de Bergères de France, 2016-2017

**II- Tricot et crochet :**

Les techniques de tricot et du crochet, elles, me permettent de jouer avec les propriétés du fil. Ce travail sans support laisse le fil tracer des parcours plus ou moins tortueux et plus ou moins souples. Ces deux techniques tendent à la création d'une étoffe à l'aide d'un seul fil travaillé en continu. Il s'agit donc encore de créer une surface à partir d'une ligne. Le tricot plus spécifiquement que le crochet est utilisé pour la création de surfaces qui peuvent être très denses tandis que le crochet est généralement utilisé pour créer des surfaces plus ajourées. Le tricot est composé de boucles que l'on appelle mailles, tout comme les ouvrages en crochet. Le tricot se réalise à l'aide de deux aiguilles droites tandis que le crochet est lui, réalisé avec une seule aiguille, appelée « crochet », dont une des extrémités est crochetée. Cette extrémité sert à retenir et guider le fil. Pour le tricot après un premier montage de mailles, le fil s'introduit dans les mailles précédemment construites, en créant ainsi de nouvelles. La progression se fait en rangées pour le tricot. L'addition de ces rangées crée la surface. Comme l'indique Tim Ingold, l'assemblage des boucles permet de créer une surface égale<sup>4</sup> contrairement au crochet qui, lui, peut tendre à la création d'une étoffe plus complexe, ordonnée ou non. Celle-ci pouvant même, parfois, s'apparenter à de la dentelle. Effectivement certaines techniques de dentelle<sup>5</sup> ressemblent franchement à celles-ci en ce qu'elles font devenir un seul fil une surface, d'autres s'apparentent plus à celle du tissage. Il est même souvent difficile de réussir à différencier un ouvrage de crochet de celui d'une dentelle. Il s'agit même dans de nombreux cas, d'une simple question de vocabulaire (souvent régional). Si l'on s'arrête sur les dentelles réalisées traditionnellement par les « ménagères » dans leur liste de travaux d'aiguilles, celles-ci sont réalisées à l'aide d'une simple aiguille crochet. Cette technique serait peut-être issue des techniques de fabrication de filet de pêche<sup>6</sup>. Cette origine peut être vérifiée par les « dires » de différentes origines comme dans le pays Bigouden et la région de Douarnenez en Basse Bretagne. Les femmes de marins pêcheurs ayant appris le ramendage<sup>7</sup>, par nécessité, auraient appliqué ces techniques à la réalisation de filets plus fins pour leurs propres parures vestimentaires. Seuls l'outil et le fil changent ; de l'aiguille à ramender au crochet plus fin, la technique reste la même. Quant au picot typiquement bigouden c'est tout simplement la technique du crochet

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Plusieurs techniques de dentelle existent selon les coutumes régionales. (Crochet, fuseaux...)

<sup>6</sup> « Contrairement à l'histoire officielle qui veut que la dentelle dérive de la broderie, les femmes de Burano affirment que la dentelle s'inspire des techniques de filets de pêche. », *Ibid.*, p.74.

<sup>7</sup> Il s'agit de la réparation manuelle des filets de pêches à l'aide d'une navette appelée aiguille à ramender. Les marins pêcheurs le font encore actuellement lorsque qu'ils sont en mer, mais aussi une fois à terre. (Cette tâche n'est plus déléguée à leurs femmes.)

« classique » réalisé plus finement, ce qui lui donne l'aspect d'une dentelle. Ainsi, on peut se rendre compte que selon les us et coutumes ce qui peut faire la différence entre ces techniques n'est que leur nom ou leurs applications (cols, napperons, coiffes, gants...), mais toutes permettent d'appréhender et de créer une surface à l'aide d'un seul fil. Une surface ajourée faite de lignes. Proliférant sans l'aide d'un support, le fil pend sa place dans le vide, construisant un réseau de mailles et parfois de nœuds (pour les filets). Alors la surface peut s'étendre sans limites. Petit à petit l'addition de nouvelles surfaces permet la réalisation d'une seule et grande surface. Celle-ci peut continuer à se dessiner à l'infini tant que l'ajout de fil est possible.

Le fil s'y enroulant, mes doigts jouent le rôle de guides, mais aussi d'aiguilles en aidant à la création des boucles. Je commence par réaliser le montage des mailles en fonction des dimensions de la pièce que je souhaite obtenir. Cependant, il est toujours possible au cours de la réalisation de supprimer ou d'ajouter des mailles pour changer les dimensions de l'ouvrage. Il est possible, sans abîmer le travail, de revenir en arrière pour le modifier en démontant les dernières mailles ouvrées. Le tricot et le crochet permettent même leur déconstruction assez facilement. Il suffit de retirer l'aiguille de l'ouvrage et de tirer sur le bon fil pour que des heures de travail soit réduites à néant dans un simple geste rapide. Cette démarche est possible si aucun nœud n'est venu interrompre la continuité du fil.

Les techniques de base du tricot :

Technique du tricot, maille endroit et maille envers selon le *Cahier de fiches créatives* de Bergères de France, 2016-2017

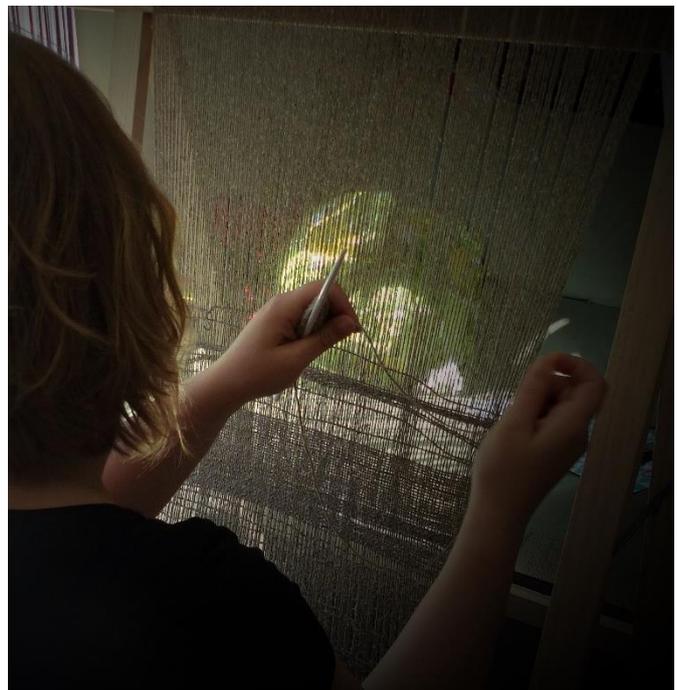
Technique du tricot, rabattre les mailles/ fin d'un tricot selon le *Cahier de fiches créatives* de Bergères de France, 2016-2017

Le montage des mailles en crochet :

Point et techniques du crochet selon le *Cahier de fiches créatives* de Bergère de France, 2016-2017

**III- Tissage :**

Le tissage, quant à lui, permet de créer des surfaces, elles aussi, plus ou moins denses. Cette technique particulièrement laborieuse demande pour l'élaboration de motif une longue préparation en amont même du montage du métier. (Ne souhaitant cependant pas inclure de motifs prédéfinis dans mon travail plastique je m'épargne cette partie du travail.) Il faut bien apposer les fils de chaîne car ce sont eux qui constituent le support du tissage. Ils doivent être suffisamment solides pour supporter les différents passages de la navette et du peigne. Le fil de trame, lui, à force de ces passages de gauche vers la droite et de droite vers la gauche, crée l'étoffe. Enroulé autour d'une navette, le fil se déroule en se glissant entre les fils de chaîne verticaux, un à un, deux par deux... Les possibilités sont diverses en fonction du résultat voulu. Enfin, le peigne vient tasser le fil de trame, encore selon le résultat souhaité. L'étoffe obtenue sera dense et solide si le fil de trame est serré sur celui de chaîne. Elle sera plus légère si l'utilisation du peigne est plus souple<sup>8</sup>. Contrairement aux techniques décrites en amont, une étoffe tissée est le fruit de l'assemblage de plusieurs fils. Il sera donc aussi bien plus difficile à défaire ce type d'ouvrages que les précédents, notamment en cas d'erreur.



Gwenola Struillou, 2018, vue de la réalisation d'un tissage de fils en fibres recyclées, Vezin Le Coquet.

---

<sup>8</sup> Il existe de nombreux types de métiers à tisser (haute lisse, basse lisse, à cartes...). Certains tissages peuvent même s'effectuer sans réel métier pour la réalisation de pièces étroites comme une ceinture, mais le principe du tissage reste le même.



Gwenola Struillou, *Sans titre*, 2018, détails, tissage de fils en fibres recyclées, 105 cm x 45 cm, Vezin Le Coquet.



Gwenola Struillou, *Sans titre*, 2018, tissage de fils en fibres recyclées, 105 cm x 45 cm, Vezin Le Coquet.

## Art et artisanat : la pensée de William MORRIS

La disparition progressive au XVIII<sup>ème</sup> siècle de la production manuelle supplantée par la production mécanisée a été un immense bouleversement social. L'effacement du travail de la main au profit de la machine a fondamentalement modifié la place de l'homme au sein de la société. L'artisan est devenu l'ouvrier sous l'emprise de machines nouvelles. Ces avancées industrielles permettant d'accélérer le rythme de production devaient servir les hommes voire les reposer, alors que c'est plutôt le contraire qui s'est confirmé. En effet, les machines accélérant le pas de la production, l'ouvrier a dû se mettre à accélérer lui-même sa cadence. Car plus l'on produit, plus l'on veut produire. « Douze heures de travail par jour, voilà l'idéal des philanthropes et des moralistes du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Que nous avons dépassé ce *nec plus ultra* ! Les ateliers modernes sont devenus des maisons idéales de correction où l'on incarcère les masses ouvrières, où l'on condamne aux travaux forcés pendant douze et quatorze heures, non seulement les hommes, mais les femmes et les enfants !<sup>9</sup> » écrit Paul Lafargue dans *Le droit à la paresse* en 1883. La production mécanisée est en effet un véritable coup de massue sur une société toute entière. Les nouveaux moyens de consommation demandent une réorganisation des moyens de production. Cette nouvelle ère moderne ayant besoin de plus en plus de main-d'œuvre, nombreux sont les artisans qui, ne pouvant plus faire face à la concurrence commerciale, sont contraints de rejoindre les nouvelles manufactures et usines poussant dans les agglomérations et périphéries.

Le travail et la pensée de William Morris<sup>10</sup> sont étroitement liés à ce contexte. Plutôt que d'en éprouver docilement le rythme, William Morris cherche à contrecarrer les effets de la révolution industrielle. Sa conception de l'art et des arts appliqués est tributaire de ses partis pris politiques. Attaché à l'artisanat et aux savoir-faire de qualité, il s'oppose fermement au nouveau marché industriel assujettissant les ouvriers au XIX<sup>ème</sup> siècle. Dans une Angleterre où le capital devient maître de l'économie, William Morris, s'inspirant de Ruskin<sup>11</sup>, souhaite voir émerger une nouvelle façon de produire. Empreint de pensées socialistes, il œuvre dans ce qui deviendra plus tard le design et ses enseignements dans les écoles d'arts appliqués. La beauté des objets et le plaisir de

---

<sup>9</sup> Paul Lafargue, *Le droit à la paresse, réfutation du Droit au travail de 1848*, Pantin, Le Temps des Cerises, 1996, p. 48.

<sup>10</sup> William Morris, naît à Walthamstow (Essex) en 1834 et décède à Hammersmith (Londres) en 1896.

<sup>11</sup> Proche des préraphaélites William Morris est un fervent défenseur des écrits et des idées de John Ruskin (1819-1900), il est très inspiré par *Les Pierres de Venise* publié en 1853.

les fabriquer est au cœur de ses aspirations. William Morris souhaite unifier les pratiques artistiques, relevant des beaux-arts et l'artisanat. Pour cela l'artisan doit être un artiste et inversement. Il ne doit pas y avoir de distinction entre les deux registres d'activité. Tout en valorisant le travail de l'artisan, William Morris ne dénigre pas celui de l'artiste. Selon lui, c'est une véritable association qui doit revoir le jour, comme cela était le cas au Moyen Âge. Ainsi, dans sa fabrique, le travail manuel est mis à l'honneur. Utilisant des machines artisanales et des techniques ancestrales comme le procédé de teinture des fils, William Morris relance même le marché local de la filature. S'il travaille avec les machines qui facilitent certaines tâches artisanales, il ne les laisse cependant pas prendre le pas sur le travail manuel.

Comme l'a écrit Françoise Aubry, « Les défenseurs de l'artisanat poursuivaient un but social et esthétique. Ils s'élevaient contre l'asservissement de l'homme à la machine qui ôtait toute dignité au travail [...] William Morris (1834-1896) engage alors le combat en faveur de l'amélioration du cadre de vie : il s'agit de ne rien avoir chez soi qui ne soit beau et utile<sup>12</sup>. » En mettant en avant les techniques artisanales ancestrales au sein même de nouveaux processus de création, William Morris décide de créer des pièces toutes aussi utiles que belles. Ne trouvant plus de valeur dans les biens de consommation de la société anglaise, il s'efforce de concevoir une autre façon de créer des objets.

Voilà en bref notre position d'artistes : nous sommes les derniers représentants de l'artisanat auquel la production marchande a porté un coup fatal. Par conséquent, faisons de notre mieux pour devenir d'aussi bons artisans que possible, [...] Apprenons à être de bons ouvriers quoi qu'il advienne, ce qui nous mettra à l'unisson avec tout ce qui mérite d'être fait en art, nous libérera de cette grande corporation du pouvoir créatif qu'est le travail de toutes les époques antérieures, et nous préparera à ce qui ne manquera pas d'avenir : le nouvel art coopératif de la vie, dans lequel il n'y aura ni esclaves, ni vassaux à humilier [...] un pour tous et tous pour un, permettra l'avènement d'une égalité réelle et heureuse<sup>13</sup>.

Dans ces propos, il s'engage fermement contre la mécanisation de la production, contre l'asservissement de l'homme par la machine qui contribue aux inégalités entre les hommes. Les

---

<sup>12</sup> Françoise Aubry, « Art Nouveau », lien : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/art-nouveau/>, (page consultée le 30 août 2017).

<sup>13</sup> William Morris « L'art et l'artisanat d'aujourd'hui » (conférence prononcée le 30 octobre 1889 comme discours présidentiel de la Section d'arts appliqués de l'Association nationale pour le progrès de l'art, lors d'une réunion tenue à Queen Street Hall, à Edimbourg), *L'Art et l'artisanat*, trad. Thierry Gillyboeuf, Paris, Editions Payot & Rivages, coll. « Rivages Poches/ Petite Bibliothèque », 2011, p.23-46.

artistes doivent jouer un rôle de sauvegarde du patrimoine artisanal et pour cela ils doivent devenir eux-mêmes de bons artisans.

Il affirme cette position de manière assez paradoxale : il constate « le coup fatal » que l'artisanat a subi et il s'engage néanmoins à être un artisan « aussi bon que possible ». Conscient que ses idées sont anachroniques, il va de l'avant en menant une bataille pour que l'artisan-ouvrier devienne maître de son travail. Tout en devenant les meilleurs artisans ils pourront être aussi de bons ouvriers. Il cherche à mettre en place une société où le travail et l'art ne se différencient plus et où la coopération entre les hommes est reine. En opposition avec la société victorienne et l'industrie de son temps il s'engage politiquement pour transmettre ses aspirations utopiques<sup>14</sup>.

Dans *La Carte et le territoire*, un des personnages de Michel Houellebecq tient les propos suivants :

Pour William Morris, la distinction entre l'art et l'artisanat, entre la conception et l'exécution, devait être abolie : tout homme, à son échelle, pouvait être producteur de beauté - que ce soit dans la réalisation d'un tableau, d'un vêtement, d'un meuble ; et tout homme également avait le droit, dans sa vie quotidienne, d'être entouré de beaux objets<sup>15</sup>.

La recherche de la beauté est effectivement primordiale dans la conception de W. Morris. Aussi, il prône l'idée que l'éducation artistique peut rendre la vie meilleure. Pour lui, il est essentiel que l'art ne soit pas réservé à la seule élite du pays, mais qu'il s'adresse aussi aux populations les plus modestes et les moins éduquées. Tout homme doit pouvoir avoir accès à l'art et cela pour le bien de la société toute entière. Attaché à l'égalité entre les classes, il s'attaque à ce vaste chantier en valorisant le travail de l'artisan à travers sa fabrique qu'il crée en 1861 près de Londres. Contre la standardisation et la piètre qualité des objets qui prolifèrent dans cette nouvelle société industrielle, William Morris élève les arts décoratifs au même rang que les arts dits majeurs. Il espère que l'utilisateur aura envie de considérer ses biens matériels comme des placements familiaux. Dans sa recherche de mode de production donnant une place plus noble à l'homme, à l'ouvrier, il espère voir un jour une société où les classes ouvrières seront préservées de l'asservissement.

---

<sup>14</sup> L'on peut retrouver le programme utopique de William Morris dans *News From Nowhere* qu'il a publié en 1890. Roman d'anticipation paru sous forme de nouvelles, décrivant une société idyllique, communiste et égalitaire entre les hommes et soucieuse du respect de la nature.

<sup>15</sup> Michel HOUELLEBECQ, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p.238.

Les merveilleuses machines qui, confiées à des hommes justes et clairvoyants, auraient permis de réduire le travail pénible et de donner du plaisir à la race humaine, c'est-à-dire un supplément de vie, n'ont servi qu'à rejeter les hommes dans une folle précipitation, entraînant ainsi la folle destruction généralisée du plaisir, c'est-à-dire de la vie. Au lieu d'alléger la peine du travailleur, elles n'ont fait que l'aggraver, alourdissant ainsi le fardeau dont les pauvres sont chargés<sup>16</sup>.

La critique de William Morris s'adresse au système de production qui s'éloigne de la vie. Selon lui, la vie doit être faite de plaisirs et le plaisir doit être obtenu par le travail :

« L'essence du plaisir se trouve dans le travail s'il est mené comme il convient<sup>17</sup>. » Un ouvrier-artisan ayant plaisir à se rendre sur son lieu de travail produit des ouvrages de meilleure qualité. Ainsi, l'on rapporte que dans sa fabrique les ouvriers-artisans peuvent jouir de bien meilleures conditions de travail que dans les nouvelles usines du pays. De plus, pour William Morris, tout objet ne peut donner du plaisir esthétique que si son processus de production est respectueux des hommes et de la nature. Le bien-être de ses ouvriers-artisans a donc des conséquences sociales, esthétiques et éthiques<sup>18</sup>. Il n'est pas question d'utiliser un coton de mauvaise qualité pour réaliser les fils nécessaires à la réalisation de ses tapisseries. Et il considère que laisser une part de liberté de création à l'artisan permet de donner plus de beauté à l'ouvrage. Ainsi, dans sa fabrique, l'utilisation des machines ne conduit pas à une division du travail contrairement au travail à la chaîne où chaque ouvrier a sa propre tâche à exécuter ; ici l'artisan est lui-même concepteur et peut suivre intégralement l'avancée de son travail. Il peut ainsi voir le résultat de son propre geste. Ce moyen de production est bien plus gratifiant pour l'artisan. Celui-ci contrôle les mouvements de ses mains et ses gestes sont directement liés à ses intentions et non seulement liées à la cadence d'une machine. Le travail n'est donc pas aliénant contrairement à celui des usines. La machine est là pour épauler le travailleur et non pour l'asservir. Et William Morris verse un salaire décent à ses travailleurs, quitte à ne pas se payer lui-même.

Cependant, sa fabrique ne peut concurrencer le modèle économique de l'époque<sup>19</sup>. La lenteur de réalisation des objets artisanaux, entre autres, va à l'encontre de la rentabilité. Dans une

---

<sup>16</sup> William Morris, *Contre l'art d'élite*, Paris, Herman, coll. Savoir, 1985, p 94.

<sup>17</sup> William Morris, « La Société de l'avenir », in *L'âge de l'ersatz, et autres textes contre la civilisation moderne* (traduit de l'anglais par Olivier Barancy), Paris, L'Encyclopédie des Nuisances, 1996, p. 107.

<sup>18</sup> William Morris était aussi un précurseur de l'écologie.

<sup>19</sup> Les heures de travail manuel nécessaires à la réalisation de ces pièces leur donnent un prix de vente qui n'est accessible qu'aux plus hautes classes. L'ouvrier ne peut acquérir ces productions. Et c'est bien le paradoxe auquel

société où l'accès au bien matériel devient presque immédiat, comment peut-on alors revenir au système presque médiéval, tout du moins préindustriel de Morris ? Cela sous-entend que le consommateur doit être patient, passer commande puis attendre le temps nécessaire à la production avant de pouvoir acquérir. Un système qui va à l'encontre de la vitesse et de la rapidité de production apparaît alors. « Tant que l'homme travaille, il est censé être utile, quel que soit l'objet de son labeur<sup>20</sup>. » Il s'agit ici, avec cette affirmation, pour William Morris de critiquer la vision contemporaine de l'utilité dans ce passage de *L'art et l'artisanat*. Il critique le fait que le travail doit être obligatoirement lié à des fins économiques servant l'industrie. C'est-à-dire qu'il faudrait entendre l'utilité dans le sens d'une rentabilité marchande et cela non sûrement pas associé à un quelconque plaisir, sauf celui peut être, de contribuer à l'ascension de ce modèle économique. William Morris veut justement le contraire en pensant que n'importe quel travail est utile s'il apporte satisfaction à celui qui l'exécute<sup>21</sup>.

D'un point de vue technique, William Morris met en place au sein du fonctionnement de son entreprise une démarche coopérative avec ses collègues artistes. C'est tout le travail d'une équipe qui est valorisé et cela même jusqu'à l'implication personnelle des membres de sa famille. Très tôt, il enseigne à sa femme et sa fille aînée<sup>22</sup>, mais aussi à sa gouvernante, l'art de la broderie en leur donnant à réaliser des pièces de grande envergure.

Il pratique lui-même les arts du fil, des techniques minutieuses et laborieuses et cela depuis son enfance où il réalisait des filets de pêche et de la broderie avec l'aide de sa grand-mère. Mais il se forme réellement à la broderie auprès de l'architecte George Edmund<sup>23</sup> pour des demandes ecclésiastiques. Voulant se différencier et apporter plus d'originalité à la technique de points de croix qui était alors employée pour les vêtements liturgiques, il en diversifie les matières des fils et des supports. Il utilise par exemple la laine pour obtenir des broderies avec plus de relief. Il préfère broder au point plat ou dit « passé plat », permettant le remplissage de motifs par la succession de points lancés. Il entreprend de réaliser des broderies profanes, s'inspirant de motifs du Moyen Âge, qui seront le début d'une florissante production.

---

William Morris est confronté ; l'impossibilité de pouvoir rendre accessibles à tous des biens de consommation de qualité. Bien qu'un grand nombre de productions sortent de sa fabrique Morris, Marshall, Faulkner & Co (créée en 1861), qu'elle ait un réel succès et qu'elle soit un modèle pour l'Europe toute entière, l'aspiration à un monde plus égalitaire ne se concrétisa pas.

<sup>20</sup> William Morris, *L'art et l'artisanat*, op.cit., p. 86.

<sup>21</sup> William Morris, *Contre l'art d'élite*, op.cit., p.65-89.

<sup>22</sup> Sa fille May Morris réalisa après la mort de son père ses propres œuvres et publia plusieurs écrits sur la broderie.

<sup>23</sup> George Edmund (1824 Woodford- 1881 Londres), architecte du diocèse d'Orford. Il réalise et restaure de nombreux édifices religieux.

Quant aux techniques de tissage, il fait installer dans sa propre chambre à coucher de Kelmscott House<sup>24</sup> un métier à tisser manuel traditionnel et s’y adonne dès que possible.

Il y passe jusqu’à 10 heures par jour. Dès son réveil avant de prendre son petit déjeuner il s’y hâte. C’est un lieu d’expérimentation pour la fabrique ; il réalise de nombreux essais et se rend compte qu’il est nécessaire, pour devenir un bon tisseur, de maîtriser le dessin et les techniques de coloriste. Il dessine donc lui-même ses cartons et apprend les techniques de teinture des fils. Cela lui permet d’avoir une plus grande liberté de création<sup>25</sup>. Suite à une visite des ateliers des Gobelins à Paris<sup>26</sup>, il décide de s’équiper de métiers à haute lisse qui permettent selon lui, plus de possibilités que ceux à basse lisse. Grâce à un miroir placé derrière les fils de chaînes tendus à la verticale, l’ouvrier peut voir le recto de la tapisserie qu’il tisse ce qui est plus aisé pour reproduire un dessin précis que sur un métier à basse lisse où les fils sont tendus à l’horizontale. Il consacre beaucoup de temps et d’énergie à maîtriser la broderie et le tissage. Lorsqu’il reprend seul la fabrique en 1875, il se lance dans la réalisation de tapis tissés à la machine, pour raison financière, travail qu’il fait sous-traiter par une autre entreprise. Le rendu de ces tapis est alors bien différent de ceux tissés à la main, mais correspond mieux aux attentes du marché. Cependant quelques années plus tard, il reprend dans un de ses ateliers la fabrique de tapis et renoue avec ses convictions.

\*

## Temporalité

Toutes ces techniques ont un point commun que je souhaite mettre en lumière ; à savoir le temps que celles-ci demandent. Le mot temps dont l’origine vient du latin *tempus* (« division du

---

<sup>24</sup> Résidence de William Morris à Londres de 1878 à sa mort en 1896. Dans chacune de ses résidences, le mobilier et les décorations ont été réalisés à son goût par lui-même et ses collègues. Véritables laboratoires de sa fabrique elles sont aujourd’hui des musées.

<sup>25</sup> Charlotte et Peter FIELL, *William Morris*, Cologne, Taschen, 1999, p.144.

<sup>26</sup> Manufacture nationale des Gobelins de Paris, créées en 1662 par Colbert, ministre de Louis XIV.

temps », une « époque » nous venant de la racine Européenne « Tem », qui donnera le grec « temno » signifiant « couper », « enlever en coupant »)<sup>27</sup> est, selon le dictionnaire Larousse : « une notion fondamentale conçue comme un milieu infini dans lequel se succèdent les événements et souvent ressentie comme une force agissant sur le monde, et une durée considérée comme une quantité mesurable<sup>28</sup>. » Ce temps de réalisation est vu à l'échelle d'un moment, d'une vie et d'un rythme. Lorsque l'on parle de temps il est toujours plus ou moins implicitement comparé à un autre comme le « temps du travail » et le « temps du repos ».

Ici le temps de réalisation des travaux de fil est « attaché » au fil lui-même. « Ensemble de faible section et de très grande longueur, formé de filaments continus ou de fibres discontinues maintenues ensemble généralement par torsion<sup>29</sup>. » Élément de base de la construction de ces différentes pièces, il est par lui-même une unité « physiquement » très réduite qui demande donc beaucoup de temps pour produire un élément de grande envergure. Beaucoup de temps dans le sens où de nombreuses heures sont nécessaires à l'élaboration d'une pièce. Beaucoup, au regard d'autres « objets » réalisés plus rapidement et au regard de l'apologie de la vitesse dans laquelle nous vivons. Ce temps est régi par la répétition d'opérations en « partition » qui cadrent l'avancée du travail. Le rythme est constant, du moins organisé et maîtrisé. Ce processus n'est sans surprise pas aventureux et devient même machinal au fil du temps. Il est possible de s'occuper les mains à ce type d'ouvrage tout en ayant une autre activité telle que la discussion, regarder la télévision, écouter la radio ou encore méditer à ce que bon nous semble. Cette pratique pourtant artisanale transforme les mains en « machines à produire » sans fin et les gestes deviennent automatiques. Le travail progresse régulièrement, mais lentement. La régularité et la continuité de ces entrelacements de lignes et de nœuds en réseaux marquent les heures. Même si les gestes d'exécution peuvent être rapides, la progression demande beaucoup de temps. Il faut être patient avant d'apercevoir l'avancement de ces travaux, avant que cela ne soit visible et palpable. Le résultat n'étant pas immédiat, il est essentiel de travailler avec cette conscience sinon le risque d'être déçu rôde. L'impatience peut nous animer, mais cela ne fera pas avancer l'ouvrage plus vite. Les minutes et les heures passent sans que l'on ne voit le produit du travail. Pourtant il est bien là, le travail ne peut que progresser. Tranquillement, mais sûrement, il avance telle la tortue de la fable de Jean de La Fontaine<sup>30</sup>. L'ouvrage avançant,

---

<sup>27</sup> <https://sites.google.com/site/etymologielatingrec/home/t/temps>, page consultée le 25 septembre 2017.

<sup>28</sup> Sous la direction générale d'Isabelle Jeuge-Maynard, *Le Petit Larousse*, Paris, Larousse, 2006, p.1043-1044.

<sup>29</sup> *Ibid*, p.463-464.

<sup>30</sup> Cette fable éditée pour la première fois en 1668 met en avant le fait que persévérer même dans la lenteur permet d'arriver à son but. Utilisée à bon escient une faiblesse dégraderait toute sa force contrairement à une capacité inouïe

l'espace qu'il prend est de plus en plus grand, marquant l'espace au fil des heures, des jours et des semaines. On retrouve cette idée chez Bernadette Murphy dans sa manière d'appréhender la technique du tricot :

Nous pouvons évaluer le temps et le soin qu'a nécessité sa fabrication et ressentir à leur égard un plus profond attachement. [...] le tricot est, par nature, une activité lente. [...] la véritable joie du tricot naît plus du temps que l'on y passe que du résultat final<sup>31</sup>.

Ces affirmations-constatations sont à contrecourant du « tout-vite-obtenu ». Ces activités liées au fil se placent dans un espace-temps différent de celui dans lequel nous sommes immergés plus ou moins volontairement. Du moins le rythme est différent. Ce sont des travaux d'endurance où la maîtrise des gestes est essentielle.

Cette endurance je la connais. Mes travaux demandent que je me consacre à eux avec acharnement. Chaque réalisation est le fruit de longues heures de travail. Cependant, le rythme est calme et régulier. Je ne peux pas aller plus vite que ce que mes mains munies d'aiguilles et de fil peuvent faire, et je suis obligée de me plier au rythme que m'impose ma machine à coudre. Ce travail demande un effort physique d'un type particulier : mon corps est statique, presque immobile ; la réalisation ne donne lieu à aucune dépense d'énergie remarquable, à aucun déploiement gestuel soudain, brusque. Seuls mes membres supérieurs et particulièrement mes

---

mal servie. L'on peut aussi penser à l'adage *Festina lente* (Hâte-toi lentement) repris depuis l'Antiquité par des penseurs et utilisé comme devise de plusieurs familles.

<sup>31</sup> Bernadette Murphy « Zen and the Art of Knitting », in Carl Honoré, *Éloge de la lenteur*, Paris, Marabout, 2013, p.210-212.

mains sont en réelle action. Cette action est cadrée par l'ouvrage, par la précision et l'attention qu'il demande. Il s'agit donc d'un espace d'action physiquement restreint, voire replié sur lui-même. Le temps passé à ces ouvrages est un temps particulier : je m'extrais du rythme du dehors, de celui que le travail salarié ou les relations sociales produisent ; je me construis un temps à part que je consacre pleinement à mon travail à moi. Tout ce temps passé, « consacré » fait que je m'attache aux pièces que je produis. Je passe de passe de nombreuses heures auprès d'elles ; et chaque jour, lorsque je m'y remets, j'éprouve une sensation réconfortante à les avoir à nouveau en main. Ce temps passé avec mes fils et mes aiguilles me permet de continuer à les « faire grandir » et de voir mon travail progresser comme une avancée vers l'infini. L'infini, parce que ces productions pourraient continuer à s'étendre encore et encore. Je n'y vois pas une fin définie.

### **I- Traditions féminines :**

Ces actions inscrites dans le temps reflètent même traditionnellement des moments de la vie et plus particulièrement ceux des femmes. Ces travaux d'aiguilles féminins, présents dans le déroulement de la vie, marquaient des moments précis. Comme le raconte Yvonne Verdier dans son ouvrage *Façons de dire, façons de faire*, la vie des femmes était jalonnée par des enseignements et occupations propres à leur statut, à leur place dans la société. Elle décrit et décrypte la vie des femmes du milieu rural, au début du XX<sup>ème</sup> siècle dans la commune de Minot

en Côte-d'Or, à travers les travaux d'aiguilles. Du « champ-les-vaches<sup>32</sup> » où enfants elles apprenaient le tricot, au marquage du trousseau<sup>33</sup> de mariage. Dans l'attente d'un mariage, les jeunes femmes devaient s'occuper « dignement » en apprenant les arts du fil qui leur serviraient d'ailleurs également à préparer leur trousseau, symbolisant la fin d'une jeunesse insouciante. Une fois mariée, la jeune fille n'aurait plus à s'occuper de ces travaux qui seraient alors vus comme un passe-temps non autorisé, non besogneux, loin des préoccupations ménagères plus importantes<sup>34</sup>.

...la broderie peut être définie comme un passe-temps, un art de l'attente dont témoigne, en sa tragique folie brodeuse, la vieille demoiselle du village qui, attendant toujours, brode encore - attente dont seul le mariage eût pu la délivrer et qui s'inscrit en un travail d'une finesse fabuleuse sur des douzaines de nappes, napperons...<sup>35</sup>

Ce passage issu de la partie consacrée à la couturière dans l'ouvrage d'Yvonne Verdier, illustre bien cette relation au temps qu'ont les travaux d'aiguilles, de l'enfance au mariage. La jeune femme brode en attendant son futur époux qui viendra la libérer de sa condition de fille « bonne à marier ». Car dès l'enfance les fillettes sont amenées aux ouvrages. Aiguille en main, elles s'attèlent au point de croix qui est enseigné dans les écoles<sup>36</sup>. On y réalise des alphabets traditionnellement brodés de fil rouge, qui peuvent être ornements, pour les plus habiles, de personnages, animaux et motifs végétaux. Cette pratique appelée abécédaires est un ouvrage presque pénitent et réalisé religieusement, généralement fait au point de croix sur une toile de canevas. Il ne s'agit pas de se démarquer par des « fantaisies », mais de réaliser le plus docilement possible cette tâche rigoureuse. Le fil rouge est traditionnellement utilisé tout

---

<sup>32</sup> Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire-La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979, p.189-190.

<sup>33</sup> Le trousseau de la mariée était constitué des premiers draps, nappes, serviettes et torchons de son nouveau foyer. Sa mère, ses grands-mères et tantes pouvaient contribuer à la constitution de celui-ci comme un cadeau de mariage. La future mariée avait pour tâche de marquer ces linges de ses initiales (et celles de son futur époux) sur chaque pièce, en les brodant. Le nombre de pièces composant le trousseau était plus ou moins important selon la richesse de la famille.

<sup>34</sup> Cela n'était cependant pas le cas dans les familles aisées où au contraire les femmes s'occupaient à passer le temps en réalisant des travaux d'aiguilles. Dans les ménages plus modestes, les femmes ne reprenaient les aiguilles que pour reprendre le linge et les vêtements du foyer.

<sup>35</sup> Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire-La laveuse, la couturière, la cuisinière*, op.cit., p.189-190.

<sup>36</sup> C'est au XIX<sup>ème</sup> siècle, lorsque l'école devint obligatoire pour les filles, que les techniques de broderies furent enseignées le plus dans les écoles en Occident. Les écoles devinrent pour elles des lieux de formation pour devenir « de bonnes épouses » et toutes les jeunes filles obtenaient comme un manuel richement fourni d'enseignements à apprendre.

comme celui de la future marquette<sup>37</sup> du trousseau. La couleur rouge a une forte symbolique quant au passage de « l'état » de fille à jeune femme<sup>38</sup>. Toutes ces activités sont empreintes de symbolique et marquent la vie de la femme sous l'emprise des « bonnes manières » issues de la morale et de la tradition chrétienne. Contrairement au monde rural, la bourgeoisie et la noblesse considèrent ces activités féminines sous un autre regard. Les femmes issues de milieux aisés, ne s'occupant pas des tâches ménagères ni de leurs enfants à temps plein ; il est bien vu que celles-ci s'occupent tout de même les mains pour ne pas paraître paresseuses ; et il faut encore moins que celles-ci puissent prendre le temps de s'intéresser à d'autres domaines traditionnellement réservés aux hommes. « La femme à la quenouille est une figure traditionnelle [...] Lorsqu'une femme fait quelque chose de ses dix doigts, elle travaille la laine<sup>39</sup>. »

Albert Anker, *La reine Berthe et les fileuses*, 1888, huile sur toile, 86 x 126 cm, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.

Mais l'on ne trouve pas ces traditions seulement dans l'Occident chrétien. Depuis l'Antiquité, des récits parlent des activités féminines liées au fil dans de nombreuses parties du monde. Au Maghreb, par exemple, les brodeuses réalisent des marquettes où sont répertoriées tous les points appris lors de leur apprentissage. Des tissages d'apprentissage péruviens datant de l'an mil sont vraisemblablement à la base de l'inspiration des *samplers* anglais et hollandais<sup>40</sup>. Ainsi, il n'est pas étonnant que les histoires racontant des épisodes de vies à travers le fil soient nombreuses. Jeux, attentes interminables, symbolismes genrés, ruses... le fil est très présent dans de nombreuses mythologies.

---

<sup>37</sup> « Samplers » ou « marquettes » sont les noms donnés aux pièces de tissus réalisées par les jeunes apprenties brodeuses ou tisseuses répertoriant les différents points et tissages possibles. Les femmes les gardaient auprès d'elles toute leur vie comme un précieux manuel.

<sup>38</sup> L'apparition des règles signifiait la possibilité de la perte de virginité et du possible enfantement. Il s'agissait aussi de cela lorsque l'on marquait le linge de son trousseau en vue d'un mariage.

<sup>39</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames- Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, 2009, p 45.

<sup>40</sup> Claude Fauque, *La Broderie, Splendeurs, mystères et rituel d'un art universel*, Genève, Aubanel, 2007, p.170-179.

## II- Mythologie :

Dans la mythologie gréco-romaine les Parques ou Moires sont maîtresses de la vie. Dès l'origine, ces sœurs, au nombre de trois, ont chacune leur fonction propre. Clotho, ou Nona, file le fil qui décide de la longueur de la vie. Lachésis, ou Decima, déroule ce fil permettant le cours de la vie et enfin Atropos, ou Morta, coupe celui-ci avec ses ciseaux pour engendrer la mort. Ces déesses sont les maîtresses du sort des mortels, mais aussi des dieux. Ainsi, le fil de chaîne installé sur le métier à tisser symbolise donc la vie et le fil de trame ses péripéties. L'étymologie du mot tissage rappelle lui-même l'entremêlement des fils nécessaire à la réalisation d'un ouvrage tissé. Le tissage, emblème par excellence des liens amoureux, est le symbole de l'entrelacement de deux êtres en désignant l'entremêlement des corps des amants et des mariés lors de l'acte amoureux. Le tissage est aussi lié à la mêtis comme l'explique Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant :

Pour les Grecs, on le sait, le destin qui « lie » les hommes est « filé » par les Moires. De même la puissance Primordiale, par son aspect de mêtis, d'astuce omnisciente, tisse, tresse, combine et noue les fils dont l'entrecroisement fait le tissu du devenir, liant ensemble en une même trame, comme on machine un piège, la suite des générations et des événements<sup>41</sup>.

Ainsi, le fil lie les événements et les personnes et permet par l'assemblage de plusieurs fils d'en conter les histoires. Quant à la mêtis, dont les deux auteurs parlent, il s'agit d'une forme d'intelligence protéiforme relevant de la ruse dont traitent les récits mythologiques et la pensée grecque. Mêtis elle-même est l'épouse de Zeus qui l'avale pour s'approprier sa forme d'intelligence puissante. La mêtis est aussi considérée comme la capacité à rebondir face à des situations courantes ou complexes.

S'il y a un mythe où le fil est utilisé comme l'outil d'une ruse c'est bien celui de Pénélope et Ulysse. Une histoire d'amour rythmée et mise en suspend par le temps. Pénélope, attendant le retour de son époux Ulysse, tisse le linceul de son beau-père Laërte. Occupation féminine par excellence, le tissage, tel celui d'Hélène de Troie n'est cependant pas représenté comme la merveille tissée par cette dernière ; c'est sous un tout autre regard que le tissage de Pénélope

---

<sup>41</sup> Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence-La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2009, p.134.

mérite notre attention. Vingt longues années d'attente où Pénélope doit ruser pour freiner les nombreuses avances masculines<sup>42</sup> reçues pendant tout ce temps ; promettant qu'elle épousera un des prétendants lorsqu'elle aura terminé de tisser le linceul de Laërte. Détissant la nuit ce qu'elle a tissé le jour, Pénélope ruse environ quatre ans avant qu'elle ne soit dénoncée par une de ses servantes. Ces quatre ans sonnent d'ailleurs le glas de la fin du récit et du retour d'Ulysse en sa maison.

Pénélope se joue des prétendants, mais aussi de son entourage en paraissant occupée à ses tâches domestiques et à ce tissage. Le tissage permet « d'occuper les dames » à une activité normalement « lointaine » des activités masculines plus aventureuses. Peut-être, seuls son fils Télémaque et sa plus fidèle servante sont-ils au courant de son stratagème. Même si celui-ci ne dure que quatre ans, il est inscrit dans une attente de vingt ans pendant lesquels Ulysse a vécu de nombreuses aventures, une vie pleine de péripéties tandis que son épouse reste dans l'attente de son retour à son domicile et vaque aux gérances de la maison. L'on peut imaginer Pénélope entourée de ses servantes, s'attelant au tissage du linceul de Laërte. Le retour d'Ulysse est incertain et Pénélope occupée le jour à cet ouvrage minutieux, apparaît comme une épouse très sage<sup>43</sup> prête à se remarier. L'espoir du retour de son époux lui permet sans doute de s'armer de patience et de vaincre le temps presque ennuyant, du moins sans surprises de son quotidien. Elle aurait pu choisir la broderie comme occupation féminine, mais sa ruse aurait été trop visible. Ainsi, sa ruse consiste à détisser la nuit ce qu'elle a produit le jour pour retarder le moment ultime du choix d'un nouvel époux tout en repoussant symboliquement la mort de son beau-père qu'elle affectionne. Telle une future mariée tissant sa couverture de noce, ou *phâros*<sup>44</sup>, elle décide de fabriquer le linceul de Laërte qui n'en a pas vraiment besoin<sup>45</sup>, se jouant donc des prétendants et cela jusqu'à ce que sa ruse leur soit dévoilée. Se voulant maîtresse de son destin elle joue avec

---

<sup>42</sup> Les rumeurs courent qu'Ulysse serait mort et ne reviendrait donc pas en sa maison ; la désirable Pénélope peut donc se remarier.

<sup>43</sup> Bien que certaines versions du récit ne lui accordent pas cette fidélité à Ulysse. Elle se serait laissée tenter par tous les prétendants et aurait ainsi donné naissance à Pan, mais nous retiendrons ici la version d'Homère.

<sup>44</sup> Dans la tradition mythologique gréco-romaine, il était d'usage de tisser la couverture de noce recouvrant les jeunes mariés lors de leur première nuit en couple. Celle-ci jouant le rôle de protecteur et porte-bonheur. *Le phâros* pouvait être réalisé par la future mariée ou offert par la famille de la maison qui l'accueille. La mariée allant vivre dans la famille du marié ou inversement il était traditionnel que ce soit la famille d'accueil qui fournisse le *phâros* au jeune couple, symbole de l'entremêlement des deux vies et des deux corps.

<sup>45</sup> « ..., chacun sait que, selon Homère, le *phâros* en question est destiné à ensevelir Laërte le jour où celui-ci mourra. Curieux développement (à notre avis), cette explication sert probablement à blanchir la reine de tout soupçon d'avoir envisagé le mariage avec l'un des prétendants. Car faut-il croire que Laërte – cet « homme opulent » - ne possède pas de vêtement pouvant servir de suaire ? Faut-il croire que les prétendants soient prêts à attendre, pendant trois ans, la confection d'autre chose que le vêtement nuptial destiné à leurs propres noces ? » in John Scheid et Jesper Svenbro, *Le métier de Zeus*, Paris, Errance, 2003, p 59.

ses propres fils. Petit à petit, l'addition des fils se transforme en étoffe, mais l'ouvrage avançant au fil des jours, Pénélope revient sans cesse en arrière. En tant qu'excellente tisseuse, elle sait que son tissage peut être défait sans soucis. Ainsi, « La tisseuse peut « délier » l'entrecroisement des fils, ce que dit le verbe *analuō*, « délier en revenant en arrière », qui décrit le geste de Pénélope. Ce faisant elle revient du tissu au fil...<sup>46</sup> » Et l'on peut même dire que Pénélope a enroulé ses ruses autour de sa navette et qu'elle les déroule au fur et à mesure du besoin :

La plus intelligente des femmes est donc celle qui sait subvertir le tissage. Celle qui dépasse la pratique artisanale pour en faire un usage quasi intellectuel. Comme elle l'explique à Ulysse, qui n'est encore pour elle qu'un vieux mendiant, [le moment avant la reconnaissance d'Ulysse par Pénélope lors de son retour] elle a « tramé » sa ruse<sup>47</sup>.

Comme l'indique Françoise Frontisi-Ducroux, Pénélope utilise son intelligence en redorant les pratiques féminines, recluses traditionnellement en dehors de la politique et du monde des hommes. Ainsi, loin des regards masculins, elle a pu se jouer du monde et manigancer son stratagème « en douce ». Ici, Pénélope trame<sup>48</sup> sa ruse lorsqu'elle prépare son métier à tisser et lorsqu'elle enroule le fil autour de la navette<sup>49</sup>. Le fil de trame est enroulé autour d'une navette qui est l'aiguille faisant aussi office de pelote, se déplaçant entre les fils de chaîne du métier à tisser. Ainsi, le fil de laine passe de la quenouille à la navette et c'est lors de cette opération que l'on dit que Pénélope a enroulé ses ruses : qu'elle a décidé et fabriqué sa ruse, qu'elle a créé son plan d'action. Dès le début de ce passage du récit d'Homère, l'on comprend que Pénélope propose comme échéance aux prétendants la réalisation du linceul. Cependant, ce n'est pas au cours de la réalisation qu'elle décide de revenir en arrière, c'est dès le départ que la ruse se cache derrière cette proposition.

Le tissage a été son mode d'action. Elle s'en est servie pour ralentir les événements et, en revenant sans cesse en arrière, pour reculer le moment d'agir. Même si son activité de tissage-détissage équivaut de fait à sa ruse, le fait que deux termes différents soient utilisés pour le plan technique et le plan métaphorique [dans le récit d'Homère] ne peut

---

<sup>46</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames- Ariane, Hélène, Pénélope...*, op. cit., p.94.

<sup>47</sup> *Ibid*, p.88-89.

<sup>48</sup> L'expression « tramer quelque chose » est toujours utilisée et nombreux sont les autres mots se référant au tissage des fils. Il en va de même par exemple pour la construction des discours et du langage militaire.

<sup>49</sup> D'ailleurs, le filage de la laine et le tissage font intervenir la mètis d'Athéna dans la mythologie grecque.

qu'être significatif. Pénélope tisse sa toile, mais c'est parce qu'elle a auparavant « enroulé » ses ruses<sup>50</sup>.

Ainsi, Pénélope retarde inlassablement le jour de son nouveau mariage car elle ne peut se résoudre à « détisser » son union avec Ulysse et encore moins en tisser une nouvelle avec un autre homme. Il est donc question de ruser avec le temps. Le temps de l'horloge ne s'arrête pas, alors comment est-il possible de jouer avec lui ? À l'époque du récit homérique, l'on ne parle pas d'horloge ni de montre, mais le temps est tout de même mesuré et rythmé par les facteurs naturels solaire et lunaire et le cycle des saisons qui soumet le travail de l'agriculteur. Toujours est-il que la pratique du tissage est elle-même une activité longue qui demande la répétition d'actions se déroulant dans le temps. Des effets matériels s'additionnent en une avancée régulière normalement sans embûches, vers un terme : la fin de l'ouvrage. Ainsi, l'avancement du travail peut indiquer le temps passé à sa réalisation, du moins le suggérer.

L'avancement du travail ou d'une œuvre est propre à sa réalisation car l'on n'est pas censé revenir sur ses pas, du moins ne pas avancer.

---

<sup>50</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames- Ariane, Hélène, Pénélope...*, op. cit., p.90.

John William Waterhouse, *Pénélope et les prétendants*, 1912, huile sur toile, 130 cm x 188 cm, Aberdeen Art Gallery, Aberdeen.

\*

## Répéter

La répétition d'un acte nécessite l'enregistrement par le cerveau d'un geste que l'on pourra réaliser à nouveau. La répétition inclut de fait la redite. Elle est tout autour de nous dans notre quotidien sans même que l'on ait à penser à elle. Cependant elle est fondamentale ; des apprentissages de l'enfant aux automatismes de l'adulte, la répétition de gestes régit le quotidien de l'être humain.

Cette répétition des gestes, produite par les artistes utilisant le fil, peut permettre d'insister sur une chose, un fait, un acte et la répétition est partie prenante de la pratique des travaux d'aiguilles.

Broderie, couture, tapisserie, tricot, dentelle, crochet. Les travaux d'aiguille, activités traditionnellement dévolues aux femmes, les ont assujetties au modèle à suivre, au canevas et au si bien nommé patron. Inféodées à ces tâches domestiques, elles y ont sacrifié leur indépendance d'esprit et leur liberté créatrice.

Jeanne Tripier, [Madge Gill, Agnès Richter<sup>51</sup>] ou Rosa Zharkikh font voler en éclats ces principes ancestraux et semblent bel et bien contester cet asservissement par leurs audacieuses et prodigieuses créations<sup>52</sup>.

L'utilisation des techniques traditionnellement réservées aux femmes, mais aussi aux artisans, demande de nombreuses heures d'apprentissage, exigeant de les répéter pour pouvoir les maîtriser. Ce sont des gestes mesurés qui contraignent les jeunes femmes à rester dociles lorsqu'elles ont les mains occupées à ces travaux. La répétition permet aussi de s'inscrire dans un confort réglé et sans surprises<sup>53</sup>. Le fait de répéter un geste inlassablement permet d'atteindre la dextérité, c'est-à-dire la capacité de faire sans penser à ce que l'on fait, jusqu'à ce que cela devienne un automatisme. Ces techniques sont des savoirs transmis que l'on acquiert en imitant, en produisant mille fois le même geste avant que celui-ci ne devienne machinal. Le commentaire de Maurice Fréchuret à propos du geste machinal est très clair :

Le geste machinal [...] implique une rythmique qui, contrairement à l'aspect désordonné et chaotique de l'improvisation gestuelle, présente une très grande régularité. Le parcours qui est le sien est marqué par des événements régulièrement répétés qui forment comme une ponctuation continue. La répétition dont il accompagne son développement est très spécifique en ce qu'elle exclut ou tend à exclure toutes figures atypiques. [...] Les formes qu'il revêt sont le fruit de scansion régulières, rejouées de manière permanente, sans apport de nouveauté et, par voie de conséquence, propices à la création de phénomènes d'accumulation. [...] Cette continuité est tout à la fois un exemple de permanence et de stabilité dont le développement [...] entretient avec le temps un rapport significativement neutre [...] Dans cette programmation du temps, le présent et le futur ne se singularisent pas car, dès l'origine, ils s'identifient au modèle proposé [...] Le geste machinal crée les

---

<sup>51</sup> Ces deux artistes pratiquaient bien l'art du fil, mais ne renvoient pas directement à notre sujet.

<sup>52</sup> Lucienne Piery, commissaire, commentant l'exposition *L'Anvers et l'endroit*, Lausanne, Collection de l'art brut, 2007-2008, in [https://www.artbrut.ch/fr\\_CH/exposition/l-envers-et-l-endroit](https://www.artbrut.ch/fr_CH/exposition/l-envers-et-l-endroit), page consulté le 16 janvier 2018.

<sup>53</sup> Comme le tricot, le crochet et la broderie.

conditions nécessaires et fondamentalement satisfaisantes pour la modélisation du temps<sup>54</sup>.

La régularité et la permanence fondent le geste machinal. Cette redite de gestes peut être possible à l'infini et laisse entrevoir le temps qui passe. La répétition peut aussi amener au fait qu'il est possible de ne pas distinguer le commencement ni la fin d'un ouvrage. La notion d'indéterminé et d'infini peuvent caractériser ce type de production. La répétition inclut aussi le passé dans lequel elle s'inscrit et par lequel elle se construit. Dans le domaine des arts plastiques, la répétition peut inclure le travail en série et la copie, mais l'on va envisager ici la répétition sous sa forme créatrice première, dans l'acte physique artisanal de la reproduction d'un geste qui induit la répétition d'une technique, et dont des formes découlent. Presque comme un acte de « rébellion » qui s'opposerait à la créativité et à l'originalité car il serait trop confortable et prévisible. Des travaux qui seraient donc peu propices à la création artistique. La création serait même à l'opposé de cela car elle nécessiterait des impulsions, des élans, des accidents ; du moins pas la monotonie qu'engendrent de tels actes répétitifs.

Alors l'on peut se demander comment ces travaux d'aiguilles associés à des actes répétitifs font œuvre dans l'art contemporain ?

Ce type d'ouvrage peu propice au travail artistique est pourtant employé par de nombreux artistes, de manières différentes ; acte de performance, création de formes vides et pleines ou encore accumulation de matières.

### **I-Performances :**

À travers les performances de trois plasticiennes nous allons étudier la diversité de l'usage du système répétitif.

#### **Lerato Shadi**

Lerato Shadi<sup>55</sup> a réalisé la performance *Mosako Wa Nako* à deux occasions en Afrique du Sud et en Allemagne. Munie d'une grosse pelote de laine rouge, rappelant le fil de la marquette du linge domestique, assise sur une simple chaise placée sur une petite estrade, elle crochète une pièce

---

<sup>54</sup>Maurice Fréchuret, *La machine à peindre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, p.38-39.

<sup>55</sup> Le travail de Lerato Shadi consiste principalement à effectuer des performances interrogeant la place de son propre corps de femme, noire sud-africaine, dans la société. Elle explore la performance, la vidéo et l'installation pour rendre le corps humain visible autrement que par son image, mais plutôt par sa trace. Les gestes répétitifs, l'immobilité et le temps sont ses moyens d'expression.

toute en longueur. Divisant ainsi l'espace de la galerie au fil des 10 jours de la performance, elle réalise en silence cette pièce pendant 60h. Pour l'artiste, cet objet crocheté est la matérialisation de récits et d'actes silencieux et méditatifs. Comme une jeune fille devenant femme, elle utilise le fil rouge symbolisant son passage à l'âge adulte, en silence et docilement. Elle met en lumière la discrétion de ce type de travaux féminins en mettant au jour les heures de travail laborieux que demandent ces travaux d'aiguilles. Sans motifs, sans paroles, cette performance parle d'elle-même et des souffrances féminines en général. Exposée derrière de grandes vitres, elle interpelle le passant qui, lui, est dans la rue, rue d'une grande ville animée où l'activité est dense et bruyante et où le temps défile. Ici l'artiste invite donc le passant à s'arrêter derrière les vitres pour y apercevoir un temps ralenti, pour appréhender une autre temporalité, plus lente, plus consciente, et observer un spectacle dont la monotonie répétitive doit lasser ; celui de cette performance qui est elle-même l'œuvre contrairement à l'ouvrage de crochet qu'elle réalise, celui-ci n'étant que l'outil de sa performance. Lerato Shadi s'exécute à la manière d'une femme docile et de bonnes mœurs.

Lerato Shadi, *Mosako Wa Nako*, performance sur une durée de 10 jours, mai-juin 2014, Neue Berliner Kunstverein, Berlin.

### **Tracey Rose**

Tracey Rose<sup>56</sup> retient notre attention avec ses performances *Span I et Span II*. Elle est connue pour avoir réalisé cette performance lors de la Biennale de Johannesburg<sup>57</sup> de 1997. Se présentant au public, assise, elle répète la même action tout le long de la performance. Nue sur une télévision allumée diffusant l'image classique d'une femme nue allongée, Tracey Rose a la tête rasée et est enfermée dans une vitrine où elle tricote ses propres cheveux. Remettant en

---

<sup>56</sup> Tracey Rose est née en 1974 en Afrique du Sud et, tout comme Lerato Shadi, est connue pour ses actions controversées où elle met en scène son propre corps. Elle interroge la place de la femme métisse dans une société profondément touchée par les inégalités raciales et les violences qui en découlent.

<sup>57</sup> « Il est à noter que l'artiste présente cette œuvre dans le contexte particulier de la seconde biennale de Johannesburg qui a suscité une vive polémique à l'époque. Le commissaire général de la biennale, Okwui Enwezor, avait souhaité ouvrir la biennale au monde et la défaire des problématiques identitaires et nationales. Pour cela il s'est entouré d'une équipe de commissaires venus du monde entier, ce qui n'a pas été du goût des médias sud-africains et des politiques locales. » in Julie Crenn, « Tracey Rose- Le défi au corps », lien : <https://crennjulie.com/2011/07/27/tracey-rose-le-defi-au-corps/>, page consultée le 30 janvier 2018.

cause l'image classique de la représentation de la femme, elle invite le spectateur à s'interroger sur la place de la femme métisse et noire dans cette société post-Apartheid. Ainsi, elle offre son corps nu, dénué de l'attribut féminin des cheveux longs et de plus l'identifiant comme métisse, qu'elle tricote. Le tricot, tâche domestique, est utilisé ici pour accentuer la « gravité » de son geste car la lascive répétition de ses gestes interpelle. Travaillant la matière de ses cheveux d'une façon transgressive, elle tricote tranquillement, comme une automate. Ouvertement féministe cette performance est pour ce qu'elle est elle-même ; elle existe en tant que telle. Ce qui compte, c'est que le spectateur soit confronté à cette action répétitive, et non pas à la finalité de la pièce de cheveux qu'elle produit. S'emparant de ses cheveux devenus déchet organique de son corps, elle montre qu'elle veut s'en défaire, mais sans les jeter, elle les tricote telle une matière précieuse. Tracey Rose ne reste pas inactive dans l'attente des observateurs, elle tricote tranquillement pendant de longues heures, presque immobile comme une statue vivante, elle laisse ses mains d'automate réaliser son « ouvrage de dame » comme si rien ni personne ne pouvait la déranger.

Tracey Rose, *Span I/ Span II*, 1997, performance, Biennale d'art contemporain de Johannesburg.

### **Casey Jenkins**

Le troisième exemple choisi est celui de *Casting Off My Womb* réalisé par Casey Jenkins<sup>58</sup> en 2013. Cette performance qui a fait beaucoup parler d'elle dans les médias est réalisée sur 28 jours. Casey Jenkins choisit ces 28 jours en fonction de la longueur de son cycle menstruel. Chaque jour, la même action est répétée dans la continuité du jour précédent. Insérant à chaque fois une nouvelle pelote de laine blanche à l'intérieur de son vagin ; elle en extrait le fil au fur et à mesure des heures pour le tricoter telle une écharpe. Ainsi, au fil des jours, son sang apparaît sur le fil et donc sur l'ouvrage. Exposée sur des cintres métalliques, son œuvre est teintée de rouge sang et de sécrétions vaginales.

---

<sup>58</sup> Artiste australienne fondatrice du groupe Craft Cartel, elle détourne, entre autres, les travaux d'aiguilles féminins pour en faire des porte-paroles de la « cause féminine » et plus largement de toutes les formes de pouvoir.

Le choix de réaliser une pièce tricotée de faible largeur permet au spectateur de mieux voir le temps qui s'écoule devant lui. Comme une frise d'histoire, ce tricot est un repère temporel.

Casey Jenkins,  *Casting Off My Womb*, 2013, performance sur une durée de 28 jours, laine blanche, 16 m de long, Darwin Visual Arts Association, Australie.

Ces performances ont en commun la répétition, la redondance de gestes simples, sans envergure, sans extravagance. Il ne se passe rien d'extraordinaire qui pourrait retenir un spectateur. Les actions peuvent paraître banales et insignifiantes tellement la monotonie est présente. Non, il ne se passe rien de plus que ce que nous voyons : des femmes tricotant ou crochétant des pièces qui plus est, sans motifs attractifs. Ces activités domestiques ne demandent pas au corps de se mettre dans une action sportive ou dansante ; seules les mains et les doigts sont en mouvement. Des mouvements encore sans surprises, toujours les mêmes au fil des heures. Alors, comme des horloges indiquant les minutes et les heures, leurs ouvrages marquent le temps à mesure de l'avancement, car ils ne peuvent qu'avancer. Lerato Shadi et Casey Jenkins mettent encore plus en évidence le temps qui passe avec leur ouvrage s'allongeant considérablement à mesure des jours, divisant l'espace du lieu de la performance.

Ces trois artistes clairement engagées réalisent toutes, ici, des œuvres se déroulant durant plusieurs jours. Les techniques employées prises dans le registre des travaux domestiques féminins sont détournées pour dénoncer principalement la place de la femme dans la société. Leurs actions répétitives du fait de la réalisation du tricot et du crochet créent une mise en scène particulière qui se joue du temps qui passe. Ainsi, le spectateur peut être mis à parti passivement au détour d'une balade en ville ou entre son domicile et son travail. Ces longues performances sont plus accessibles donc qu'une action sur une seule journée, ces trois artistes mettent à mal les heures de leur travail pour dénoncer les faits qui les touchent directement. L'essence de ces performances ne peut être comprise qu'au bout d'un certain nombre d'heures et toute cette mise en scène permet à chacune d'elle d'insister sur le message qu'elle veut passer, quitte à frôler l'outrage en exposant son corps nu comme Tracey Rose et Casey Jenkins. Mais en dehors du militantisme féministe de ces trois performances, il s'agit bien de mettre en valeur les travaux d'aiguilles et le travail manuel même si celui-ci peut être redondant.

Mon travail ne consiste pas à montrer, en acte, le processus de réalisation des ouvrages ; il ne s'agit pas de faire du travail d'aiguille une œuvre performative. La répétition des gestes, des opérations y est cependant un élément important qui produit des effets visibles ou moins. Il y a peu de variation, il s'agit d'une certaine façon d'une partition simple, à jouer sans réfléchir. Ainsi mon travail est défini par une règle de jeu, un cadre, auxquels je me tiens, il n'y a plus rien à inventer, il y a à faire. Ce qui définit la fin de l'ouvrage : quand il n'y a plus de matière disponible (par exemple quand la bobine est épuisée), ou parfois le travail se donne comme potentiellement infini.

Une de mes réalisations récentes est un ouvrage tricoté tout en longueur à l'aide de fil à ramender les filets de pêche. Lors de sa réalisation je me suis attachée à me mettre dans une position d'attente, comme si j'attendais que quelqu'un vienne sonner à la porte ou que le téléphone

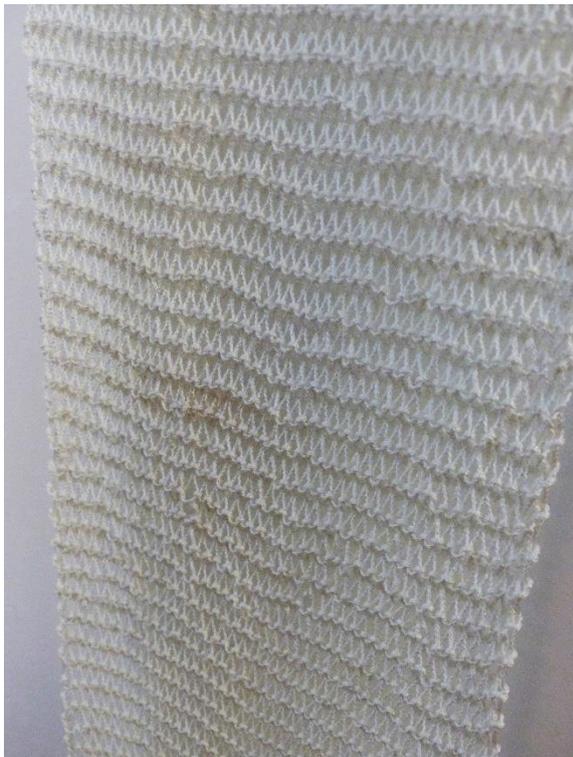
sonne : un impromptu qui viendrait interrompre la régularité de mon ouvrage. Seul le sommeil ou devoir passer à autre chose m'interromprait dans cette tâche. J'ai voulu m'imaginer telle la femme d'un marin pêcheur attendant le retour de son mari à terre. Il s'agit là d'une figure emblématique de l'attente féminine et elle a, dans mon cas, une dimension réelle car un de mes frères est marin pêcheur. Bien que les conditions actuelles de ce métier soient bien moins dangereuses que pendant les siècles passés, celui-ci est toujours imprégné d'un imaginaire collectif : il évoque l'attente inquiète et se réfère à deux statuts traditionnels du féminin et du masculin. D'un côté la stabilité, la régularité et de l'autre, le voyage et ses périls. Alors, pendant des heures, jusqu'à ce que la bobine de fil soit terminée, j'ai répété des points de tricot semblables sur 42 mailles soit environ 26 cm, avec des aiguilles de 6 mm, comme si à la fin de cette bobine quelque chose, un évènement, allait se produire. Mais rien n'est arrivé mis à part le résultat de mon attente, la trace de mes heures de travail : un tricot fait en fil de pêche (nylon) d'environ 26 cm de largeur sur 6 mètres de longueur. Cet ouvrage j'ai décidé de le nommer *En t'attendant*. Ainsi, plus clairement, j'affirme la position particulière de l'état d'esprit dans lequel j'étais lors de sa réalisation. Comme une « femme d'Antan », je suis devenue la fidèle ménagère attendant le retour de son mari ou comme la jeune fille attendant l'arrivée d'un futur époux. Sans extravagance, j'ai répété les mêmes gestes, les mêmes points, sans fantaisie. Je suis restée là, chez moi, dans mon fauteuil, exécutant mon ouvrage de dame, ma tâche domestique, sagement comme doit le faire une femme de bonnes mœurs qui ne prendrait vie qu'à travers son époux. Cette « position » je l'ai trouvée plus apaisante qu'ennuyante ou agaçante ; elle a un effet calmant sur l'esprit, du moins sur le mien, car il est parfois reposant de ne s'aventurer nulle part. Mais contrairement aux « femmes d'Antan » le produit que j'ai réalisé ne sert à rien, il n'a pas de fonction, il ne s'agit pas d'un couvre-lit, ni d'un pull ou encore d'un objet décoratif. Alors, apparemment, je ne dois pas être cette « femme d'Antan ».

Gwenola Struillou, *En t'attendant*, 2018, fil à ramender-tresse perlée en nylon, 6 m x 26 cm, Vezin Le Coquet.



## II-Le plein et le vide :

Contrairement aux précédentes œuvres réalisées avec du fil, dans les œuvres de Claude Viallat, Pierrette Bloch et d'Ashley V. Blalock, la répétition ne constitue pas l'objet ou le sujet d'une performance ; elle est un mode opératoire qui fonde la réalisation



d'un ouvrage. Les gestes répétitifs de ces artistes ne sont pas donnés à être exposés, mais c'est leur résultat qui fait œuvre. Des propositions tels des grilles, mailles, filets... Les formes issues de ces gestes répétitifs sont souvent identiques ou ressemblantes et peuvent devenir des motifs. La répétition obstinée des gestes de l'artiste peut, par la nature du matériau, laisser une marge « d'erreur », tout comme le geste manuel du créateur qui n'est pas réglé et mesuré comme le peut être une machine. Le travail du fil, qu'il soit de coton ou encore de laine, peut avoir la possibilité par son intrinsèque souplesse de se tordre, de se raidir... et de suivre l'attraction de l'apesanteur.

## Claude Viallat

Une partie du travail de Claude Viallat<sup>59</sup> rendant hommage au milieu marin consiste en la réalisation de filets à la manière des filets de pêches<sup>60</sup>. Travaillant avec des matériaux « pauvres » comme la corde et le fil, il explore les possibilités de nouage et de maillage. Ainsi, il répète des gestes artisanaux et ancestraux en observant les possibilités de la matière ; mise en tension, résistance, souplesse, rigidité... La répétition de ces gestes crée des nœuds qui induisent la création de formes identiques en « motif », du moins à un gabarit qui est répété. Les filets sont telles des trames faites de vides et de pleins, s'inscrivant dans l'espace. Les surfaces créées peuvent être appréhendées sous différents angles et sens. Les filets permettent d'aborder l'espace et se jouent des plans et des perspectives et, comme l'indique Jacinto Lageira à propos de la peinture de Viallat, mais que l'on peut aussi appliquer à ses filets : « Les toiles de Viallat laissent toujours transparaître la permanence du principe et la persistance de la forme originelle<sup>61</sup>. » Une forme dont la structure est simple et visible ; il n'y a pas de mystère entourant la réalisation pratique de l'œuvre, rien n'est caché. Ici il s'agit du montage d'un fil en filet à la manière des filets de pêche. Le principe invariant qui est de toujours faire les mêmes nœuds permet d'obtenir une forme qui est quasiment toujours la même. Le même geste doit être répété pour aboutir à la surface d'un filet. Mise en tension du fil entre les doigts, régularité des distances des espaces. Les doigts et les yeux doivent mesurer approximativement mais consciencieusement pour pouvoir obtenir un filet régulier. Il s'agit « seulement » de cela, il n'y a pas de « fioritures » venant perturber la lecture de l'œuvre ; le principe répétitif de Viallat est devant nos yeux et invite le spectateur à se mouvoir dans ses espaces d'exposition « autour, devant et derrière » les œuvres.

La mise en place d'une nouvelle forme suite à l'addition de vides pour former une surface est le principe même de la construction d'un filet. Le vide entoure la structure créée par le fil et devient forme. Ce sont des surfaces pleines de vides, maîtrisées, qui prennent place dans l'espace. Ainsi, le vide est une des composantes du filet. « Ce qui serait formidable, ce serait d'arriver à ce que

---

<sup>59</sup> Artiste français né à Nîmes en 1936 et membre fondateur de Support-Surface expérimente de nouvelles façons d'aborder une toile ainsi que les modes d'accrochages, il est reconnu pour son travail de la série. La répétition de son motif reconnaissable est un prétexte à l'élaboration d'une nouvelle vision de la peinture.

<sup>60</sup> A partir de 1968 il explore les techniques de nœuds et maillage des filets.

<sup>61</sup> D'après Jacinto Lageira « VIALLAT Claude », lien : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/claude-viallat/>, page consultée le 6 février 2018.

le vide devienne une composante du tableau. En définitive, ça m'a fait passer de la corde à nœuds, que j'avais travaillée précédemment, au filet. <sup>62</sup>» raconte Claude Viallat à propos de son passage de la peinture aux filets, dans un entretien avec Michel Hilaire en 2014.

*Claude Viallat, détail d'un filet, vue de l'exposition Viallat – une rétrospective, 2014, Musée Fabre, Montpellier.*

### **Pierrette Bloch**

Contrairement à la régularité formelle du travail de Claude Viallat, les *mailles de crin* de Pierrette Bloch<sup>63</sup> sont bien moins systématiques. Proche de Supports/Surfaces et fervente défenseuse de l'art brut, elle commence à réaliser ses premières mailles au début des années 1970. Pierrette Bloch tisse et noue du crin de cheval qu'elle installe minutieusement sur une première maille-support<sup>64</sup>. Matière organique souple mais rugueuse, l'artiste apprécie ce matériau brut qu'elle utilise avec finesse. Après quelques années d'expérimentations elle passe au fil de crin lui permettant une utilisation plus aisée de cette matière. À celle-ci elle ajoute d'autres fils ; lin, coton, ficelle... À force d'assemblages ses mailles deviennent presque des étoffes emprisonnant le vide. Souvent comparés à une sorte d'écriture, ses travaux sont dénués de narration ou de revendication, mais donnent à voir la minutie d'un travail répétitif et entièrement réalisé à la main. Un travail très long qui laisse entrevoir le temps entre ses boucles.

---

<sup>62</sup> *Viallat, une rétrospective*, sous la direction de Michel Hilaire, Paris, Somogy, 2014, p.122.

<sup>63</sup> Née en 1928 à Paris et décédée en 2017 à Paris.

<sup>64</sup> En fil de nylon transparent à partir de la fin des années 1980.

J'ai commencé les mailles à l'écoute d'une cadence, d'un mouvement, d'une ligne, d'une ligne simple [...] Ce mouvement répétitif, sa durée, avait quelque chose de primitif, d'apaisant, d'enfin permis [...] j'ai cru trouver un fil, j'ai trouvé des mémoires<sup>65</sup>.

Ainsi, c'est bien une réalisation rythmée qui se joue entre les doigts de Pierrette Bloch. Malgré la rugosité de fil de crin qu'elle utilise, elle donne au matériau un aspect plus léger, tel un fil de soie par les entrelacements souples, enroulements, boucles et nœuds qu'elle lui fait faire.

Se sentant proche d'une pratique primitive, elle se concentre sur ses créations qu'elle confectionne au jour le jour avec des variations selon son humeur. Ombres et lumières se glissent entre les fils. Duveteuses, nuageuses, les différentes mailles de crin semblent légères car elles donnent l'impression de flotter dans l'air tellement les vides d'air composent avec une harmonieuse délicatesse ces trames souples.

Pierrette Bloch, Sans titre (Maille n°16), 1980, crins de cheval liés et noués, 51 cm x 47 cm, Galerie Karsten Greve Cologne, Paris, St Moritz.

---

<sup>65</sup> Pierrette Bloch, *Mailles et mailles de crin : mémoires*, Namur, maison de la culture, 1982 in *Texte, texture, textile*, Sous la direction de Françoise Bort et Valérie Dupont, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013, p.140.

## Ashley V. Blalock

L'artiste américaine Ashley V. Blalock<sup>66</sup> maîtrise l'art du crochet<sup>67</sup> qui offre de plus grandes possibilités et la réalisation de nombreux motifs. Dépoussiérant l'image du crochet que l'on associe communément aux napperons de « grands-mères », elle remplit le vide telle une araignée pour donner une toute autre dimension à cette technique.

L'œuvre *Keeping Up Appearances* est de taille magistrale : 7,60 m de large pour 3,65 m de haut et de profondeur. Entièrement réalisée à la main par l'artiste, elle est faite de fil de coton rouge. Il s'agit en fait de grands napperons assemblés pour réaliser cette immense pièce présentée *in situ* lors du *Processing Fiber*<sup>68</sup>. Ces pièces envahissent les murs, sols et plafonds en donnant une nouvelle image aux napperons familiaux poussiéreux. Ici, Ashley V. Blalock se laisse guider par l'espace qu'elle doit investir et rompt avec les usages habituels du crochet traditionnellement utilisé pour la confection de napperons déposés sur des meubles. Tout comme la dentelle, le crochet est composé de vides et de pleins. Les motifs créés par l'accumulation de nœuds et boucles se dessinent dans le vide. Un seul fil vient par l'addition de nœuds créer des surfaces ajourées, étirées à foison, telle une toile d'araignée. Comme une ouvrière, Ashley V. Blalock répète inlassablement les mêmes gestes jusqu'à atteindre les dimensions souhaitées. Par sa réalisation laborieuse et manuelle, cette installation ne peut qu'inspirer admiration au spectateur et donne une dimension architecturale à la technique du crochet qui était associée à la délicatesse et réservée à l'espace privé.

Ashley V. Blalock, *Keeping Up Appearances*, 2015, fil de coton croché, 7,60 m x 3,65 m x 6,65 m, vue de l'exposition *Processing Fiber*, Grand Rapids, Michigan.

\*

---

<sup>66</sup> Née en 1978 à San Diego.

<sup>67</sup> Elle a commencé à apprendre cette technique auprès de sa grand-mère dès l'âge de 6 ans.

<sup>68</sup> Exposition de 2015 rassemblant des artistes utilisant la fibre textile, au 250 Monroe, Grands Rapids, Michigan.

L'on peut constater que la manière de construire des parcours plus ou moins réguliers par des nœuds et maillages permet à la matière de progresser plus ou moins régulièrement dans le vide en se tissant de manière aérée et fluide. L'utilisation de certains matériaux laisse un peu de liberté à la forme. Le fil se tient dans et par les vides créant des surfaces en « suspension ».

J'ai réalisé une pièce entièrement manuellement avec un métier à tisser. Ce métier, je l'ai fait de manière archaïque : des clous plantés sur un cadre de bois de 70 cm par 50 cm où vient se tendre le fil de chaîne. Armée de ma navette, le fil de trame va et vient entre les fils de chaîne. De manière non uniforme mes différents passages explorent les possibilités de croisements entre les fils. À certains moments je viens tasser le fil de trame sur celui de chaîne à l'aide d'un peigne pour obtenir un tissage serré et dense. À d'autres moments je laisse plus librement le fil de trame se positionner sans venir le tasser sur le précédent. À mesure de l'avancement, des ajours apparaissent dans le tissage. Le vide devient une composante de l'œuvre tissée.

Gwenola Struillou,  
cours de  
de fils en fibres  
bois, 70 cm x 50

Lorsque je  
les  
tricot et du  
joue avec les  
aiguilles et  
varier les  
par moments,  
boucles plus  
serrées,

lâches, des boucles parfois disproportionnées les unes par rapport aux autres. Ainsi le vide qui apparaît entre ces lignes de fil prend une



*Sans titre*, 2018, en  
réalisation, tissage  
recyclées, cadre en  
cm, Vezin Le Coquet.

travaille avec  
techniques du  
crochet, je  
dimensions des  
du fil pour  
formes. Ainsi,  
je réalise des  
ou moins  
plus ou moins

place importante dans certains ouvrages, éloignant le tricot et le crochet de leur utilisation habituelle.



Gwenola Struillou, divers détails en tricot et crochet, 2016-2018.

Gwenola Struillou, Sans titre, 2016, fils de fibres recyclées, diverses dimensions et accrochages possibles, Vezin Le Coquet.



### III-Saturation :

Si les œuvres précédentes prennent le parti de la légèreté, le fil est aussi utilisé par les artistes contemporains à travers la technique de la broderie produisant un effet tout autre. Va-et-vient à travers une surface, mouvement de l'avant à l'arrière, utilisation d'une aiguille fine, tel est le

langage du brodeur. La broderie est l'art d'appliquer un décor réalisé au fil sur un fond déjà tissé. Il s'agit bien d'un élément décoratif et non pas de la structure du tissu sur laquelle elle est réalisée. La légèreté est souvent associée à cette technique, mais la saturation et l'excès sont aussi représentatifs de la broderie.

### Traditions

Des vêtements liturgiques aux costumes traditionnels bretons en passant par les garde-robes de l'aristocratie, l'histoire de la mode est féconde en matière de tissus saturés de broderies. Bien souvent, les motifs répétés jusqu'au remplissage complet d'une pièce de vêtement sont associés à la richesse du porteur : plus un vêtement était brodé, plus son porteur était puissant. La richesse des habits valait presque tout autant que celle des bijoux. Frôlant parfois le « mauvais goût », les motifs venaient ajouter de la lourdeur aux habits jusqu'à rendre le tissu rigide ou peu confortable. Éléments décoratifs ou encore parures, les broderies sont l'apanage de l'élégance et de savoir-faire artisanaux.

En Bretagne, et plus particulièrement en Cornouaille et dans le pays Bigouden, les brodeurs ont excellé à la fin du XIX<sup>ème</sup> et jusqu'au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>69</sup>. La création par les hommes de broderies au fil d'or ou vivement colorées sur les costumes traditionnels est l'apanage de savoir-faire reconnus. Encore une fois, plus le costume est brodé plus il représente la richesse de son porteur. Les plastrons masculins comme féminins paradent aujourd'hui lors de défilés folkloriques et la « Reine des brodeuses<sup>70</sup> » est nommée, entre autres, pour la qualité et la richesse des broderies de son costume. Certaines pièces sont excessivement lourdes tellement elles sont saturées de broderies. Certaines sont tellement denses que l'on n'aperçoit plus le tissu sur lequel elles s'insèrent. La patience et la dextérité des brodeurs sont essentielles à la création des ouvrages car les réalisations les plus « riches » peuvent se dérouler sur de longs mois.

---

<sup>69</sup> Depuis quelques années, propulsée par les créations du brodeur Pascal Jaouen, la broderie traditionnelle bretonne est remise au goût du jour et retrouve un élan qu'elle avait perdue durant la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

<sup>70</sup> Titre décerné, lors d'un concours, à une demoiselle devenant représentante des bigoudènes lors d'autres rassemblements folkloriques y compris hors Bretagne, mais cela ne fait pas d'elle une brodeuse reconnue. Rares sont ceux qui portent un costume brodé de leurs propres mains. Les costumes sont brodés par des brodeurs professionnels et bien souvent sont des héritages familiaux restaurés.



Broderies traditionnelles bigoudènes. On retrouve notamment les motifs de la plume de paon représentant l'orgueil, le motif d'arête de poisson qui rappelle que le pays Bigouden est un pays maritime et le motif de dent de scie représentant le travail. Photographie prise avec l'aimable autorisation du Musée bigouden, avril 2018, Pont l'Abbé.



Gilet d'homme traditionnel, brodé de fil d'or. Le pan le plus brodé est réservé aux jours de cérémonie et le moins brodé pour tous les jours. Photographie prise avec l'aimable autorisation du Musée bigouden, avril 2018, Pont l'Abbé.

**Jeanne Tripier**

La répétition des gestes du brodeur poussée à l'extrême peut être vue dans certains travaux de Jeanne Tripier<sup>71</sup> dont les œuvres furent révélées par Jean Dubuffet. Comme presque toutes les

---

<sup>71</sup> Née à Paris en 1869 et décédée en 1944 à Neuilly sur Marne.

femmes de son époque, cette femme connaît les travaux d'aiguilles. Associant sa pratique artistique à des rites divinatoires<sup>72</sup>, elle réalise des pièces au sein desquelles l'accumulation des fils brodés ou encore crochetés ne laisse plus apercevoir le fond de la forme. Certaines deviennent presque des bas-reliefs du fait de leur épaisseur allant jusqu'à 2 cm. Ces œuvres saturées de fils sont le résultat d'un travail acharné de longue haleine. Les fils si nombreux à force de leurs retours les uns sur les autres et les uns près des autres constituent une sorte de trame certes irrégulière, mais dense, qui permet d'arriver à des étoffes. D'autres sont comme des dentelles saturées ne laissant plus entrevoir de vides. Point par point, nœud par nœud, des compositions plastiques riches par la diversité des couleurs, des fils et des épaisseurs, voient le jour. Des « tableaux abstraits » sont construits dans un état qualifié à l'époque de « dément »<sup>73</sup>. Cependant la délicatesse de certaines productions laisse voir une construction plastique riche et ordonnée. Des lignes brodées ou cousues viennent composer l'espace en délimitant des formes abstraites. Des fils noués sont brodés sur la surface, d'autres tressés le sont aussi. Parfois une sorte de tissage apparaît et des fils laissés « libres » donnent à voir la construction de la pièce. Ces travaux, loin d'être des gribouillis désarticulés montrent avec évidence que Jeanne Tripier connaissait les techniques traditionnelles. Elle les emploie de manière non conventionnelle en créant des compositions colorées donnant à voir une sensibilité plastique riche, dotée de poésie, reflétant un acharnement appliqué à créer et remplir une surface.

---

<sup>72</sup> Ce qui lui vaudra de vivre de 1934 à sa mort en hôpital psychiatrique.

<sup>73</sup> D'ailleurs il est propre aux activités répétitives telles que les travaux d'aiguilles de se mettre dans un état « quasi hypnotique », sommeillant, abrutissant ou rêvassant. Je me permets d'affirmer cela grâce à ma propre pratique. Des nuances sont tout de même très avenues car ce type « d'activités » peut aussi amener voire aider à une réflexion profonde.

Jeanne Tripier, *Sans titre*, entre 1935 et 1936, dentelle au crochet, haut. 27 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne.

Jeanne Tripier, *Sans titre*, entre 1935 et 1936, broderie 9 cm x 8,5 cm, Collection de l'Art Brut, Lausanne. Cet acharnement à remplir une surface peut se voir dans une de mes pièces. Celle-ci, commencée il y a deux ans, est une accumulation de lignes brodées avec l'aide de ma machine à coudre, sur une pièce de tissu de coton blanc de 130 cm par 166 cm. Inlassablement je remplis de lignes cette surface : je la parcours de droite à gauche, de haut en bas, selon les trajectoires plus ou moins rectilignes que me permet de faire la machine. Mon pied droit sur la pédale actionne la machine et

je peux contrôler ainsi sa vitesse d'exécution. Tout comme j'actionne machinalement le levier de marche arrière par moments. Le contrôle de la machine reste relatif car je ne peux pas avoir une vue de l'ensemble de mon travail lorsque je suis en train de l'exécuter. La ligne que je suis en train de faire est souvent difficilement visible tellement sa finesse se noie dans le réseau de lignes auquel elle s'ajoute. Il ne s'agit pas de créer des motifs ou une composition harmonieuse, mais seulement de suivre un chemin, de traverser la surface et de la remplir de lignes qui se croisent, qui se superposent créant comme une sorte de all-over. La dynamique de l'attraction de la machine à coudre sur le tissu engendre des lignes visuellement dynamiques alors que le travail en tant que tel ne l'est pas : il est laborieux, répétitif, lent. J'aimerais que la machine aille plus vite, mais elle ne le peut pas. Point par point, les lignes se forment, certes plus rapidement que si j'avais entrepris cet ouvrage en brodant à la main, mais bien moins vite que si je produisais au crayon cet enchevêtrement de lignes. Je fais référence au crayon car quand on le regarde de loin, l'ouvrage semble être un ensemble de hachures ou de gribouillages fait au crayon. Je suis parvenue à donner à ce « dessin » une certaine densité, mais il y a encore des espaces à remplir et je continue dans cet entêtement à vouloir combler toute cette surface comme si rien ne pouvait m'arrêter. Cette pièce est toujours en cours et je n'en vois pas la fin. Ce qui pourrait en annoncer le terme, ce sont des résistances de l'outil dans l'exécution de sa tâche aux endroits où les superpositions de fil ont rendu l'ouvrage épais, presque rigide, l'aiguille a du mal à percer et parfois elle se brise.

Gwenola Struillou, *Sans titre*, en cours de réalisation depuis 2016, toile de coton, fils de coton et polyester, 130 cm x 166 cm, Vezin Le Coquet.



Gwenola Struillou, *Sans titre*, détails, en cours de réalisation depuis 2016, toile de coton, fils de coton et polyester, 130 cm x 166 cm, Vezin Le Coquet.

## Ghada Amer

Ghada Amer et ses nombreuses toiles brodées, brouille aussi les pistes traditionnelles de la broderie. Nombreuses sont ses œuvres qui sont des peintures sur toiles brodées comme *Big pink Diagonal/Big Angie*. Sa technique consiste à procéder par étape en commençant par peindre le support avant de venir broder les images dont elle viendra brouiller la lecture par l'ajout de nombreux fils horizontaux telles des hachures de crayon. D'apparence abstraite, cachées sous des fils brodé-cousus et pendants, des formes se laissent deviner. En effet, des dessins, toujours brodés, sont mêlés derrière les nombreuses lignes horizontales ou verticales de fil. Des images de femmes dans des scènes érotiques<sup>74</sup> ne sont perceptibles qu'après un parcours visuel méticuleux. La broderie est très élémentaire voire brouillonne. L'on ne peut pas dire que ce travail de broderie soit très appliqué. Ghada Amer contrarie donc la précision que demande la broderie de manière très désinvolte. L'accumulation des fils cache les motifs jusqu'à ce qu'on ne puisse plus les percevoir.

Les hachures donnent d'ailleurs l'impression d'avoir été faites avec élan. La dynamique des lignes obtenues et le remplissage de surface peuvent rappeler des techniques de dessin ou encore l'*action painting* de Jackson Pollock. Il y a donc une opposition entre un geste créatif dit « masculin <sup>75</sup>» et la réalité matérielle d'exécution du travail de Ghada Amer qui brode à la main.

Ghada Amer, *Big pink Diagonal/Big Angie*, 2002, peinture acrylique, broderie et gel adhésif sur toile, 249 x 300 cm, Musée National d'art moderne, Paris.

Ghada Amer, *Big pink Diagonal/Big Angie*, 2002, détails, peinture acrylique, broderie et gel adhésif sur toile, 249 x 300 cm, Musée National d'art moderne, Paris.

Bien que les travaux de broderie de femmes, « psychologiquement fragiles », aujourd'hui reconnues artistes d'art brut, ne ressemblent pas à ceux de Ghada Amer, ni à des costumes

---

<sup>74</sup> Issues de photographies se trouvant dans des magazines pornographiques.

<sup>75</sup> Qualifié d'éjaculatoire.

traditionnels régionaux, il est tout de même un point commun non négligeable qui est l'utilisation à outrance d'une technique. Celle-ci, qui demande normalement d'être exécutée sous de nombreuses règles conventionnelles (catalogues de points pré définis, préciosité, délicatesse, lenteur...). Ce qui relie leurs propositions artistiques c'est aussi le temps passé à la « fabrication » de ces pièces que laissent entrevoir ces saturations de fil. Lorsque l'on prend le temps de réfléchir à ce qui se dresse devant nos yeux, il s'agit bien de points réalisés un à un ; des actes demandant une certaine patience d'exécution en opposition avec l'immédiateté d'un geste créateur productif.

\*

À travers ces différents exemples, nous avons pu voir que les techniques des travaux d'aiguilles sont utilisées de manières diverses par les plasticiens et que la répétition les rapproche tous. Des « rythmes désirés <sup>76</sup> » et choisis, permettant une approche différente du travail créatif loin du geste créateur impulsif. Des travaux évoluant avec et par le temps, non dénués de sens, pouvant même être la monstration d'un fort parti pris. La répétition n'est pas ici le lieu d'une contrainte que s'impose le plasticien, mais le principe même de mise en œuvre des travaux d'aiguilles qu'ils ont choisis comme médium créatifs.

## Prendre place

---

<sup>76</sup> Jacqueline Barral, « Portraits et autoportraits- Etudes sur les effets de la répétition », in *Figures de la répétition*, sous la direction de Bruno Duborgel, Saint- Etienne, Université Jean Monet, 1992, p.14.

Les travaux d'aiguilles sont envisagés par certains artistes pour leur mise en place, leur création dans l'espace, leur interaction avec l'espace. Prendre place c'est occuper un lieu, un espace réduit ou non et plus ou moins déterminé. Mais prendre place peut être aussi vu comme l'appropriation d'un registre inattendu et comme le refus de suivre les chemins prédéfinis.

## **I- La « place » au sens de l'espace réel, celui du lieu d'exposition :**

### **Ashley V. Blalock**

L'œuvre *Keeping Up Appearances*<sup>77</sup> d'Ashley V. Blalock peut être de grande envergure : 7,60 m de large pour 3,65 m de haut et de profondeur. Déplaçant cette œuvre au gré des opportunités d'exposition, elle l'adapte à chaque fois dans son nouvel environnement, l'agrandissant ou réalisant de nouvelles pièces plus petites adaptées aux espaces plus restreints. Ces pièces envahissent les lieux d'exposition. Effectivement, l'artiste ne se contente pas de laisser pendre ses productions, elle les installe de manière « parcourante » sur les murs, sols et plafonds. L'espace accueillant l'œuvre est redéfini par l'œuvre elle-même qui devient comme une enveloppe architecturale. Ashley V. Blalock fait prendre place dans le vide à son ouvrage grâce à de nombreux points d'accroche qui permettent aux formes de se développer et de se définir en adéquation avec l'espace architectural dans lequel il est installé. Le lieu est donc redéfini par son interaction avec l'œuvre. L'orthogonalité de l'espace est modifiée, et l'œuvre y introduit de nouvelles frontières, de nouveaux passages : elle amène le spectateur à passer sous des sortes d'arcades construites par l'œuvre crochétée qui obstrue certains passages. L'espace est envahi par cette installation, presque inquiétante, qui semble s'étendre sans restriction : comme une volonté d'envahir les lieux, de s'y étendre et de s'y lover. L'on peut imaginer une troupe d'ouvrières s'attelant à l'ouvrage grandiose jusqu'à ce que sa propagation soit complète, accomplie. Cette impression est accentuée par la couleur rouge des fils et les motifs complexes qui rendent l'ouvrage presque agressif ainsi que l'éclairage de la pièce qui crée de nombreuses ombres intensifiant la magistralité étourdissante de l'œuvre.

---

<sup>77</sup> Cf. illustration page 46.

### **Tatiana Blass**

Une autre pièce de grande envergure, principalement faite de fils rouges, réalisée par Tatiana Blass, *Penelope*, est une installation mettant en scène un métier à tisser dans une chapelle abandonnée.

Lorsque l'on franchit la porte de l'édifice, on fait face au métier à tisser à pédale. Au sol, repose un tapis tissé de 14 mètres de long menant au métier à tisser placé à la place de l'autel. La présence du métier à tisser évoque un travail encore en cours, ce que signale également le nom de l'œuvre. Prendre place c'est aussi l'acculturation. Ce qui prend place, ici, ce sont des histoires, des mythes issus de la culture antique grecque dans un lieu qui est dédié à d'autres formes de croyances, d'autres récits. En plaçant le métier à tisser là où se tient habituellement l'autel, l'artiste fait se rencontrer deux types de pratiques : celle du cérémonial, du rite et celle des travaux quotidiens, de la vie de tous les jours. La temporalité chrétienne régie par un calendrier de cultes précis est ainsi mise à l'épreuve par la temporalité du mythe de Pénélope où la protagoniste joue avec celle-ci.

De l'autre côté du métier à tisser, un méli-mélo de fils fuit vers l'extérieur de la chapelle à travers les trous des anciens murs de terre. Ces fils emmêlés continuent leur chemin dans la cour de la chapelle jusqu'à atteindre plus loin, les arbres du jardin. Cette invasion qui se réalise essentiellement par le sol, semble progresser telle une plante indésirable voire quelque chose de reptilien. Les fils se répandent comme s'ils étaient autonomes en formant un tapis indépendant de celui que l'on trouve à l'intérieur de la chapelle, un tapis non ordonné qui se tisse librement, colonisant l'espace extérieur.

Tatiana Blass, *Penelope*, 2011, métier à tisser, laine et fil de chenille, dimensions variables, Chapelle Morumbi, São Paulo, Brésil.

Vues intérieures.

Vue extérieure.

### **Francis Alys**

Dans un autre registre, celui d'une action qui utilise la destruction d'un ouvrage d'aiguille et non sa construction, on peut présenter l'œuvre de Francis Alys, *The Loser/ The Winner*.

En 1998, Francis Alys réalise une action dans les rues de Stockholm. Vêtu d'un pull de laine bleue, il déambule d'un musée à un autre laissant la trace de son passage. Pour laisser cette trace il

détricote son pull au fur et à mesure de ses pas. Le tricot s'effiloche à partir d'une manche pour finalement revenir à l'état de fil et dévêtir l'artiste. C'est donc le processus contraire de la réalisation d'un tricot car il s'agit d'un détricotage. L'on peut penser que sur le lieu de départ, l'artiste a attaché d'une manière ou d'une autre le fil pour que celui-ci, une fois tendu par la marche lance le processus de détricotage des mailles. Aussi pour que cette action fonctionne l'on peut penser que le pull a été tricoté d'une seule pièce<sup>78</sup>. De manière classique un pull est fait de plusieurs pièces rassemblées et ne pourrait pas se détricoter en une seule fois, en fil continu. L'acte de marcher qui suggère la progression, paradoxalement fait revenir l'ouvrage d'aiguilles à son point de départ, celui d'un simple fil. Ainsi la trace de son passage, de sa marche dans la ville, est celle du fil bleu resté derrière lui. Il avance, laissant la trace de son œuvre derrière lui sans se retourner. Laurent Buffet souligne le type de temporalité que le travail de Francis Alys produit : « Dans ces lieux voués à la célébration de la vitesse, l'artiste s'adonne à des rituels piétonniers dont les parcours introspectifs le transportent « vers des mouvements ralentis, vers des retraits invisibles » ....<sup>79</sup>» Le lieu de l'art est donc celui d'une marche citadine. Francis Alys déconstruit un objet personnel, ici le pull, pour créer son propre « objet artistique » prétexte à un déplacement, celui de la marche et du flâneur qui s'oppose au rythme citadin habituel. Maille par maille, rangée par rangée, petit à petit le pull disparaît jusqu'à devenir invisible. La trace matérielle de cette action invite le spectateur à suivre ce chemin, dans cette déambulation, et permet d'appréhender l'espace urbain différemment. Il ne s'agit pas de laisser une trace pour se repérer comme dans un labyrinthe comme le faisait Thésée car il ne s'agit pas, ici, de faire demi-tour, de retourner à son point de départ, mais de rejoindre deux lieux.

L'artiste place donc le lieu de son action lors d'une marche urbaine, en se déplaçant entre le musée de la science et de la technologie et le musée nordique qui sont marqués par des architectures imposantes et sont reconnus comme des hauts lieux culturels de la ville. Il relie le rationalisme du musée scientifique au romantisme du musée nordique<sup>80</sup>. L'œuvre s'incruste et reste dans le lieu de la vie, dans l'espace absolument public qu'est celui de la rue. Trace éphémère, Francis Alys ne peut laisser une empreinte permanente dans la ville car le fil, laissé derrière lui, est matériellement fragile. Il n'y a pas d'œuvres dans le musée de départ ni dans celui de l'arrivée mis à part des cartes postales à destination du public sur lesquelles apparaît une

---

<sup>78</sup> Il s'agit d'une suggestion de ma part car je n'ai pas trouvé de référence me l'indiquant.

<sup>79</sup> Laurent Buffet, « L'art en déplacement » in *Itinérances, l'art en déplacement*, Sous la direction de Laurent Buffet, Grenoble, De l'Incidence Editeur, 2012, p.12.

<sup>80</sup> Olivia Speer, « Les marches de Francis Alys : une approche poétique, sociologique et critique de la ville », in *Itinérances, l'art en déplacement*, Sous la direction de Laurent Buffet, op. cit., p.151.

photo du début de l'action. On y voit les jambes de l'artiste de dos, marchant, et le fil bleu tendu partant de la manche. De l'autre côté est noté le texte suivant :

Je vous donne ici un conte de fées  
Lequel est aussi bon qu'il est vrai  
Ce qui suit vous apportera passion  
Châteaux sur les crêtes & trahison  
Comment de sa cape un fil mortel  
À sa fenêtre conduisit les criminels<sup>81</sup>.

Le commentaire d'Olivia Speer<sup>82</sup> à propos de ce texte, presque énigmatique, serait que l'artiste suggère au public une histoire qui aurait eu lieu ou non. S'est-il vraiment déplacé ou pas ? Cette histoire comme un conte aurait-elle des fondements véritables ou pas ? Francis Alys n'a pas voulu que son action soit filmée. Il souhaite amener le public, qui n'a pas de preuve véritable de celle-ci, à sa propre réflexion, son propre imaginaire. Peut-être incite-t-il le curieux à chercher la trace de ce chemin, de cette divagation fictive ou non, de cette marche qu'il considère comme une fable.

Francis Alys, *The Looser-the winner*, 1998, Stockholm, Suède.

## II- Prendre place : signes et connotations

D'autres œuvres sont le signe du déplacement d'un registre à un autre, qu'il s'agisse du répertoire iconographique ou du support sur lequel elles viennent s'installer.

**Daniel Dewar & Grégory Gicquel**

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.149-152.

Comme un élément sculptural à installer dans l'espace plutôt que comme une tenture ou un tableau à fixer au mur, la tapisserie de laine présentée lors de leur exposition *Le Hall* à la Galerie 313 du Centre Georges Pompidou de Daniel Dewar & Grégory Gicquel est une œuvre monumentale.

Les deux artistes ont utilisé l'espace de cette galerie pour y présenter trois œuvres dont une tapisserie de laine réalisée à la main. Cette fresque sculpturale est tissée et nouée à la mèche<sup>83</sup>, technique que l'on retrouve entre autres dans des ouvrages décoratifs sans grande valeur artistique, réalisés dans le cadre de loisirs créatifs. Éloignée des murs, la lourde tapisserie est présentée suspendue, effleurant le sol et traversant la pièce dans sa longueur, face à une autre œuvre qui est, elle, une peinture sur soie aux motifs végétaux. Le spectateur peut ainsi voir l'arrière de la tapisserie tout comme on peut le faire pour une sculpture. D'ailleurs, la troisième pièce de cette exposition est une sculpture (représentant un *bodybildeur*).

Ce n'est pas que cette lourdeur matérielle qui est remarquable, c'est également l'iconographie de cette tapisserie. Quatre éléments y sont représentés : une robe de chambre, une langouste, une paire de baskets et un chien. La robe de chambre est objet intime du quotidien sans intérêt particulier. La langouste sort d'on ne sait où. Une paire de baskets peut-être à la mode qui est issue de la culture sportive. Et pour finir le chien qui est un Welsh Corgi, race préférée de la reine d'Angleterre. Les représentations animalières dans les tapisseries ne sont pas nouvelles, mais le chien y est représenté plus comme un joujou ou comme une image de mauvais goût. Habituellement, la tapisserie animalière a pour fonction de glorifier l'animal qu'elle représente souvent en action, dans une scène de chasse. La langouste, elle, aurait été présentée dans une scène de banquet et non pas sortie de ce contexte. La robe de chambre et les baskets ne sont pas des sujets habituels de la tapisserie et prennent place ici pour renforcer l'absurdité de celle-ci. Ce mauvais goût aux yeux de la « haute culture » qui n'est pas habituée à recevoir ce genre d'iconographie, fait de cette tapisserie une œuvre résolument kitsch. Dewar & Gicquel s'amuse donc à introniser des images sans lien apparent, mais toutes issues de la culture populaire, au sein du conventionnel milieu de l'art contemporain. Ce sont des images simples identifiables par tous et non pas seulement par les érudits. Cette tapisserie hybride est pensée par les artistes

---

<sup>83</sup> Technique consistant à donner du relief et de l'épaisseur à la tapisserie en y insérant des mèches de fils plus ou moins épaisses qui peuvent pendre à la surface de la tapisserie.

comme une œuvre domestiquée par l'espace public du *Hall*, le lieu et nom de l'exposition qu'ils voient comme un hall de gare<sup>84</sup>.

Volontairement, ici, l'iconographie kitsch choisie par les artistes prend une nouvelle dimension, une dimension artistique par le traitement qu'ils en font. La technique utilisée est selon eux d'une grande importance pour le temps qu'elle demande à l'œuvre pour se construire et offre ainsi à ces images populaires une place plus prestigieuse. En opposition avec l'autre fresque, végétale et peinte sur soie, exposée dans le hall, les images de la tapisserie ne sont pas nobles mais le deviennent par la manière dont elles sont produites.

Daniel Dewar & Grégory Gicquel, vue de l'exposition *Le Hall*, tapisserie de laine, 2013, Galerie 313, Centre Georges Pompidou, Paris.

### **Julien Prévieux**

Un autre travail illustre bien le transfert des travaux d'aiguilles vers un autre registre, ici des données informatiques, avec l'œuvre de Julien Prévieux *D'octobre à février*<sup>85</sup> qu'il réalise en 2010. La technique du tricot est utilisée pour mettre en forme des données informatiques ayant

---

<sup>84</sup> D'après les propos des artistes in <https://slash-paris.com/videos/daniel-dewar-et-gregory-gicquel-le-hall-presentation-de-lexposition-par-les-artistes>, page consultée le 5 avril 2018.

<sup>85</sup> Pulls en laine, cintres et patères métalliques, Production Château des Adhémar, 380 x 40 x 180 cm. Dans le cadre de l'exposition collective *Etat de Vieille*, Paris, Galerie Jousse Entreprise, 2012.

recensé des phénomènes sociaux supposés prévoir d'éventuels débordements ou autres agitations de la population, pouvant troubler l'ordre public. À partir de ces données de surveillance analysant les comportements des individus, une sorte de mosaïque est produite avec une couleur attribuée à chaque comportement. De ces diagrammes-mosaïques récupérés à partir de cette étude anglo-saxonne, Julien Prévieux fait des patrons pouvant être réalisés en points de tricot. Pour cela il recrute un groupe de dix « tricoteuses », des grands-mères, qui réalisent chacune un pull contenant les motifs inscrits sur les patrons. Les données sont donc intégrées dans ces pulls réalisés à la main. Les pulls sont tous différents car ils ne contiennent pas les mêmes informations. L'artiste explique ce fonctionnement :

Chaque code couleur représente un type d'agent : le jaune pour les individus calmes, le gris pour les prisonniers ou encore le rouge pour les révoltés. Dans ces pulls, on pourrait donc lire l'évolution de certains comportements humains. Par le biais du tricot, les simulations animées sont ralenties, figées en une succession de photogrammes en laine et rabattues sur une technique artisanale apparemment inappropriée<sup>86</sup>.

On peut donc supposer qu'une personne connaissant le code serait capable de lire ces pulls. Cela nous rappelle le roman de Charles Dickens<sup>87</sup> qui évoque la présence des « tricoteuses » sous la Révolution française. Effectivement, il était dit que celles-ci bien que silencieuses marquaient dans leur tricot toutes sortes d'informations entendues dans le secret ou sur la place publique. Seule celle qui tricotait connaissait son code et était donc capable de le relire. Réalité ou légende urbaine, il est en tout cas tout à fait possible d'intégrer des codes de lecture dans les mailles d'un tricot qui devient, alors, un système d'écriture. Tout comme l'on fait des tricoteuses lors des Première et Deuxième Guerres mondiales en transcrivant du morse en tricot<sup>88</sup>. Les bases du codage peuvent même être apprises en tricotant<sup>89</sup>. Ici, les données informatiques, animées, simulant des agitations populaires sont ralenties et même immobilisées par le procédé du tricot. Les données inscrites par les jeux de mailles et de couleur ne peuvent plus évoluer, elles sont figées, à un moment donné, précis. L'intelligence artificielle prend place auprès d'une technique

---

<sup>86</sup> Propos de Julien Prévieux pour *Apartés* 2013 in <http://media.veilhan.com/8/81/819/819e3d6c1381eac87c17617e5165f38c/d05d6f39a0a0ebb8467ed21ad512e4c98e89f666.pdf>, page consultée le 29 avril 2018.

<sup>87</sup> DICKENS Charles, *Un conte de deux villes*, Paris, Folio Classique, Gallimard, 2012.

<sup>88</sup> <http://www.slate.fr/story/146544/tricot-espionnage-coder-messages>, page consultée le 30 avril 2018.

<sup>89</sup> <https://www.kqed.org/mindshift/31684/can-learning-to-knit-help-learning-to-code>, page consultée le 30 avril 2018.

manuelle à l'apparence dépassée ; elle est mise en image par une activité manuelle. Les grands-mères réalisant chacune, tranquillement, leur pull en point de jersey, s'attellent à leur tâche bien loin de la supposée agitation qu'est censée représenter les motifs qu'elles réalisent.

De plus en plus d'artistes et designers ont recours à la technique du tricot pour donner à voir plastiquement leur codage informatique comme le fait le collectif DataPaulette en région parisienne qui est un *hackerspace* spécialisé dans le textile<sup>90</sup>. Par exemple, un ordinateur relié à une machine à tricoter peut générer un tricot à motifs qui sont en fait le produit de codes que seuls les initiés pourront démasquer. Le tricot et son image désuète de « travaux de bonnes femmes » prend ici un tout autre tournant, une autre mesure, cette fois-ci en phase avec son époque et l'avènement des technologies numériques.

Julien Prévieux, *D'octobre à février*, 2012, Pulls en laine, cintres et patères métalliques, 380 x 40 x 180 cm, Production Château des Adhémar, Dans le cadre de l'exposition collective *Etat de Vieille*, Paris, Galerie Jousse Entreprise.

### **James Merry**

À l'inverse, d'autres créateurs ne travaillent pas avec les nouvelles technologies comme le plasticien-brodeur professionnel, James Merry<sup>91</sup> qui réalise de fines broderies sur des sweatshirts de marques connues telles que Nike et Adidas. Le choix des motifs est en décalage avec le registre habituel de ces marques sportives : oiseaux, fleurs, légumes... Mais ce sont surtout la délicatesse et la finesse de ces broderies qui font l'originalité de ce travail. L'artiste les a toutes réalisées à la

---

<sup>90</sup> « Les projets qui émergent de cet atelier sont à la croisée de l'art textile, de la recherche scientifique et des technologies numériques. Ouvert et pluridisciplinaire, il accueille tous ceux qui souhaitent partager leurs expériences et découvrir des nouvelles techniques en participant à des projets collectifs. Hébergé par le Jardin d'Alice, DataPaulette est un atelier textile et un réseau de passionnés qui contribuent à faire évoluer des pratiques traditionnelles à travers une pratique de savoir-faire textiles, informatiques et électroniques. » in <http://wiki.datapaulette.org/doku.php/start> , page consultée le 30 avril 2018.

<sup>91</sup> D'origine anglaise, il vit et travaille depuis 2009 en Islande où il collabore avec la chanteuse Björk.

main et c'est cela qui retient mon intention car, depuis quelques années, les broderies sont de retour dans le prêt-à-porter mais sont réalisées à la machine ou par des mains d'ouvriers travaillant à la chaîne. James Merry place donc une technique réservée à la haute couture sur des vêtements de prêt-à-porter qui ont de plus une connotation sportive et populaire, en opposition avec des vêtements d'apparat jonchés de broderies. Comme le montre également la collaboration de Bernadette Genée<sup>92</sup> avec le brodeur Pascal Jaouen<sup>93</sup> qui réalise des broderies de type bigoudène sur des vestes militaires, la broderie s'imisce là où on ne l'attend pas, elle se pâme même fièrement en mettant en tension des registres de productions opposés entre la production de masse et la production artisanale unique.

James Merry associe harmonieusement ses broderies à celles des sweatshirts, les motifs suivent ceux déjà présents ; le logo produit industriellement n'est donc pas brouillé et encore moins masqué. L'on peut dire qu'il est sublimé.

James Merry, *Sporticulture*, 2016, broderies sur sweatshirts, Reykjavik, Islande.

---

<sup>92</sup> *Décorations civiles et militaires*, 2000.

<sup>93</sup> Brodeur originaire de Quimper qui a remis au goût du jour la broderie cornouaillaise et bigoudène dans son école de broderie mais aussi en collaborant avec des plasticiens et stylistes dont Jean Paul Gaultier.

James Merry, *Sporticulture*, détails, 2016, broderies sur sweatshirts, Reykjavik.

Bernadette Genée en collaboration avec le brodeur Pascal Jaouen, *Décorations civiles et militaires*, 2000, broderie point Glazik (feston), style bigouden, point passé plat et chainette, fil de coton sur toile de laine, 55 x 35 cm, école de broderie bretonne, maître tailleur Monsieur Dellis, fond national d'art contemporain, Paris.

### **Abdelhakim Henni**

Mais les travaux d'aiguilles peuvent être l'outil de représentations beaucoup plus sombres comme l'œuvre *Les oiseaux se cachent pour ne pas mourir* issue de la collaboration entre le plasticien Abdelhakim Henni<sup>94</sup> et la dentelière Mylène Salvador-Ros. Les techniques et matériaux employés sont « beaux », la réalisation est précise et juste ; d'ailleurs tellement que l'on pourrait croire voir devant nous une scène réelle. Cette scène représente des oiseaux écrasés sur le sol, des oiseaux sur lesquels on peut imaginer que des roues de voitures sont passées toute une

---

<sup>94</sup> Né à Dunkerque en 1963 de parents algériens, il interroge l'art islamique et les conflits du Moyen-Orient.

journée. Sont-ils déjà décomposés ? La dentelle blanche le suggère car elle représente leur squelette avec une incroyable précision. Des plumes noires viennent ajouter de la réalité à la scène en donnant plus de « corps » à la dentelle. L'image que nous donne à voir le plasticien est un véritable trompe-l'œil, troublant, tant il est beau et répugnant à la fois, et c'est bien là tout l'intérêt de cette œuvre. La dentelle est traditionnellement associée à la légèreté, la finesse, la fragilité ou encore la frivolité, mais là, elle « atterrit » dans un tout autre registre qui est morbide. Cette œuvre ne peut que troubler celui qui la voit et rappelle, selon l'artiste, la fragilité de la vie<sup>95</sup>.

Abdelhakim Henni, *Les oiseaux se cachent pour ne pas mourir*, 2001, dentelle de Bayeux, dentelle aux fuseaux, fils coupés, point de toile, grille, ganse de Venise, ganse festonnée, ganse avec réserves, fils de rayonne, de soie, de lin et de métal, chenille de soie et plume, 20 x 18 cm, conservatoire de la dentelle de Bayeux, fond national d'art contemporain.

Qu'ils maîtrisent eux-mêmes ces techniques ou qu'ils délèguent la réalisation à des professionnels, nous avons pu voir ici, comment les richesses techniques des travaux d'aiguilles permettent aux plasticiens de proposer des productions riches et variées. « Prendre place » est pluriel ; chaque artiste, en valorisant ces savoir-faire artisanaux à sa manière, donne à voir un registre différent, en utilisant le fil et les aiguilles comme un tout autre médium plastique. Le fil s'impose dans des lieux et sur des supports où on ne l'attend pas.

\*

---

<sup>95</sup> Le plasticien s'est inspiré d'oiseaux morts en décomposition qu'il a retrouvés dans le conduit d'une cheminée. Ici il tente de rappeler la fragilité de la vie.

## Conclusion

Le retour aux travaux d'aiguille et au fil comme réaction à la superficialité du monde moderne [...] Le tricot est un moyen de prendre le temps d'apprécier la vie, de créer ce sens et de créer ces liens<sup>96</sup>.

Bernadette Murphy

---

<sup>96</sup> Bernadette Murphy, « Zen and the Art of knitting », in *Éloge de la lenteur*, Carl Honoré, *op. cit.*, p.210-212.

Or il est un geste [...] celui qui consiste à laisser pendre, à laisser aller en limitant le plus possible le contrôle, de façon à ce que l'objet présenté— toile non tendue et non apprêtée, matériau flottant et mou, etc — ait la possibilité d'exprimer au mieux sa capacité automorphique. Laisser pendre, revient à répondre aux sollicitations de la gravitation sans pour autant céder totalement à elles. [...] Laisser pendre, consiste encore à mettre en évidence les effets de la pesanteur [...] laisser pendre peut aussi bien donner le gonflement de la voile que la forme instable du chiffon qui pendouille. C'est offrir à la toile les riches figures du pli, du drapé, du flottement...<sup>97</sup>

Maurice Fréchuret

Ces derniers mois ont été nourris par l'alternance de recherches et de pratique plastique. De nombreux questionnements et doutes sont apparus. Il a été difficile de ne pas s'éparpiller tant des créations plastiques différentes sont possibles à partir des ouvrages d'aiguilles. Les points que j'ai traités dans ce mémoire se rattachent aux techniques artisanales que j'utilise et ne sont pas seulement aux productions faites de fils. Elles sont toutes réalisées avec des outils que sont les aiguilles ou la navette pour le tissage.

Il ne s'agissait pas ici de tenter d'analyser les relations entre l'art et l'artisanat, mais de montrer comment les ouvrages d'aiguilles, les travaux de « bonnes femmes », sont devenus des créations plastiques à part entière au cours des XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles. Les plasticiens ont utilisé le fil comme médium et l'aiguille comme outil comme le ferait un peintre avec sa peinture et son pinceau. Mes recherches théoriques m'ont permis d'affirmer ma démarche plastique en ce sens. Certaines lectures m'ont fortement influencée comme *Une brève histoire des lignes* de Tim Ingold, *Éloge de la lenteur* de Karl Honoré, *Le droit à la paresse* de Paul Lafargue, *Le mou et ses formes* de Maurice Fréchuret ou encore *Ouvrages de dames, Ariane, Hélène, Pénélope* de Françoise Frontisi-Ducroux. Elles ont été pour moi un réel soutien, qui me permet maintenant d'affirmer qu'il est possible d'arriver à se détacher d'un quotidien souvent harassant, qu'il est possible de se détourner des chemins convenus par d'autres, sans renier pour autant ceux-ci.

---

<sup>97</sup> Maurice Fréchuret, « laisser pendre » in *Le mou et ses formes, essai sur quelques catégories de la sculpture du XX siècle*, Nîmes, Chambon, 2004, p.167.

C'est un plaisir de pouvoir créer lorsque l'on se sent libre du choix de ses actions et convictions. Je ne me pose plus de questions quant à savoir si je dois réaliser des formes figuratives et je me conforte dans l'idée de continuer à produire des créations abstraites dénuées d'intentions de représentations ou de motifs décoratifs. Mes productions sont ce qu'elles sont : des productions faites de fils à l'aide d'aiguilles. Elles sont le résultat d'un acharnement à produire machinalement des lignes, des lignes qui sont des boucles pour le tricot et le crochet, des lignes plus ou moins rectilignes qui se croisent pour la broderie et le tissage. J'espère que ces productions reflètent le temps que j'ai passé à les réaliser. Effectivement, l'aspect qui me touche le plus dans l'ensemble de ce travail est l'image du temps qu'il renvoie. La lenteur d'exécution est inhérente aux techniques employées et elle instaure un temps particulier, une sorte de « hors temps » très différent des rythmes que nous imposent la société et la nécessité d'être productifs. Alors, maintenant, je me demande si ce qui m'importe avant tout ce n'est pas justement le fait de faire, de travailler ainsi, d'en prendre le temps, plutôt que les résultats matériels. Il me semble que je ne m'en rendais pas vraiment compte quand j'ai commencé mes recherches pendant ma première année de Master, mais la difficulté que j'avais à répondre à la question : « Mais comment allez-vous présenter votre travail ? » indiquait déjà la priorité que j'accordais au fait de faire plutôt qu'aux éléments produits. La question de la présentation du travail demeure pour moi une chose délicate. Comment le donner à voir pour ce qu'il est ? Comment éviter de « trop » installer, de mettre en scène ? Comment parvenir à « laisser vivre » mes productions comme des choses faites de tissu et de fil ? Elles doivent « vivre » comme des matières à la fois pesantes et légères. Je les fixe au mur simplement, par quelques clous, je les laisse pendre et flotter si un courant d'air devait passer par là.

## Bibliographie

### Ouvrages principaux :

-BRIL Jacques, *Origines et symbolisme des productions textiles- De la toile et du fil*, Paris, Collection Bibliothèque des Signes, Clancier-Guénaud, 1984.

-DE MERDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse, 2008.

-FAUQUE Claude, *La Broderie, Splendeurs, mystères et rituel d'un art universel*, Genève, Aubanel, 2007.

- FIELL Peter et Charlotte, *William Morris : 1834-1896*, Paris, Taschen, 1999.
- FRECHURET Maurice, *La machine à peindre*, Nîmes, J. Chambon, 1994.
- FRECHURET Maurice, *Le mou et ses formes : essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, Nîmes, J. Chambon, 2004.
- FRONTISI- DUCROUX Françoise, *Ouvrages de dames- Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, 2009.
- GUESDON Yann, *Costumes de Bretagne*, Quimper, Palantines, 2009
- HONORÉ Carl, *Éloge de la lenteur*, Paris, Marabout, 2013.
- INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Le Kremlin-Bicêtre, coll. Les Belles lettres, Zones sensibles, 2011.
- LAFARGUE Paul, *Le Droit à la paresse- réfutation du Droit au travail de 1848*, Pantin, Le Temps des Cerises, 1996.
- LASCAULT Gilbert, *Boucles et Nœuds*, Paris, collection Le Commerce des idées, Balland, 1981.
- MORRIS William, *Contre l'art d'élite*, Paris, Hermann, 1985.
- MORRIS William, *L'art et l'artisanat*, Dijon-Quetigny, Payot-Rivages, 2011.
- PAPADOPOULOU- BELMEHDI Ioanna, *Le chant de Pénélope*, Paris, Collection l'Antiquité au présent, Belin, 1994.
- PORTER Jenelle, *Fiber : sculpture 1960-present*, Édité par Munich ; London ; New York, NY : DelMonico Books : Prestel ; Boston : Institute of Contemporary Art, 2014.
- RENAU Nicole, *L'étoffe au fil des civilisations*, Aix- en- Provence, Edisud, 2000.
- VANNIER Charlotte, *Ceci n'est pas un pull, le tricot et le crochet dans l'art contemporain*, Paris, Pyramyd, 2017.
- VERDIER Yvonne, *Façons de dire, façons de faire- La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1997.

### **Ouvrages secondaires :**

- BRUSATIN Manlio, *Histoire de la ligne*, Paris, Flammarion, 2002.
- CLUTTON BROCK Arthur, *William Morris*, New York, Parkstone Press International, 2007.

- DAVILA Thierry, *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Regard, 2002.
- DESANTI Jean Toussaint, *Réflexions sur le temps- Variations philosophiques*, Paris, Collection biblio essais, Grasset et Fasquelle, 1992.
- D'HARCOURT Raoul, *Les textiles anciens du Pérou et leurs techniques*, Paris, Musée du Quai Branly, Flammarion, 2008
- DICKENS Charles, *Un conte de deux villes*, Paris, Gallimard, 2012.
- File le temps reste le tissu: ornements liturgiques de la Manche*: [expositions, Saint-Lô, Archives départementales, 26 avril-1er août 2008, Saint-Hilaire-du-Harcouët, Centre d'art sacré, 26 avril-12 octobre 2008, Saint-André de Bohon, dépôt de la Conservation des antiquités et objets d'art de la Manche, 2008.
- FOGG Marnie, *Le grand livre du design textile*, Paris, Dunod, 2014.
- FOCILLON Henri, *Vie des formes ; suivi d'éloge de la main*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- GRYNPAS NGUYEN Alberte, *Tapis, tapisseries d'artistes contemporains- Manufactures nationales, Gobelins, Beauvais, Savonnerie, 1960 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2006
- HOUELLEBECQ Michel, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2016
- LA FONTAINE Jean de, *Fables, Le lièvre et la tortue, X livre VI*, La Flèche, Collection le Livre de Poche, Brodard & Taupin, 2001.
- LOVELL TRIGGS Oscar, *Le mouvement Arts & Crafts*, New York, Collection Art Of century, Parkstone International, 2009.
- MONIZ-BARRETO Pierre, *Slow Business*, Paris, Eyrolles, 2015.
- PARKER Rozsika, *The subversive stitch- embroidery and the making of the feminine*, London, I.B Tauris, 2012.
- PRIVAT-SAVIGNY Maria-Anne, *L'église en broderie : ornements liturgiques du Musée national de la Renaissance*, Paris, réunion des musées nationaux, Musée national de la Renaissance, 2005.
- SANSOT Pierre, *Du bon usage de la lenteur*, Paris, Payot & Rivages, 1998.
- SCHLIENGER Philippe, *Dentelle backstage*, Paris, Verlhac Edition, 2011.
- STANILAND Kay, *Les Brodeurs*, Paris, Brepols, 1992.
- WELLESLEY SMITH Claire, *Slow stitch: mindful and contemplative textile art*, London, Batsford, 2015.

-WOLFF Colette, *The art of manipulating fabric*, lola, Krause publications, 1996.

-« Tante LOUISE », à *l'école de Marthe- Cours d'enseignement ménager*, Fontaines-sur- Saône, E. Robert, date non inscrite sur le manuel mais l'édition en ma possession date des années 1930-40.

### **Ouvrages collectifs et catalogues d'expositions principaux :**

-*Inextricabilia- enchevêtrements magiques*, Sous la direction de PIERY Lucienne, Paris, Flammarion, 2017.

-*Itinérances : l'art en déplacement*, Sous la direction de BUFFET Laurent, Grenoble, De l'Incidence éd., 2012.

-*Le métier de Zeus : mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, SCHEID John et SVENBRO Jesper, Paris, Collection Textes à l'appui-Histoire classique, La découverte, 1994.

-*Les étoffes : dictionnaire historique*, BERTHOD Bernard, CHAVENT-FUSARO Martine, HARDOUIN-FUGIER Elisabeth, Paris, Les Editions de l'Amateur, 1994.

-*Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, DETIENNE Marcel et VERNANT Jean-Pierre, Paris, Flammarion, 2009.

-*Métissages*, cat. d'exposition., édité par le Délégation aux arts plastiques, comm. d'expo. : SABOURIN Yves,... , Trézélan, 2002.

-*Texte, texture, textile*, Sous la direction de BORT Françoise et DUPONT Valérie, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013.

-*Viallat, une rétrospective*, sous la direction de HILAIRE Michel, Paris, Somogy, 2014.

- *Voiles, cordes, filets, parasols...Claude Viallat*, Musée des beaux-arts de Nantes, Lyon, Fage, 2015.

### **Ouvrages collectifs et catalogues d'expositions secondaires :**

-*Brodeurs et broderies de Bretagne*, textes de DE LA VARENDE Jean, DUPOUY Auguste et LE ROY Florian, Rennes, Terre de brume, 2009.

-*Décor & installations*, Sous la direction de DUCROT Françoise, Paris, Mobilier National- Ed. Dilecta, 2011.

-*Decorum- Tapis et tapisseries d'artistes*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris/ARC, Paris Skira Flammarion, 2013.

-*Dictionnaire culturel du tissu*, Sous la direction de DEBRAY Régis et HUGUES Patrice, Paris, Babylone et Fayard, 2005.

- *Figures de la répétition*, sous la direction de DUBORGEL Bruno, Saint- Etienne, Université Jean Monet, 1992.

- *La route des toiles en Bretagne : le lin et le chanvre, hier et aujourd'hui*, texte DE BEAULIEU François, Paris, Ouest-France, 2010.

-*L'art contemporain et le temps- Visions de l'histoire et formes de l'expérience*, Sous la direction de VIART Christophe, Collection Arts Contemporains, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

-*L'art de répéter : psychanalyse et création*, Sous la direction de Joseph Delaplace, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

-*L'art et le temps- Regards sur la quatrième dimension*, Sous la direction de BAUDSON Michel, Paris, Albin Michel, 1985.

-*L'atelier d'Etienne-Martin*, Sous la direction de RAMOND Sylvie et de WAT Pierre, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Paris, Hazan, 2011.

-*La tapisserie hier et aujourd'hui : actes du colloque École du Louvre et Mobilier national et Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, 18 et 19 juin 2007*, Sous la direction de BREJON DE LAVERGNE Arnaud et VITTET Jean, Paris, Ecole du Louvre, 2011.

-*Le mouvement Arts & Crafts*, CUMMING Elisabeth et KAPLAN Wendy, Paris, Thames & Hudson, 1999.

-*Les années supports-surfaces dans les collections du Centre Georges-Pompidou*, catalogue par ABADIE Daniel, DE CHASSEY Éric, SEMIN Didier ..., Paris, Musée du Jeu de Paume- Centre Georges-Pompidou, 1998.

-*Tissage et métissage*, Sous la direction de DUPONT Valérie, Dijon, Collection Art et patrimoine, Editions Universitaires de Dijon, 2011.

## Sources internet :

### Textiles- fils-techniques-inspirations

- <http://www.corderie-royale.com/> (page consultée le 13 novembre 2016).

- <http://collectiftextile.com> (page consultée le 20 mars 2017).
- <https://www.textielplus.nl/> (page consultée le 20 mars 2017).
- <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/histoire-du-textile-1-anthropologie-du-textile> (page consultée le 23 mai 2017).
- <http://wiki.datapaulette.org/doku.php/start> (page consultée le 30 avril 2018).

#### **Lenteur/ temps**

- <https://www.franceculture.fr/conferences/palais-de-la-decouverte-et-cite-des-sciences-et-de-lindustrie/eloges-de-la-lenteur> (page consultée le 3 novembre 2017).
- <https://sites.google.com/site/etymologielatingrec/home/t/temps>, (page consultée le 25 septembre 2017).

#### **William Morris**

- Philip-Prichard Henderson, « MORRIS William », lien : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/william-morris/> (page consulté le 25 septembre 2017).

#### **Art Nouveau**

- Françoise Aubry, « Art Nouveau », lien : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/art-nouveau/>, (page consultée le 30 août 2017).

#### **Les Moires**

- Robert Davreu, « MOIRES », lien : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/moires/> (page consultée le 12 décembre 2017).

#### **Pénélope**

- Nicole Quentin-Maurer, « Pénélope », lien : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/penelope/> (page consultée le 29 août 2017).
- Didier Deleule « le paradigme de Pénélope », lien : <https://www.cairn.info/revue-cites-2001-4-page-13.htm> (page consultée le 28 novembre 2017).

#### **Lerato Shadi**

- <http://www.leratoshadi.art/> (page consultée le 26 juin 2017).

#### **Tracey Rose**

- Julie Crenn, « Tracey rose, le défis au corps », lien : <http://africultures.com/tracey-rose-le-defi-au-corps-10337/> (page consultée le 30 janvier 2018).

#### **Casey Jenkins**

- [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=105&v=q6RZZf6HMzo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=105&v=q6RZZf6HMzo) (page consultée le 10 janvier 2018).

#### **Claude Viallat**

- Jacinto Lageira, « VIALLAT Claude », lien : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/claude-viallat/> (page consultée le 3 février 2018).
- <http://www.artsixmic.fr/voiles-cordes-filets-parasols-claude-viallat-est-au-musee-des-beaux-arts-de-nantes/> (page consultée le 3 février 2018).

#### **Pierrette Bloch**

- <http://imago.blog.lemonde.fr/2012/01/06/pierrette-bloch-au-fil-du-temps/> (page consultée le 19 février 2018).

#### **Tatiana Blass**

- <http://www.tatianablass.com.br/obras/66> (page consultée le 17 octobre 2017).
- <https://www.archdaily.com/798050/tatiana-blass-penelope-crosses-chapel-walls-with-enigmatic-red-wool> (page consultée le 17 octobre 2017).

- <https://design-milk.com/penelope-by-tatiana-blass/> (page consultée le 17 octobre 2017).

#### **Broderies bigoudènes et glazik**

- <http://www.ina.fr/video/RXC00000873> (page consultée le 5 décembre 2017).
- [http://www.ecoledebroderie.com/technique-broderie\\_bigoudene-3.html](http://www.ecoledebroderie.com/technique-broderie_bigoudene-3.html) (page consultée le 5 décembre 2017).

#### **Jeanne Tripier**

- [https://www.artbrut.ch/fr\\_CH/auteur/tripier-jeanne](https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteur/tripier-jeanne) (page consultée le 8 mars 2018).

#### **Ghada Amer**

- <https://www.ghadaamer.com/> (page consultée le 20 mars 2018).

#### **Daniel Dewar & Grégory Gicquel**

- <https://slash-paris.com/videos/daniel-dewar-et-gregory-gicquel-le-hall-presentation-de-lexposition-par-les-artistes> (page consultée le 5 avril 2018).
- <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cTbK5a/rajRkdK> (page consultée le 5 avril 2018).

#### **Julien Prévieux**

- <http://media.veilhan.com/8/81/819/819e3d6c1381eac87c17617e5165f38c/d05d6f39a0a0ebb8467ed21ad512e4c98e89f666.pdf> (page consultée le 25 avril 2018).
- <http://www.jousse-entreprise.com/fr/art-contemporain/oeuvres/doctobre-a-fevrier/> (page consultée le 25 avril 2018).

#### **James Merry**

- <http://www.jtmerry.com/> (page consultée le 14 avril 2018).