

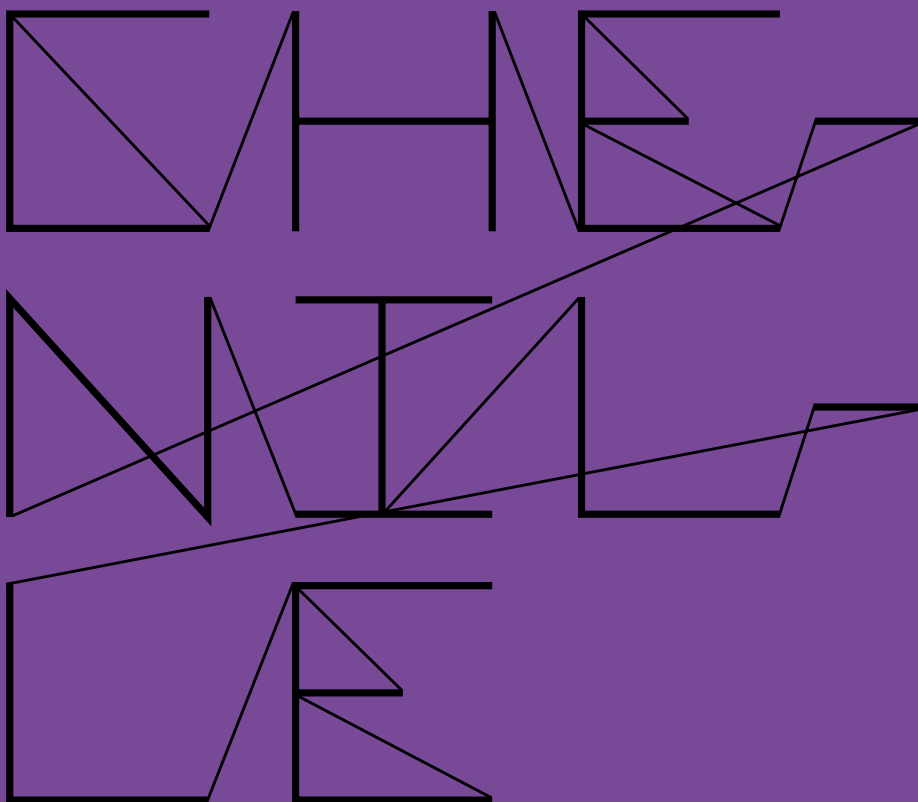
6 mm

9 mm

14 mm

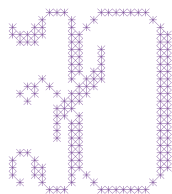
Gestes, mémoires
et langages textiles

23,867 mm



Gestes, mémoires
et langages textiles

Introduction



ans cet essai, je tends à explorer la richesse et la complexité des savoir-faire liés au textile, en mettant particulièrement en lumière l'héritage des femmes. Mon champ de recherche s'inscrit principalement en France, territoire où ces pratiques sont profondément ancrées dans l'histoire sociale et culturelle.

Le textile, longtemps perçu comme un domaine réservé aux femmes⁰¹, a imposé à celles-ci la maîtrise de techniques telles que la couture et la broderie, non seulement comme des compétences domestiques, mais aussi comme des formes d'expression et de transmission culturelle.

Mon intention est de montrer comment ces savoir-faire, souvent considérés comme des devoirs sociétaux, ont été réappropriés et transformés par différentes générations de femmes, notamment artistes. Elles s'inspirent de cette histoire pour questionner les rapports de genre, valoriser le travail manuel et renouveler les pratiques artistiques. La figure de l'artisan·e⁰² est également centrale : elle rappelle l'importance du geste, du temps et de la matérialité dans la création. À travers cette étude, je souhaite révéler la continuité entre tradition et création actuelle, et souligner l'importance de la transmission des gestes dans la pratique textile contemporaine. Le geste textile porte en lui la mémoire de cell-eux qui l'ont transmis. Il garde la trace des histoires partagées, des savoirs échangés, des gestes répétés. Ce mémoire s'inscrit alors dans une démarche visant à comprendre et à valoriser un héritage féminin⁰³.

Comment la pratique du textile peut-elle être un espace de transmission et d'engagement ?

Il m'a également semblé essentiel d'échanger avec des personnes qui connaissent la matière⁰⁴ par le geste et l'expérience. J'ai alors pu m'entretenir avec ma grand-tante, **Annie**, couturière, ainsi que deux artistes contemporaines, **Séverine Gallardo** et **Mona Cara**, afin de confronter mes questionnements techniques et sociétaux à leurs expériences. Ces discussions ont été importantes : elles m'ont permis d'aborder le textile sous des angles multiples, celui de l'artisanat, de la création, de la condition des femmes, mais aussi de l'enseignement et de la transmission. Ces échanges, à la fois intimes et professionnels, ont nourri mon écrit et ma réflexion. Cet écrit, comme les échanges qui l'ont accompagné, est né d'un désir de retrouver le contact, moral, à travers la discussion et le partage d'expériences, et physique, par l'intervention humaine dans la production et l'omniprésence du geste dans les projets.

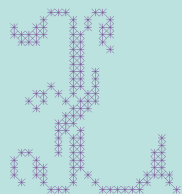
01 Dans mon mémoire, le terme « femme » renvoie principalement à la définition qui en était donnée aux XIX^e et XX^e siècles.

02 CNRTL : Personne exerçant, pour son propre compte, un art mécanique ou un métier manuel qui exige une certaine qualification professionnelle.

03 CNRTL : Prendre sa définition initiale : féminin = « Qui est considéré comme spécifique de la femme. »

04 La matière, le matériaux, le fil, le textile.

Archi-textile



e textile atteste de l'histoire dans chaque pays et culture. De par l'évolution du vêtement, des représentations iconographiques dans les œuvres — telle que la tapisserie de Bayeux qui démontre de la vie au Moyen-Âge — il est un témoignage précieux et riche du passé.

Le savoir-faire et la transmission sont des notions très abordées et primordiales pour la plupart des artistes de ce domaine. Au cœur de cet essai, la notion de savoir-faire⁰¹ s'impose comme un fil conducteur. Pour moi, il constitue une base essentielle, présente dans tout projet. Il se transmet, s'apprend et se développe au fil du temps. Il n'implique pas nécessairement une conformité stricte aux règles normées de chaque discipline : il reste propre à chaque individu, à chaque pratique, et demeure en constante évolution. La transformation des outils, le développement des machines, les conditions de travail, le prix des matériaux et bien d'autres, participent à cette évolution du savoir-faire. Cette étude s'articule autour de quatre techniques majeures : la couture, la broderie, la tapisserie ainsi que la laine cardée. Le choix de ces techniques fait sens vis-à-vis d'une pratique personnelle parallèle et complémentaire au design graphique, et d'un intérêt profond pour ces disciplines.

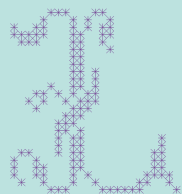
Je vais présenter chaque discipline un peu plus en détail, les outils représentés, tout en rappelant que ceux-ci ne constituent en aucun cas une norme : chacun fait comme il le sent, réinvente ses propres moyens, même si, dans l'ensemble, ces outils restent ceux le plus couramment associés à chaque pratique.

Comment la pratique du textile peut-elle être un espace de transmission et d'engagement ?

Il m'a également semblé essentiel d'échanger avec des personnes qui connaissent la matière⁰⁴ par le geste et l'expérience. J'ai alors pu m'entretenir avec ma grand-tante, **Annie**, couturière, ainsi que deux artistes contemporaines, **Séverine Gallardo** et **Mona Cara**, afin de confronter mes questionnements techniques et sociétaux à leurs expériences. Ces discussions ont été importantes : elles m'ont permis d'aborder le textile sous des angles multiples, celui de l'artisanat, de la création, de la condition des femmes, mais aussi de l'enseignement et de la transmission. Ces échanges, à la fois intimes et professionnels, ont nourri mon écrit et ma réflexion. Cet écrit, comme les échanges qui l'ont accompagné, est né d'un désir de retrouver le contact, moral, à travers la discussion et le partage d'expériences, et physique, par l'intervention humaine dans la production et l'omniprésence du geste dans les projets.

- 01 Dans m
principaleme
XIX^e et XX^e s
02 CNRTL
compte, un a
exige une ce
03 CNRTL
« Qui est con
04 La mati

Broderie.....	4
Laine cardée.....	6
Tapisserie.....	8
Couture.....	10

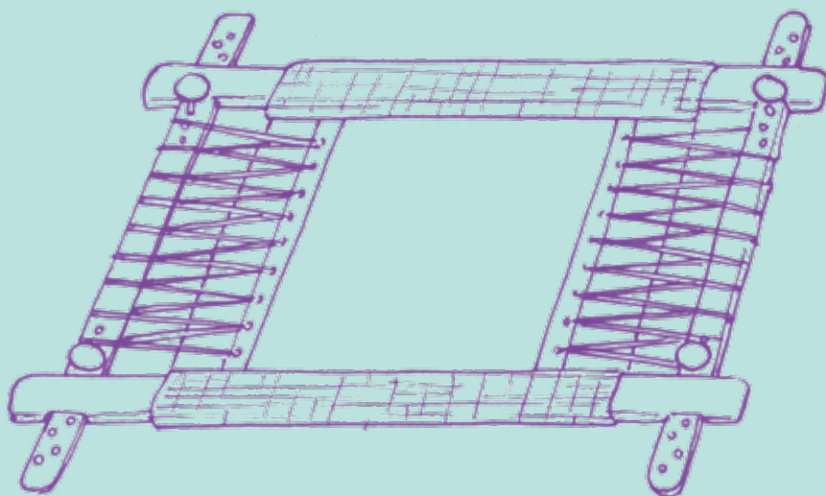
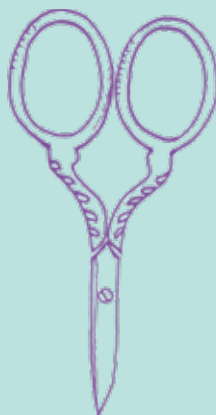
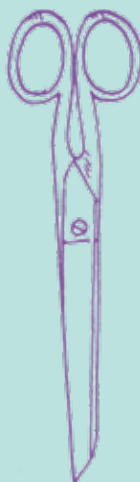
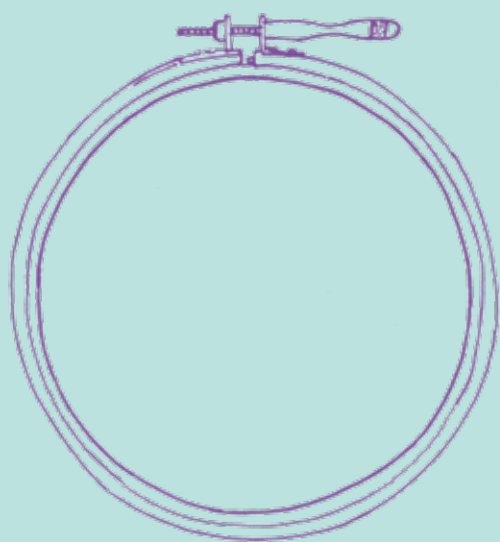


e textile atteste de l'histoire dans chaque pays et culture. De par l'évolution du vêtement, des représentations iconographiques dans les œuvres — telle que la tapisserie de Bayeux qui démontre de la vie au Moyen-Âge — il est un témoignage précieux et riche du passé.

Le savoir-faire et la transmission sont des notions très abordées et primordiales pour la plupart des artistes de ce domaine. Au cœur de cet essai, la notion de savoir-faire⁰¹ s'impose comme un fil conducteur. Pour moi, il constitue une base essentielle, présente dans tout projet. Il se transmet, s'apprend et se développe au fil du temps. Il n'implique pas nécessairement une conformité stricte aux règles normées de chaque discipline : il reste propre à chaque individu, à chaque pratique, et demeure en constante évolution. La transformation des outils, le développement des machines, les conditions de travail, le prix des matériaux et bien d'autres, participent à cette évolution du savoir-faire. Cette étude s'articule autour de quatre techniques majeures : la couture, la broderie, la tapisserie ainsi que la laine cardée. Le choix de ces techniques fait sens vis-à-vis d'une pratique personnelle parallèle et complémentaire au design graphique, et d'un intérêt profond pour ces disciplines.

Je vais présenter chaque discipline un peu plus en détail, les outils représentés, tout en rappelant que ceux-ci ne constituent en aucun cas une norme : chacun fait comme il le sent, réinvente ses propres moyens, même si, dans l'ensemble, ces outils restent ceux le plus couramment associés à chaque pratique.

Apparue pendant l'Antiquité⁶⁰², la broderie fait partie des techniques textiles les plus anciennes. Elle est un travail d'ornementation, exécutée à la main ou à la machine, consistant à passer des fils à l'aide d'une aiguille ou d'un crochet sur un tissu marqué d'un dessin⁶⁰³. C'est un ouvrage consistant en points qui recouvrent un motif dessiné sur un tissu ou un canevas. Elle est une technique très libre et permet une infinité de possibilité ; broder avec du fil, des perles, des écailles, des coquillages. Les techniques de broderies sont également très vastes, dépendant des cultures ainsi que des époques mais on peut en citer quelques unes : la broderie de Lunéville qui consiste à broder des perles et des sequins, avec un crochet spécifique, la broderie Hardanger, qui vient de Norvège, et qui est une broderie à points comptés et motifs découpés. Ainsi que tous les différents points présents dans la broderie « traditionnelle », comme le point de tige, le point de croix, de poste, arrière, ect. Elle s'exécute avec un tambour ou un métier à broder pour les plus gros travaux mais elle ne nécessite pas un très gros matériel. Certains outils de broderie sont communs à la couture, notamment lorsque le geste se fait autour du fil.



De haut en bas et de gauche à droite :

Tambour

Aiguilles

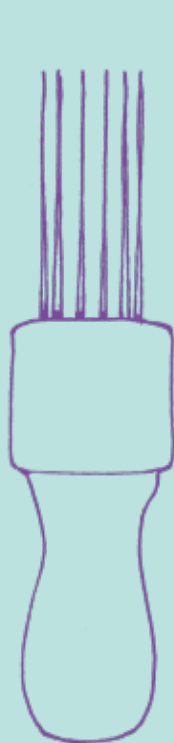
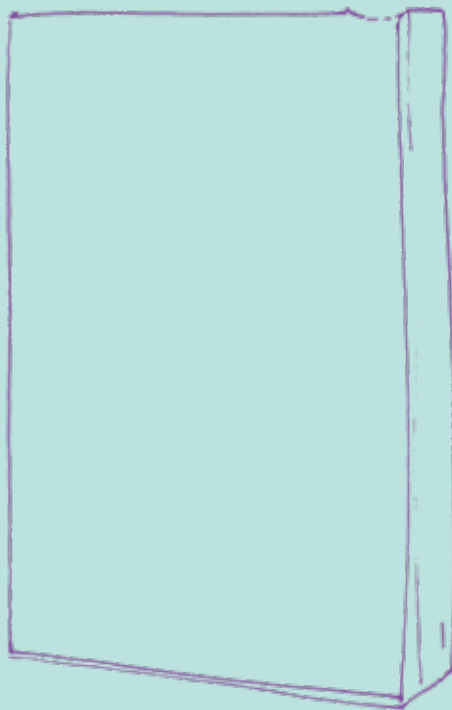
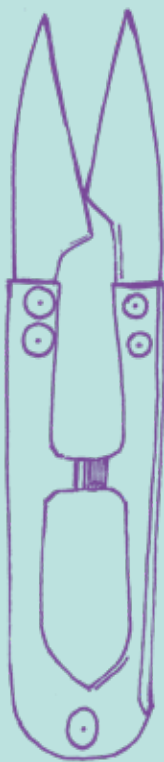
Ciseaux classiques

Ciseaux à cranter

Ciseaux à broder

Métier à broder

La laine cardée est une matière brute, provenant de la laine du mouton. Après la tonte, la matière est débarrassée de ses impuretés, lavée, peignée et teintée. Cette matière se travaille par piquetage avec des aiguilles à feutrer ou à carder, qui sont pourvues de petits harpons. La laine s'entremêle, crée des « nœuds » grâce aux petits harpons. Elle est un matériau qui ne nécessite que très peu de transformation avant d'être utilisée, elle reste peu transformée puisque nécessitant pas de filage⁶⁴.



De haut en bas et de gauche à droite :

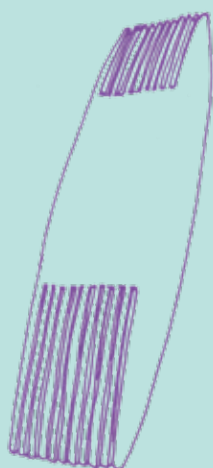
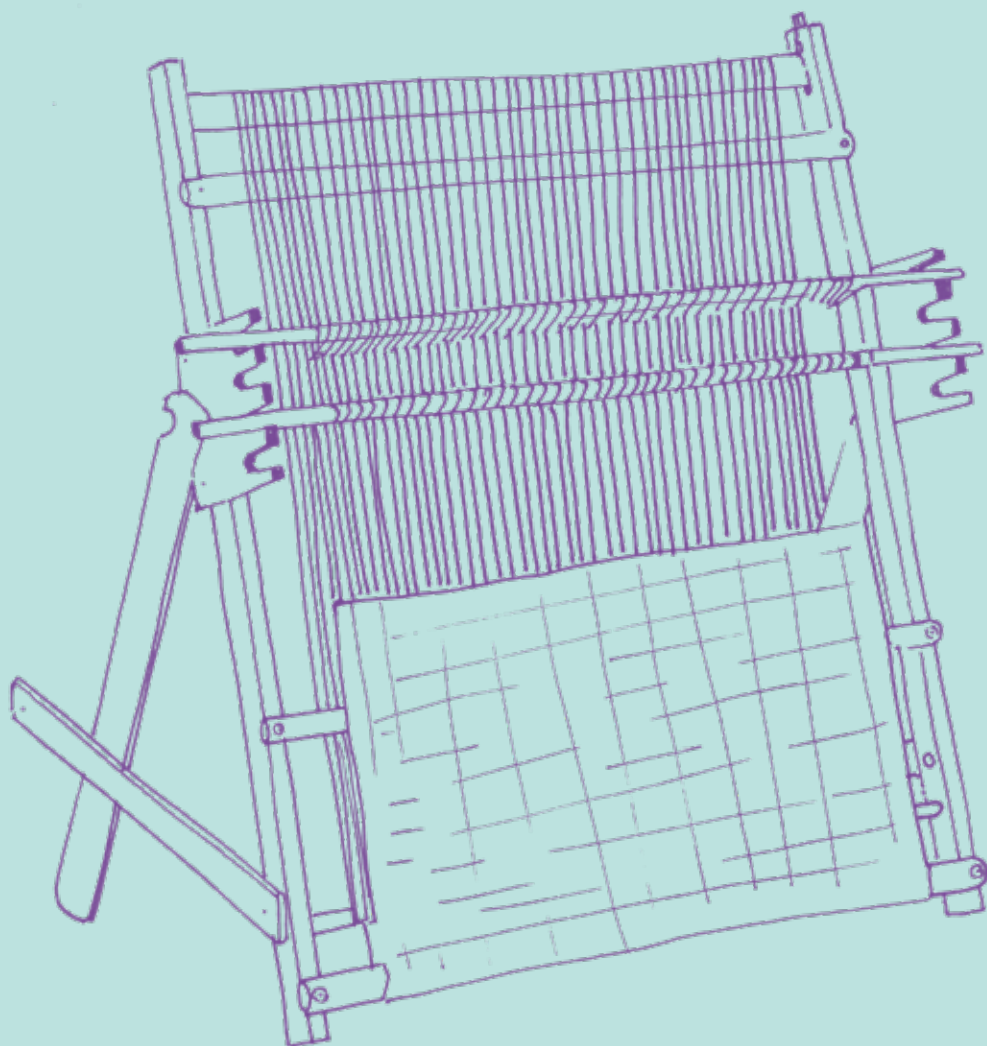
Ciseaux

Coussin en mousse pour piquer

Aiguilles à carder

Aiguille à carder

La tapisserie est un tissu d'ameublement, initialement prévue pour réchauffer et rendre plus confortable les salles au Moyen-Âge, c'est un ouvrage exécuté sur un métier à tisser, à la flûte, dans lequel on recouvre entièrement de fils, les fils de chaîne⁰⁵. Il existe également la « tapisserie à l'aiguille » qui s'exécute sur un canevas⁰⁶, et qui se réalise plus facilement chez soi. Il faut tout de même un métier à tisser qui permet de tendre la toile lorsque l'ouvrage est un peu grand. La tapisserie à l'aiguille se base sur le même principe que la tapisserie de lisse⁰⁷ : les fils de chaîne/canevas sont recouverts de fil.



De haut en bas et de gauche à droite :
Métier à tisser
Peigne
Flûte

La couture, quant à elle, me paraît également essentielle à inclure dans cet essai malgré son aspect plus nécessaire qu'artistique. Elle constitue en effet la base de nombreux travaux textiles et s'inscrit dans l'histoire de vie de nombreuses femmes, notamment au XX^e siècle. Souvent associée à la broderie, elle en constitue néanmoins le fondement et représente fréquemment la plus grande partie de l'ouvrage. La couture, c'est également la reliure, entre deux pages, entre deux tissus. Elle est la liaison utilitaire pour réunir plusieurs pièces, par une suite de points réguliers exécutés avec du fil et une aiguille, à la main ou à la machine et leur donner du sens ensemble⁰⁸.

Ancrées dans nos gestes quotidiens, ces pratiques traversent le temps et les usages. Toujours liées au champ domestique, elles se déploient vers le domaine de l'art, où leurs gestes familiers deviennent langage, matière et expression. Elles relient le fonctionnel et le sensible, le geste ordinaire et l'acte créatif. Le médium textile, notamment lorsqu'il est travaillé à la main, offre une infinité de possibles. Il s'extirpe des contraintes de format et permet de traiter une grande diversité de matériaux, du fil de coton au fil de fer. C'est aussi l'un des médiums les plus anciens, et pourtant, il continue de se réinventer aujourd'hui.

01 CNRTL : Pratique aisée d'un art, d'une discipline, d'une profession, d'une activité suivie ; habileté manuelle et/ou intellectuelle acquise par l'expérience, par l'apprentissage, dans un domaine déterminé.

02 Source : Le musée des Berthais - Les brodeuses

03 Source : CNRTL

04 Transformation de la fibre textile en fil.

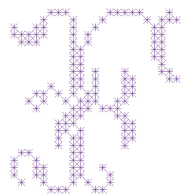
05 Sources : CNRTL + Cité Internationale de la Tapisserie d'Aubusson

06 *L'encyclopédie féminine des ouvrages* : C'est une sorte de quadrillage de coton très apprêté qui sert de support à la tapisserie à l'aiguille. Il en existe en beige, en crème ou en blanc et dans des qualités et grosseurs différentes.

07 La basse-lisse est un procédé d'exécution des tapisseries dans lesquelles la chaîne est horizontale. Pour les tapisseries de haute-lisse, la chaîne est verticale.

08 Source : CNRTL

odes de transmission des pratiques textiles



aire avec ses mains, mais plus particulièrement faire avec le textile, est un acte très important pour moi. Il me permet de questionner des savoir-faire qui m'ont été transmis par ma grand-mère et ma grand-tante, par un prisme différent que le geste, celui du design graphique. J'ai appris à coudre avec ma grand-tante **Annie**, il y a maintenant quatre ans. Trois jours de stage intensifs chez elle afin de maîtriser parfaitement la machine à coudre, comprendre et savoir faire mes propres patrons, piquer et coudre le plus droit possible pour, à ce moment, confectionner des vêtements. J'ai dû apprendre à respecter des règles, qu'elle même avait dû apprendre des années auparavant⁰¹. Un peu plus tard, j'ai essayé, toute seule, d'appliquer toutes ces règles sur les vêtements que je crée. Mais par manque d'entraînement et par quelques oublis, je me suis libérée par inadvertance de ces normes, développant les miennes, me permettant de créer des objets libres. Alors j'ai commencé à m'interroger sur comment apprend-on un geste ? Comment le retient-on ? Et surtout que faut-il savoir pour pouvoir appréhender ce domaine⁰² ?

La couture, quant à elle, me paraît également essentielle à inclure dans cet essai malgré son aspect plus nécessaire qu'artistique. Elle constitue en effet la base de nombreux travaux textiles et s'inscrit dans l'histoire de vie de nombreuses femmes, notamment au XX^e siècle. Souvent associée à la broderie, elle en constitue néanmoins le fondement et représente fréquemment la plus grande partie de l'ouvrage. La couture, c'est également la reliure, entre deux pages, entre deux tissus. Elle est la liaison utilitaire pour réunir plusieurs pièces, par une suite de points réguliers exécutés avec du fil et une aiguille, à la main ou à la machine et leur donner du sens ensemble⁰⁸.

Ancrées dans des pratiques traversent les siècles, liées au champ d'application vers le domaine de la communication deviennent langage qui relie le fonctionnaire et l'acte créatif. C'est seulement lorsqu'il est confronté à une infinité de possibilités de format et permet la diversité de matériaux, que la couture, aussi l'un des métiers du textile, tant, il continue de

- 01 CNRTL : Pratiques de l'écriture d'une profession, de l'écriture manuelle et/ou informatique par l'apprentissage.
 02 Source : L'écriture manuelle.
 03 Source : CNRTL.
 04 Transformation de l'écriture manuelle.
 05 Sources : CNRTL, Tapisserie d'Aubusson.
 06 L'encyclopédie de la tapisserie de quadrillage de la tapisserie à la tapisserie à la tapisserie ou en blanc et dans les quadrilles et dans les tapisseries dans les tapisseries dans les tapisseries. Pour les tapisseries de la tapisserie, la tapisserie est la tapisserie.
 08 Source : CNRTL.

La voix, la main, le fil

Mémoires et textiles

1 - Gestes imprimés

2 - Broder la lettre

Anthologie du faire

Entretien avec Annie

12

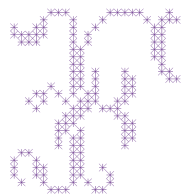
13

13

16

20

29



aire avec ses mains, mais plus particulièrement faire avec le textile, est un acte très important pour moi. Il me permet de questionner des savoir-faire qui m'ont été transmis par ma grand-mère et ma grand-tante, par un prisme différent que le geste, celui du design graphique. J'ai appris à coudre avec ma grand-tante **Annie**, il y a maintenant quatre ans. Trois jours de stage intensifs chez elle afin de maîtriser parfaitement la machine à coudre, comprendre et savoir faire mes propres patrons, piquer et coudre le plus droit possible pour, à ce moment, confectionner des vêtements. J'ai dû apprendre à respecter des règles, qu'elle même avait dû apprendre des années auparavant⁰¹.

Un peu plus tard, j'ai essayé, toute seule, d'appliquer toutes ces règles sur les vêtements que je crée. Mais par manque d'entraînement et par quelques oublis, je me suis libérée par inadvertance de ces normes, développant les miennes, me permettant de créer des objets libres. Alors j'ai commencé à m'interroger sur comment apprend-on un geste ? Comment le retient-on ? Et surtout que faut-il savoir pour pouvoir appréhender ce domaine⁰² ?

La voix, la main, le fil

Le travail de la main est un savoir-faire qui se transmet. En France, cette transmission s'effectue principalement de femme à femme, de mère à fille, de grand-mère à petite-fille, de professeure à élève. Aujourd'hui, les hommes commencent peu à peu à s'en emparer, mais ils constituent encore une minorité⁰³. Cette pratique demeure profondément marquée par une filiation féminine, malgré le fait que ce médium ait longtemps servi à asservir les femmes. Qu'elle soit transmise au sein de la famille ou par le biais d'un apprentissage, cette maîtrise du geste constitue un véritable héritage culturel, parfois même reconnu

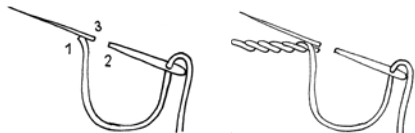
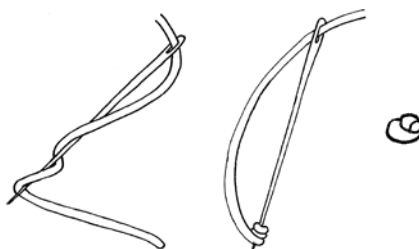
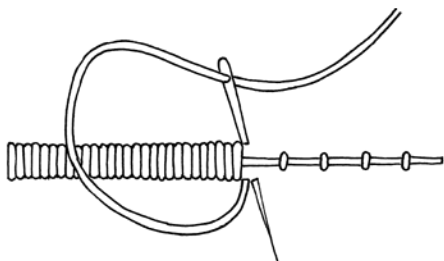


à l'échelle nationale, comme en témoigne la tapisserie d'Aubusson.

À Aubusson-Felletin, une communauté professionnelle maintient complète, depuis plus de cinq siècles, la filière de production. Un diplôme permet d'apprendre et de maîtriser cette technique, ce qui a permis à Aubusson d'inscrire ses savoir-faire à l'UNESCO depuis 2010. De la tonte du mouton jusqu'au tissage et à la tombée de métier, toutes les pratiques qui permettent de réaliser une tapisserie sont présentes sur le territoire, c'est ce qui témoigne de la richesse de ce lieu et qui lui permet de perdurer encore. Réaliser une tapisserie est un processus long, qui nécessite de passer entre de nombreuses mains qualifiées, et peut prendre jusqu'à plusieurs années.

Il existe des machines industrielles qui permettent de fabriquer plus rapidement des tissages, comme le jacquard⁰⁴, mais le geste de la main, l'erreur et la sensibilité priment dans la démarche des artistes. C'est grâce à l'intervention humaine que [Mona Cara](#)⁰⁵ transforme ses tissages industriels en œuvres d'art. Son intervention à la fois dans le code de son tissage dans la machine, ou manuelle directement sur le tissage, lui permettent de s'approprier un outil froid, neutre. Elle ajoute des étapes, de la lenteur dans son processus de travail.

Au XIX^e et XX^e siècle, les jeunes filles apprenaient la couture, la broderie et le crochet à partir de l'école primaire. Ma grand-tante Annie, m'expliquait qu'elle devait réaliser des « pièces »⁰⁶, sur lesquelles elle s'entraînait à faire des points de tige, de nœud, de croix, de bourdon⁰⁷. Les boutonsnières et les poignets de chemise étaient aussi appris, ainsi que les napperons et les jours sur les draps. Avant l'arrivée des machines à coudre,



elles devaient maîtriser le point avant. Quelques fois, les filles s'exerçaient au crochet, et réalisaient des points de chenille⁰⁸. Les travaux textiles participaient à une grande partie de l'apprentissage des jeunes filles à l'école jusque dans les années 60 environ, puis perdure un petit peu jusque dans les années 80-90⁰⁹ dans certaines écoles.

Ces gestes, transmis de main en main, traversent les générations. Ils incarnent une mémoire partagée, faite d'habitudes, de corrections et de répétitions. Pourtant, ils peuvent s'effacer s'ils ne sont plus pratiqués, s'ils ne trouvent plus de corps pour les perpétuer. *La transmission ne tient alors qu'à la persistance du geste, à l'attention portée au fil, à la matière et au temps qu'on leur consacre.*

Sans pratique, les gestes s'oublient plus facilement. Parfois, il suffit d'ouvrir un livre technique pour facilement se replonger dans la pratique, rappeler le nombre de mailles à faire pour réaliser un cercle magique, revoir un point de broderie.

Mémoires et textiles

1 - Gestes imprimés

Nous avons exploré l'importance des savoir-faire et de leur transmission orale et pratique, principalement au sein des familles ou à l'école pour les jeunes filles. *Mais la transmission ne se limite pas au geste observé et répété : elle passe aussi par l'écrit.* Cette partie s'intéresse à cette autre forme d'apprentissage, plus distante, mais tout aussi précieuse qui permet d'ancrer des savoir-faire dans une époque. Plusieurs types de supports édités permettent, en effet, de comprendre et d'apprendre les gestes textiles. Je me concentrerai ici sur ceux qui nourrissent directement ma pratique et qui m'ont directement été transmis par ma grand-mère et ma grand-tante : les *samplers* de broderies, les encyclopédies de gestes et les magazines de patrons. Et puisqu'il est question de transmission, il faut aussi parler de ces livres et magazines qui, comme les gestes qu'ils décrivent, se transmettent de génération en génération, porteurs d'une mémoire intime du textile. Alors, comment édite-t-on un geste ? Comment traduire un mouvement de la main, une tension du fil en signes¹⁰ lisibles et transmissibles ?

Le *sampler* est indispensable en broderie. Il est une sorte de mémo qui regroupe sur le même morceau de tissu, le plus souvent du lin, les différents points de broderie. Le *sampler*, que l'on appelle aussi marquoir, est une tradition qui remonterait à l'époque de la Renaissance, et qui perdure encore. L'un des plus vieux retrouvé date des années 1400¹¹. Les marquoirs de broderie doivent leur nom au point de marque, qui correspond

De haut en bas et de gauche à droite :
Schéma du point de bourdon
Schéma du point de tige
Schéma du point de nœud



à notre point de croix actuel. À l'époque où la broderie faisait partie intégrante de l'éducation des jeunes filles¹², il était effectivement de mise qu'une jeune fille s'entraîne à exercer la broderie en réalisant un marquoir ou un sampler brodé afin de s'entraîner à manier un ou plusieurs points de broderie. Conservés dans le patrimoine familial et transmis de génération en génération, les marquoirs sont devenus de véritables encyclopédies de broderie. Bien qu'il existe de nombreux livres et manuels qui permettent d'apprendre à

broder, le marquoir reste, même aujourd'hui, le meilleur moyen de se familiariser avec un point de broderie. Si la tradition du sampler brodé n'est certes pas synonyme d'émancipation pour les femmes, elle retrace néanmoins l'évolution de la broderie à travers les siècles.

Avec le temps, le sampler a trouvé des déclinaisons plus accessibles. Des versions imprimées, comme celles proposées par DMC¹³, permettent un apprentissage en autodidacte. Ces samplers typographiques ou à motifs fonctionnent sur le principe de la grille : chaque case correspond à un point de croix sur une toile Aïda¹⁴. Ils facilitent l'entrée dans la pratique, mais montrent vite leurs limites. Chaque motif existe en une seule taille, ce qui oblige à des calculs ou des adaptations pour s'ajuster au projet. Surtout, ils ne transmettent pas les gestes invisibles, comme finir un nœud, prolonger un fil, ajuster une tension. Ce qui est essentiel au savoir-faire reste en marge de l'apprentissage.

Les manuels de broderie, plus complexes, proposent plusieurs projets à réaliser. Ils proposent des projets complets, guidés par des schémas, des photographies et des descriptions. Pourtant, leur efficacité est relative. La mise en page, souvent contraignante, avec des livres en dos carré collé qui refusent de s'ouvrir complètement, rend difficile l'exécution simultanée du geste. Les schémas peuvent paraître abstraits, les explications trop techniques ou trop lacunaires. Ces livres sont accessibles, mais rarement suffisants pour véritablement transmettre un savoir-faire manuel.

Ma grand-mère, **Christiane**, m'a donné un livre : *L'Encyclopédie féminine des ouvrages d'Annie*



Morand, publiée par Culture, Arts, Loisirs en 1969. Cet ouvrage se voulait accessible à toutes les femmes, leur permettant d'apprendre la couture, le tricot, le crochet, la broderie ou encore la tapisserie. L'exemplaire que je possède est aujourd'hui décomposé en quatre parties : la couverture d'un côté, la section couture jusqu'au crochet d'un autre, quelques pages éparpillées au milieu, et enfin la partie consacrée aux tapis. Sa reliure en dos carré collé, fragilisée par le temps et l'usage, témoigne déjà de la matérialité de ces objets du quotidien et de l'utilité qu'en a eu ma grand-mère. Il lui a d'ailleurs été très précieux lorsqu'elle a décidé de se remettre à crocheter après des dizaines d'années sans avoir pratiqué. Quant à son titre, il révèle à lui seul les idéologies de l'époque — celles d'un savoir-faire féminin perçu comme naturel, inscrit dans la sphère domestique et transmis de génération en génération. Son édito nous permet de restituer le regard de la femme vis-à-vis de ces médiums en 1969, dans un contexte d'après-guerre et surtout de révolution : « Depuis toujours, l'histoire de la femme est liée à celle des travaux d'aiguille. [...] »

Et si les transmissions orales permirent aux techniques de se transmettre, celles-ci n'évoluèrent toutefois que lentement sous l'influence des premiers contacts entre cultures différentes. C'est ainsi qu'il faut attendre la fin du XVIII^e siècle pour voir le *Courrier de la mode*, première revue féminine, diffuser des idées et des conseils. La vie moderne et l'émancipation féminine ont été responsables par la suite — pendant quelque 25 ans — d'une certaine désaffection pour les travaux d'aiguille mais, depuis peu, une nouvelle évolution se dessine ; beaucoup de femmes reviennent à la vocation profonde et recherchent les secrets

de leurs grand-mères. Il y a là parfois un louable souci d'économie mais surtout, et le plus souvent, le désir de trouver le calme et l'équilibre dans une occupation qui est à la fois un dépaysement et une source de satisfaction voisine de celle que l'artisan éprouve dans la pratique de son métier. Il manquait un livre clair, précis et abondamment illustré, qui permît aux moins savantes comme aux plus averties de vaincre les petites et les grandes difficultés, tout en leur permettant de mettre en valeur leur personnalité. »¹⁵

Le livre segmenté en plusieurs onglets correspondant à une technique, on retrouve à chaque fois une illustration et une explication de chaque outil, puis des textes explicatifs détaillant le processus, encore accompagné d'illustrations et parfois même de photographies en couleur. Les illustrations sont assez claires et complètes. C'est un objet didactique et accessible, qui se fond aisément dans une bibliothèque, mais vers lequel on revient toujours, dès qu'un geste hésite ou qu'un souvenir technique s'efface.

Cette typologie d'édition était assez commune, l'une des plus connues est *Encyclopédie des ouvrages de dames* par **Thérèse de Dillmont**, étant édité par DMC, fournisseur de fils et d'outils textile. Sa publication originale date de 1889, avant que « la vie moderne et l'émancipation féminine ont été responsables [...] d'une certaine désaffection pour les travaux d'aiguille »¹⁶ et donc les femmes étaient reléguées aux travaux domestiques et confectionnaient elles-mêmes leurs vêtements. Les magasins spécialisés, encore peu répandus, proposaient uniquement un choix limité de tissus et de fournitures : il fallait savoir

trouver les matières rares ou adaptées, souvent en parcourant les marchés ou en commandant directement aux fabricants. Cette rareté des magasins¹⁷ accentuait l'importance des savoir-faire domestiques et des manuels d'apprentissage : chaque femme devait pouvoir se débrouiller seule pour réaliser ses vêtements et entretenir sa maison, ce qui donnait aux ouvrages comme celui de *Thérèse de Dillmont* un rôle central dans la diffusion du geste textile.

Modes & Travaux féminins, que je développerai plus loin, était aussi un magazine qui proposait tous les mois de nouveaux travaux, de broderie, de costumes pour les enfants, de robes... Chaque travail était détaillé, métrage de tissu, type de tissu, type de point, ce qui confère un statut très important dans les foyers français. Il existe également des magazines de mode accompagnés de patrons. Ma grand-tante m'a transmis une dizaine d'exemplaires de *Burda*. Comme un magazine de mode classique, il contient conseils vestimentaires, photos de célébrités, pages publicitaires et tendances. Mais ce qui le distingue, ce sont ses inserts : des patrons déplaçables pour vêtements d'enfants, d'hommes et de femmes, proposés en une dizaine de tailles, accompagnés d'un petit livret explicatif. Ce livret détaille les étapes invisibles du patron et propose également d'autres petits projets créatifs comme la broderie, la confection de bougies ou de colliers. *Burda* fonctionne ainsi comme un magazine DIY¹⁸, guidant les femmes dans leurs pratiques quotidiennes et ce, dans plus de cent pays depuis sa création en 1950.

Il existe donc une grande diversité de livres qui permettent de transmettre ou de préserver des savoir-faire. Mais il reste difficile de transmettre un geste par écrit. Il s'essaye, s'expérimente, se ressent, se teste. La tension du fil ne se dessine pas, ne s'écrit pas, elle se sent. La pratique du tissu, c'est comme une recette de cuisine, ça se teste plusieurs fois, se rate, se rectifie jusqu'à trouver les bons ingrédients. J'ai moi-même appris à coudre avec ma grand-tante et à crocheter avec ma grand-mère, étant incapable de rester concentrée sur une vidéo explicative ou de comprendre les schémas parfois très abstraits des livres. C'est quand même très intéressant de voir tout ce qui est possible de faire avec des vidéos tutorielles sur Youtube ou Instagram. Même ma grand-mère m'a encouragée à en regarder pour apprendre, utilisant elle-même ces supports comme ressources. Ce genre de support a tout de même ses limites, ne pas pouvoir poser des questions, ou redemander un geste est assez frustrant. C'est dans ce temps partagé que la transmission prend toute sa force ; un moment d'échange qui, contrairement à la page imprimée, inscrit le geste dans la mémoire corporelle.

2 - Broder la lettre

Comme on l'a vu, les apprentissages de la couture et de la broderie se transmettaient d'avantage de femmes à femmes, ainsi qu'à l'école¹⁹. Dès le XVII^e siècle, l'alphabet est introduit comme motif dans les exercices de broderie. Les abécédaires gagnent en popularité au XIX^e siècle, « l'école devenue obligatoire, la broderie faisait partie de l'éducation des petites filles, au même titre que l'écriture et la lecture »²⁰. Les travaux

MINISTER.

SOLD

MANCHESTER

BRIGHTON

De haut en bas :
 Tuscan italique, William Thorowgood, 1825
 Tuscan inversé, William Thorowgood, 1834
 Tuscan ornementé, Vincent Figgins, 1846
 Tuscan ornementé, Calson, 1849

d'aiguille se développent de plus en plus dans le domaine du linge et de la lingerie, les femmes y apposaient leurs initiales. Les draps des trousseaux des jeunes mariées étaient ornés de monogrammes enlaçant les initiales des futures épouses²¹. Au fur et à mesure les brodeuses ont inventé de nouveaux alphabets, plus ornés, plus imposants et principalement exécutés au point de plumetis uni²². Bien que les alphabets proposés aux brodeuses n'aient pas évolué de la même manière que la typographie, cette dernière est restée une source d'inspiration majeure. Les alphabets typographiques reflètent l'esprit de leur temps. Au XIX^e siècle, la typographie se fait plus décorative : les lettres se parent d'ornements et de courbes, que l'on retrouve aussi dans les lettres brodées. Avec l'essor de la presse, les caractères égyptiens, plus lisibles, s'imposent. Puis viennent les typographies linéales, comme le Futura, au XX^e siècle. Même des cartonniers de tapisseries, tels que Jean Picart Le Doux²³, s'essayaient aux typographies linéales.

Par exemple, au Portugal, entre le XIX^e et le XX^e siècle, la broderie de foulards occupait une place importante dans la culture populaire. Ces broderies servaient de moyen de communication et/ou d'expression : poèmes, déclarations d'amour ou messages personnels y étaient inscrits. L'une des typographies les plus utilisées dans ces ouvrages est communément appelée *Tuscan* ou *French Tuscan*. Apparue au début du XIX^e siècle avec l'usage des caractères en bois chez les imprimeurs, cette police se caractérise par des empattements bifurqués ou trifurqués, parfois enrichis d'extensions supplémentaires, qui lui confèrent un aspect ornemental et fantaisiste. Ces

caractères étaient déjà présents dans les samplers réalisés par les jeunes brodeuses, et ont pu constituer une source d'inspiration pour leurs propres créations²⁴.

Aujourd'hui encore, les supports numériques transforment notre rapport à la lettre, et les brodeuses continuent d'inventer de nouveaux alphabets. Certaines typographies numériques reprennent aujourd'hui le motif du point de croix, comme la *Crozet-te*, caractère conçu par [Thaïs Cuny](#)²⁵, qui m'a servi notamment à réaliser les letrines de mon mémoire. À la fois inclusif et ornemental, ce dessin de lettres s'inspire des alphabets brodés traditionnels tout en l'adaptant pour un usage contemporain. [Là où la broderie évoquait autrefois la binarité et l'enfermement des femmes dans la sphère domestique, cette typographie renverse symboliquement cette histoire par sa volonté d'inclusivité.](#) Avec l'apparition de la brodeuse numérique à la fin du XX^e siècle²⁶, de nouvelles typographies sont apparues, adaptées à cette nouvelle machine. Ces typographies sont souvent annoncées avec une taille minimale de police conseillée afin qu'elles ne soient pas trop petites pour la machine, mais aussi pour conserver lisibilité et détail. Aujourd'hui, on trouve une large gamme de caractères à broder.

Ainsi, du fil qui forme la lettre à celui qui relie les pages, le geste de broder rejoint celui d'éditer. Tous deux prolongent une même intention : celle d'inscrire, de transmettre, de rendre visible ce qui, autrement, pourrait disparaître. La broderie comme la typographie tissent des signes porteurs d'histoires, et le livre devient à son tour un support de mémoire.



Mais la parenté entre ces deux gestes ne s'arrête pas à l'image du fil ou du signe. Ils partagent aussi une même logique de construction : une trame, une structure sous-jacente qui organise la forme. Dans la broderie, c'est la toile, sa grille régulière, ses points comptés ; en typographie, ce sont la ligne de base, la hauteur d'x, les proportions silencieuses qui guident la main du dessinateur de caractères. Dans les deux cas, la forme visible repose sur un réseau invisible, une armature discrète qui sert de repère et garantit la régularité du geste.

Le mot texte lui-même vient du latin *texere*, « tisser ». Écrire, dessiner une lettre, c'est déjà tisser : entrelacer des traits comme on entrelace des fils, composer une surface signifiante à partir d'une répétition de gestes maîtrisés. Broder une lettre ou tracer une lettre procèdent ainsi d'un même mouvement : celui de tendre une matière — textile ou typographique — pour la transformer en signe.

C'est dans cette continuité que s'inscrit la question de la retranscription d'une pratique : comment traduire un geste, une matière, une émotion par l'objet imprimé ? Comment donner à voir, dans la page, la profondeur du faire, le rythme du point, la tension du fil ? Le livre devient alors un espace où l'on tente de rendre visibles ces structures cachées, ces gestes silencieux qui, qu'ils soient de papier ou de tissu, organisent le sens et portent la mémoire du travail.

Anthologie du faire

Étant une collectionneuse de livres, j'ai toujours été attirée par les « beaux » livres, ceux dont la forme participe pleinement au contenu. Très vite, je me suis tournée vers les livres consacrés au textile : catalogues d'exposition, ouvrages techniques, livres d'artistes ou manuels de broderie. Dans ce domaine, la diversité des propositions éditoriales est particulièrement riche, entre le livre d'atelier pensé comme un outil de transmission, les monographies d'artistes textiles qui racontent un geste, et les livres plus expérimentaux qui mêlent papier, tissu, fil et image.

Dans une logique de transmission, il est donc important de garder une trace des artistes ou des pratiques qui ont augmenté l'histoire de ce médium. De par le témoignage photographique, filmographique, biographique ou les catalogues d'exposition, le devoir de préserver et valoriser des savoir-faire et des techniques est primordial. Irma Boom, Julia Hasting et bien d'autres graphistes, se sont emparé-es de cette question par le biais du design graphique. En détournant ces outils de diffusion, artistes et graphistes questionnent leur pouvoir et s'emparent des questions de dimensions de sensibilité et de réflexion. L'édition devient ainsi un lieu où se rejoue la tension entre contrainte et liberté, entre norme et expression. L'édition, comme le tissage, relie les temps et les mains : elle prolonge le fil de la mémoire.

Le livre n'est pas seulement un support textuel, mais bien un objet sensible²⁷. Sa matérialité engage la-e lecteur-ice dans une expérience à la

fois intellectuelle et tactile, où la lecture devient indissociable du geste de manipuler. Dans un monde saturé d'écrans, cette matérialité du livre est plus que jamais questionnée : elle répond à un désir de retour au contact. La matérialité du livre est questionnée par l'envie d'une tactilité, un besoin de contact. Revaloriser l'aspect sensible et matériel inhérent à l'édition ne passe pas nécessairement par une abondance de textures diverses. Il suffit parfois d'un choix de papier, de reliure ou d'une encre spécifique. « Un livre est matériellement parfait quand il est doux à lire, délicieux à considérer ; quand enfin le passage de la lecture à la contemplation, et le passage réciproque de la contemplation à la lecture sont très aisés et correspondent à des changements insensibles de l'accommodation visuelle. »²⁸ L'édition industrielle impose des normes qui ne rendent pas impossible la recherche de singularité ; il est tout à fait envisageable de réaliser ce qui rend compte du savoir-faire textile en employant les outils de conception industriels. L'édition peut également devenir un terrain d'expérimentation, capable de faire dialoguer outils industriels et savoir-faire artisanaux.

De nombreux graphistes, à l'instar d'Irma Boom et Julia Hasting, encouragent un regain d'intérêt pour l'objet physique en revalorisant l'aspect sensible du livre. Irma Boom, notamment, cultive une approche audacieuse de l'édition expérimentale qui remet en question les standards du livre traditionnel, notamment avec les nombreux livres textiles sur lesquels elle a travaillé.

Irma Boom, designeuse néerlandaise, d'abord remarquée en 1988 pour *Nederlandse postzegels*, est aujourd'hui surnommée la « Queen

of Books »²⁹. Son travail se distingue par une attention particulière à la matérialité : choix de l'échelle, du poids, du papier, autant d'éléments qui lui permettent de traduire des concepts dans l'objet imprimé. Comme elle l'explique : « Je pense que faire un livre est un acte contrôlé, au même titre qu'une peinture ou une vidéo. C'est une partie intégrale de notre culture, et les livres doivent être traités comme tels. Le livre appartient à nos savoirs et requiert donc une attention particulière. Selon son contenu, il doit avoir une taille, un poids, un volume ou une structure spécifique. Tout cela est essentiel. »³⁰. Cette conception trouve une résonance particulièrement forte dans *Weaving as Metaphor*, l'ouvrage consacré à l'artiste Sheila Hicks. Ici, le livre devient un prolongement de la pratique textile de l'artiste : ses bords, déchiquetés et sciés sur les trois tranches, rappellent les finitions des tissages de Sheila Hicks.



DANTO Arthur, Sheila Hicks, *Weaving as Metaphor*,
designé par Irma Boom, BGC Yale 2006



La tactilité naît du papier et du façonnage, faisant de l'objet-livre une matière fibreuse, à manipuler. À l'intérieur, les variations typographiques rythment la lecture et font écho à l'évolution minutieuse des œuvres de l'artiste au fil des années. L'ouvrage oscille ainsi entre lecture et contemplation, entre récit et transmission. En rendant tangible une œuvre habituellement interdite au toucher dans les musées, Irma Boom a non seulement offert une nouvelle matérialité aux textiles de Sheila Hicks, mais a aussi contribué à faire connaître son travail auprès d'un public élargi.

Quelques années plus tard, elle poursuit ce dialogue entre livre et textile avec *Knoll Textiles*, 1945-2010, retraçant l'histoire de l'entreprise Knoll Textile de Hans et Florence Knoll. Elle fait embosser un échantillon de la gamme Knoll sur la couverture et fait apparaître une trame évoquant celle du textile, sur la tranche du livre grâce à la typographie. Le livre devient une surface tissée.

Julia Hasting, directrice créative chez Phaidon Press, accorde elle aussi une attention particulière à la matérialité des livres. *Sample - 100 Fashion Designers* est une sélection de créateurs de mode émergents. « La couverture du livre est sculptée dans du papier plissé blanc répétant le pli du textile, prolongée par les cahiers individuels découpés de manière irrégulière, créant un jeu d'ombres et de lumières. L'utilisation de couleurs et d'images a été volontairement évitée. »³¹ La couverture en papier est maintenue par un élastique sur lequel est brodé le logo de l'éditeur et le titre du livre, sur une étiquette de vêtement. Afin de prolonger la forme du papier plissé, chacune des signatures du livre a été découpée différemment,



avec des longueurs et des angles différents. Elle transpose le pli textile au papier. Irma Boom et Julia Hasting ont l'habitude de travailler cette matérialité, même en dehors de la thématique du textile ; ce qui rend leur travail précieux et très convoité.

Cette attention portée à la matérialité du livre trouve également un écho chez certains éditeur·ices qui, à leur tour, font du support un prolongement du contenu. Là où Irma Boom ou Julia Hasting explorent le pli, la texture et la densité du papier comme une matière à sculpter, d'autres maisons d'édition, comme Fashionary, inscrivent ces réflexions dans une approche plus pédagogique et technique, où l'objet-livre devient un véritable outil de transmission du savoir textile. Fashionary est une maison d'édition spécialisée dans la mode et le textile, elle propose des petits manuels pédagogiques. Chaque livre combine informations techniques, schémas, photographies et un soin particulier apporté à la matérialité de l'objet. Description des fils, des matériaux, des matières et des techniques, Fashionary met un point d'honneur à travailler

ses livres en cohérence avec leur sujet, leurs livres sont, non seulement un support de connaissance, mais aussi une expérience sensorielle. *Textilepedia - The Complete Fabric Guide*, désigné par **Sauman Wong**, condense l'essentiel des savoirs liés aux tissus : composition des fibres, procédés de fabrication, caractéristiques techniques et usages. Ce guide adopte une mise en page claire et systématique, à l'image d'un dictionnaire visuel du textile contemporain. Les chapitres, visibles sur chaque page, reprennent les codes des cycles de lavage des machines à laver. Ce qui le distingue toutefois, c'est le soin accordé à sa matérialité : la couverture, brodée au niveau du titre, évoque immédiatement la texture du fil et fait référence aux étiquettes cousues sur les vêtements. Ce détail, traduit la volonté de la designer·euse d'ancrer la connaissance du textile dans une expérience tangible — celle du toucher, du fil et du tissu. En dessous du titre, on retrouve un sous texte reprenant le code des étiquettes de lavage des vêtements.

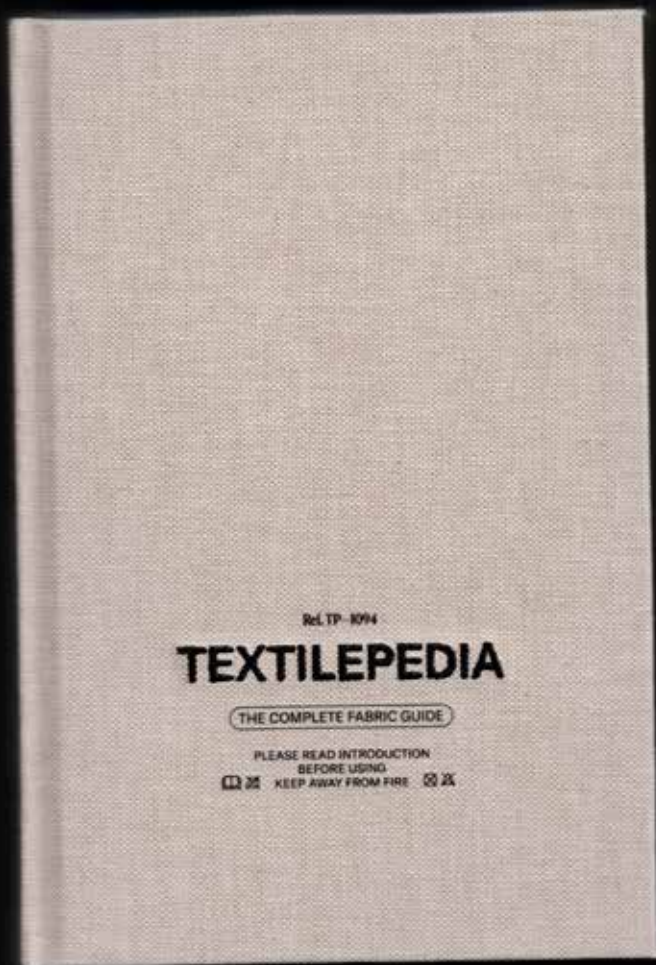
Formafantasma : Oltre Terra est le catalogue de l'exposition éponyme qui a pris place au Musée national de l'Art, de l'Architecture et du Design d'Olso en 2023. Publié par Walther Köning et conçu par le **Studio Joost Grootens**, le livre couvre une pluralité de sujets relatifs à la laine, son histoire, à sa production, ainsi qu'à la relation entre les êtres humains et non humains. La tranche du livre est grecquée de sorte à évoquer le lainage des moutons. Les images en noir et blanc, en pleine page permet de créer une toison blanche/ grisâtre au livre.

Les pratiques éditoriales et textiles partagent une même logique : celle du fil, de la trame, du geste. Dans les deux cas, l'objet garde la mémoire d'un

savoir-faire, et c'est cette matérialité qui rend la transmission vivante. Ces pratiques deviennent un prolongement du geste textile lui-même, un espace où la forme rejoint le fond.

Ainsi, tout comme les gestes se transmettent de main en main, le savoir peut également circuler par le biais des livres et des magazines, prolongeant le geste textile dans un espace écrit et conservé, comme on l'a vu un peu avant.

- 01 Cf. « Entretien avec Annie »
- 02 Dans cette question, j'inclus évidemment les pratiques amateurs, dont je fais partie.
- 03 Cf. <https://ancres-magazine.com/broderie-art-homme>
- 04 TextileAddict : Métier à tisser mis au point par Joseph Jacquard, fonctionnant par un système de cartes perforées. Cette invention, née à Lyon, a non seulement accéléré la production, mais a aussi jeté les bases de l'automatisation textile, influençant même les technologies modernes. Cette mécanique se compose d'un système de crochets qui soulèvent individuellement les fils de chaîne, guidés par des aiguilles et d'une chaîne de cartons perforés, de couteaux et d'un cylindre. Le dessin à tisser est transféré sur une série de cartes perforées et lacées de façon à former une boucle continue qui sera placée sur un cylindre au sommet du métier. Toutes les cartes utilisées peuvent être conservées et réutilisées.
- 05 « Cf. Entretien avec Mona Cara »
- 06 Morceau de tissu sur lequel on apprend à broder et à coudre.
- 07 Le point de bourdon est un point décoratif permettant de donner du relief. Il sert principalement pour dessiner le pistil des fleurs.
- 08 La chenille en crochet correspond à une ligne en relief dans les mailles ; la chenille est également un fil très doux, aujourd'hui très utilisé pour faire des petites peluches.
- 09 Témoignages de femmes de ma famille.
- 10 Explications, textes, schémas, photographies.
- 11 Cf. *Embroidery - a history of needlework samplers*, V&A
- 12 Le point de croix lui-même était utilisé pour apprendre l'alphabet aux petites filles portugaises. Cf. *Broder l'amour, parler de soi*, Anne-Sophie Avril
- 13 Dollfus-Mieg & Compagnie est une entreprise française de broderie depuis 1746.
- 14 La toile Aida est une toile de coton tout spécialement conçue pour le point de croix, et spécialement adaptée aux débutantes. Le quadrillage de la toile est similaire à celui d'un diagramme point de croix, ce qui permet de compter facilement les points et de suivre le modèle à broder.
- 15-16 MORAND Anne, *L'Encyclopédie féminine des ouvrages*, Culture, Arts, Loisirs 1969. (p. 29)
- 17 Le Bon Marché est le premier grand magasin en France à vendre des vêtements. À Paris, il est créé par Aristide et Marguerite Boucicaut en 1852. Il sera suivi par la création du BHV (1856), du Printemps (1865), et de la Samaritaine (1869).
- 18 DIY = *Do It Yourself*, « fais le toi-même », est un mouvement qui comprend à la fois des activités visant à créer ou réparer des objets de la vie courante, technologiques, ou artistiques, généralement de façon artisanale, et un mouvement culturel, notamment musical.
- 19 Cf. « Entretien avec Annie »
- 20 NIEL Marie-May, *Autour du fil : l'encyclopédie des arts textiles*. Abac-Appel, Fogtdal, 1988. (Vol. 1, p. 7)
- 21 Cf. NIEL Marie-May, *Autour du fil : l'encyclopédie des arts textiles*. Abac-Appel, Fogtdal, 1988. (Vol. 1)
- 22 Le plumetis est une broderie en relief qui s'exécute sur une étoffe fine, à point serré. Le plumetis se distingue par sa légèreté, sa délicatesse et son raffinement.
- 23 (1902-1982) Jean Picart Le Doux est un céramiste, peintre-cartonnier, illustrateur français. Il est considéré comme un grand maître de la Tapisserie d'Aubusson.
- 24 Cf. *Broder l'amour, parler de soi*, Anne-Sophie Avril
- 25 Disponible dans la bibliothèque Bye Bye Binary.
- 26 La première brodeuse numérique aurait été introduite en 1964 par Tajima, fabricant de machines à coudre et à broder.
- 27 « Il me souvient d'un temps où je méprisais dans les livres tout ce qui n'était pas lecture. Il m'eût suffi de chiffons souillés de têtes de clous. Je me disais qu'un méchant papier, des caractères écrasés, une mise en page négligée, si toutefois le texte même était fait pour le séduire, devaient contenter un lecteur véritablement spirituel. Mais aujourd'hui, je suis venu insensiblement, [...] à ne plus dédaigner le physique des livres. » VALÉRY Paul, *Graphisme en France n°10*, Graphisme et édition, CNAP, 2003. (p. 5)
- 28 VALÉRY Paul, *Œuvres*, Gallimard 1960. (Vol. ?)
- 29-30 TIJHUIS Peter, BODDINGTON Ruby, *Irma Boom on standing up for yourself, even in the face of controversy*, It's Nice That, 16 mars 2020. Disponible sur : <https://www.itsnicethat.com/features/irma-boom-in-conversation-graphic-design-160320?>
- 31 HASTING Julia. Disponible sur : <https://www.juliahasting.com/Sample-1>



COSMOECOLOGICAL SHEEP AND THE ARTS OF LIVING ON A DAMAGED PLANET

Isabelle Stengers writes: "Whenever a being raises the problem of its conditions of existence, it lies within the domain of ecological approaches." The ecological question is about the needs that ought to be met in the ongoing creation of rapports and connections. The question ecologists raise is not, therefore, does this being really exist, or is it not a representation? Rather, the questions are how does this being achieve the task of holding onto its existence, and what does this achievement require? This is why every ethology is first and foremost an ecology and, even more precisely, a cosmoecology. This is because we may never know, safely and reliably, either ahead of time or a posteriori, which beings will bear the consequences, or will enjoy the consequences, of the concrete attention we give to them.

These interconnected lives, each of them having their ever-evolving requirements and habits, have nothing to do with the balance of nature, a machine analogy that became central for ecologists around the 1950s together with the concept of the ecosystem.¹ It is better to remember here that no one, neither human nor gasele, will ever meet an ecosystem. As Robert O'Neill has put it, "The ecosystem is not an a posteriori, empirical observation about nature. This is a paradigm, a convenient approach to organizing thought. Like any paradigm, it is a product of the human mind's limited ability to understand the complexity of the real world."² Over decades, environmentalists and researchers in ecology have been

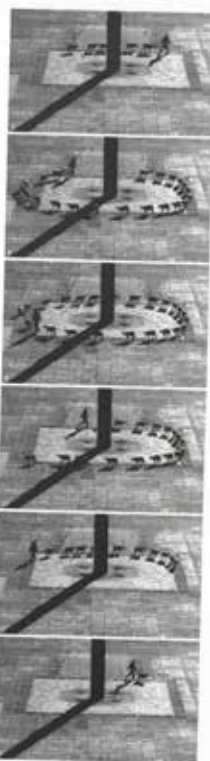
This is an edited authors' version of their individual texts from the book *Chapter: Despret V. and M. Mouret 2018, chapter 4, in: The Sheep Philosophy Reader*, edited by Anne-Marie Willis, Bloomsbury Vertigo Arts, Bloomsbury Publishing Plc, London UK, New York USA, p. 182-187.

Vinciane Despret is a Belgian philosopher of science. She is associate professor at the University of Liège. A foundational thinker for the consolidating field of animal studies, Despret's transdisciplinary approach is located across philosophy of science, epistemology, and behavioral science. Her research focuses on the relationship between characters and the observed during the conduct of scientific research. Some of her books have been translated in English. In *What would animals say if we asked the right questions?* and *Living as a Bird*.

Michel Mouret is a researcher in animal ecology and director of research at INRAE, the French National Institute for Research in Agriculture, Food and the Environment. For more than 20 years he has studied the behavior of domestic herbivores on natural pastures, in hills and mountains, as well as the knowledge and practices of breeders and shepherds. His work has been carried out in multidisciplinary teams, which has also allowed him to address public policy issues that involve livestock for purposes such as forest fire prevention or better conservation of remarkable biodiversity. Michel has been invited to teach at universities as well as at leading schools.

OLTRÉ TERRA

79



objects and the latter over persons." For Mouret, in other words, to consider an animal's suffering as the least against animal cruelty might also, or even to ask about their will without domain, could not consistently suffer from their labor, nor have any awareness of it.

Here it might be instructive to return to representations of the domestic realm and to the symbolic functions of most in animal husbandry to Aristotle's *Politics*, namely *Epistémoté* (the science of domestic animals) and to the Peloponnesian War between Athens and Sparta (431-404 BC) and to the violence of slavery and rape against *Epistémoté*'s efforts to connect women to refuse their role as sexual partners to their husbands, the play can also be read as revealing the political, if not ecological, importance of women's labor—both reproductive labor, without which there would be no persons to fight the war, and the labor of weaving part to cloth and conduct the production. More importantly, *Epistémoté*'s antagonism of husband and wife and the need to move the relevance of women's work are used to move a more equitable Athens in which various strands of public, private, political and domestic labor are intertwined into a less hierarchical, less violent and more productive polis. "Others (men) all together, teach them up tight, and finally you'll have one big boy. Use it to weave the city something fine." *Epistémoté* is, of course, a comedy, and despite the effectiveness of its metaphor extending domesticity, it is clear that Aristophanes was not really advocating for the real political power on the part of women, whose intelligence he would have seen as hardly superior to that of the sheep they tend and whose labor, like that of the shepherd, is placed in the play. Indeed, that neither women's skill nor the wool is visible in the figure of *Epistémoté* who enters the final scene as a strangely beautiful but naked woman, brought to satisfy the eyes and, as might say, witnessing of the new, but not of the women of sheep.

While ancient authors and children have wondered and imagined what animals have known of their own activities over the centuries, it has been the express purpose of the growing field of animal studies to explore just such questions. "Do animals work?" is a question that the philosopher of science Vinciane Despret traces through the handbook of the sociologist Jeanette Perle, who posed the question to a number of farmers and breeders with animal research. "For the most part, the learned, animals are thought to do what they do by nature, almost mechanically rather

than by some supposed agency or intelligence." As Perle and Despret further discuss, the idea that animals work is difficult to locate and something that few sociologists or urbanologists, much less sheep or cattle farmers, ever consider.³ It is only in moments of resistance that they will be said to be enquired, but this leaves the question as to whether these moments of resistance might actually point to the fact that sheep and cattle like horses or dogs have been negotiating the terms of their work all along, work which they otherwise perform, in a willing cooperation with humans. Might sheep, like the author Stephen Bullivant that suggested with regard to dogs, have a "sheep domestication"? Might this be another way of responding, Bullivant's comments about sheep who, because they recognized their own physical weakness and vulnerability in the wild, were willing to work and so be under the care of humans?

This is to say that sheep would even choose this transaction order which most would be live in today's industrial agriculture—which is to say why it is all the more important to pose the question about their work, as a first step toward improving those conditions and living as from their point of view. Indeed,



OLTRÉ TERRA

THE SHEEP AS WITNESS



Ma grand-tante Annie est couturière de formation. Après son apprentissage, elle a exercé dans plusieurs structures — dont une usine, seul lieu en lien avec le textile. Par la suite, elle a choisi de passer son diplôme d'aide-soignante et n'a conservé la couture que dans le cadre de son plaisir personnel, notamment pour créer ses propres vêtements.

Quand as-tu réellement commencé à coudre ?

J'ai débuté la couture à l'école primaire, mais certaines ne commençaient qu'à partir du collège. Les jeunes filles avaient environ 10-12 ans lorsqu'elles apprenaient à s'occuper d'un foyer ; pendant ce temps-là les garçons faisaient du dessin. Nous faisions des pièces de couture. C'était juste un bout de tissu de coton blanc. Nous faisions plusieurs points : le point de chausson, le point de croix, le point de tige... Chaque petit carré avait son point. On nous apprenait aussi à faire les ourlets, les ouvertures des manches, les boutonsnières pour les hommes, et à rapiécer. La maîtresse nous découpait des morceaux de tissus pour qu'on sache repriser. Nous faisions aussi de la broderie, le point avant et le point de piqûre, parce qu'à l'époque il n'y avait pas ou très peu de machines à coudre. Les femmes cousaient tout à la main. Le point avant est comme le point de la machine : tu piquais, tu ressortais, tu piquais à l'endroit où tu étais sorti, et ainsi de suite.

Tu arrivais à faire quelque chose d'assez régulier comme ça ?

Ça arrivait, mais c'est pas pareil. Quand j'étais apprentie, nous faisions également tout à la main. Même pour les tissus très fins, comme la soie ou le plumetis, nous faisions ça en roulotté. On prenait le tissu, on le roulait légèrement et on cousait avec du fil à gant.

Qu'est-ce que le fil à gant ?

C'est comme un fil de soie, à la fois fin et très solide. Il est très délicat, il servait donc pour réparer les gants.

D'accord, vous surfiliez aussi à la main ?

Tout le surfilage était fait à la main, simple ou double, mais très peu, parce qu'après on a eu une machine à coudre. J'ai fait trois ans d'apprentissage, et nous avons eu une machine qui surfilait durant ma deuxième année. C'était les premières.

C'est quand même assez récent en fait.

C'est vrai. J'avais 15 ans quand j'ai commencé mon apprentissage, c'était en 1963. Cela fait seulement une soixantaine d'années que les machines à coudre sont arrivées. C'était des machines Singer à pédales.

C'était les machines accrochées à un plateau ?

Voilà, avec les pédales dessous qui faisaient tourner la courroie. Si tu faisais marche arrière, tu bloquais la machine. Ça ne surfilait pas, ça faisait juste le point avant. Après, on a eu les machines électriques qui surfilent et font tout le reste. Cela nous a soulagé, parce que nous passions des journées à surfiler toutes les coutures.

Après ton apprentissage, tu as trouvé un travail de couturière ?

J'ai travaillé chez Grande, une usine de canapés. Nous réalisions les sièges, les housses, les manchettes... Nous piquions les morceaux de tissu ensemble, après ça partait à l'atelier pour l'assemblage, mais l'usine a brûlé. Je suis partie de là, j'ai fait vendeuse, et un peu de tout.



Ourlet roulotté à la main

Pour en revenir aux petits bouts de coton dont tu me parlais, ce sont des échantillonneurs de broderie ?

Oui, c'est ça. On s'entraînait à faire un point en créant des formes. On gardait ces pièces, et elles permettaient de transmettre les points. Parfois, elles étaient grandes. Nous apprenions même à faire des jours, en tirant un ou deux fils du tissu et en comptant les fils, comme sur les draps ajourés.

Vous étiez notés sur vos travaux ?

Eh bien oui, parfois les ourlets n'étaient pas parfaits, le point un peu trop long. Nous avions un livre dans lequel nous collions nos pièces de tissus. Cela servait d'échantillonneur. La maîtresse nous apprenait tout ça. Quand nous passions le certificat d'étude (fin primaire), nous avions une épreuve là-dessus.

Tu devais montrer ton livre à ce moment là ?

Non, nous le gardions toute l'année scolaire. Il nous servait seulement à nous entraîner. Je pense que tu peux retrouver le mien chez ton arrière-grand-mère.

Et si les pièces étaient mal faites à l'école ?

Il n'y avait pas de sanction, mais il fallait recommencer jusqu'à ce que ce soit correct. Nous apprenions également à repasser, laver et amidonner. L'amidon servait à durcir le tissu pour qu'il bouge moins en séchant. On amidonnait aussi les cols des chemises et les bonnets lorsque je travaillais à l'hôpital. Nous apprenions à s'occuper d'un foyer.

Quel était le rôle des femmes à cette époque ?

À mon époque, les femmes restaient à la maison, s'occupaient du linge et des vêtements des gamins, fabriquaient des pulls et des chaussettes avec la laine qu'elles gardaient des moutons.

Quand tu avais une famille nombreuse, c'était beaucoup de travail.

Oui, surtout pour raccommoder les chaussettes, rien n'était jeté. Si tu avais quatre ou cinq enfants, il fallait faire les vêtements ou les acheter à la foire, pour trois francs six sous. Et puis les vêtements passaient du premier enfant au deuxième, ect. Les magasins étaient rares, et il y avait peu de locomotion. J'ai connu une époque où il y avait seulement deux voitures à Saint-Martin-La-Méanne.

Les mamans apprenaient aussi à broder ?

Oui, et même pire pour certaines, surtout celles qui restaient à la maison. Les femmes faisaient le trousseau pour leur mariage : draps, torchons, serviettes... Ma collègue, par exemple, avait eu sa mère qui lui avait fait acheter tout le nécessaire avec son premier salaire, des draps et des torchons. Les femmes brodaient leurs initiales, c'était comme ça, c'est tout. Je n'ai jamais eu à faire le mien, mais c'était très commun.

D'accord. Comment as-tu décidé de devenir couturière ?

Cela me plaisait. Ma mère m'avait trouvé cette place avec une femme assez renommée à Tulle. À 15 ans, je suis venue habiter avec elle.

Depuis ton apprentissage, tu couds pour ton plaisir, pour te créer tes vêtements. Et je me suis rendue compte que tu intégrais rarement des poches, surtout sur les pantalons, c'était le cas lors de ton apprentissage ?

Exactement, pour les femmes, nous en intégrions seulement parfois sur les vestes ou manteaux. C'était souvent à la demande du-de la client-e. Parfois, nous faisions de petites pochettes pour un mouchoir fantaisie, mais cela était très rare d'intégrer des poches sur les pantalons des femmes.



Draps ajourés



Exemple de trousseau de mariage brodé

Comment s'est passé ton apprentissage ?

Mon apprentissage s'est déroulé à Tulle, dans un atelier avec une patronne et deux ouvrières. C'était un atelier qui faisait que des vêtements. La patronne préparait tous les patrons et la coupe. Elle montait souvent à Paris pour voir les collections, mais nous n'avions pas l'autorisation de reproduire les modèles. Il fallait toujours modifier un peu.

Quels étaient les clients ?

C'était des bourgeois, des femmes de notaires, des médecins, des avocats... C'étaient des gens qui avaient les moyens de payer quelqu'un pour le faire. Déjà à l'époque, pour un manteau, ça leur coûtait 100€, soit environ 15 € le mètre. C'était très cher pour ce moment là.

Les femmes choisissaient le tissu à partir des échantillons et ensuite le modèle. Ma patronne préparait et coupait le tissu, on passait les crochets et puis on montait les tissus.

Est-ce que des hommes travaillaient aussi dans ce milieu là ?

Non, c'était que des femmes, même dans d'autres petits ateliers de Corrèze. Dans les usines également, c'était surtout féminin. Lorsque je travaillais à Grande, l'usine de meubles, il n'y avait qu'un seul homme avec nous.

Étais-tu payée pendant ton apprentissage ?

Non, je n'ai pas été payé pendant mes trois ans d'apprentissage. Nous à notre époque, les apprentis n'étaient pas rémunérés. Parfois, lorsque je m'occupais de livrer les vêtements finis, les femmes me donnaient, à l'époque, 1 Fr.. Surtout qu'à l'époque je faisais 8h-12h et 14h jusqu'à 19 heures même. On ne travaillait pas les lundis mais après sept heures, les ouvrières partaient mais moi je faisais le ménage en plus, et je ramassais à la main toutes les épingles par terre. La patronne, tu sais sur mes trois ans d'apprentissage, elle me donnait 50 Fr. qui devait faire 75 €, mais c'était une fois une fois par an ou encore.

Pour tous les apprentis, c'était comme ça. C'était pas payé, il fallait t'estimer heureuse, on t'apprenait un métier. Une fois, elle m'a ramené un coupon de tissu de Paris, tu vois, elle m'avait coupé le patron et tout j'avais dit ce que je voulais, et elle m'avait fait faire la robe, ça m'apprenait d'ailleurs. C'était une robe droite, et sur les côtés elle avait compliqué la chose, elle ne m'avait fait faire que des boutonnieres tout le long. J'avais comme une veste de marin accrochée, c'était un peu décolleté comme ça pour qu'on voit ma robe dessous et elle m'avait fait rajouter des pattes comme ça.

Et quel était le fonctionnement des salaires à l'usine ?

À l'usine, nous étions payés au rendement. Plus tu faisais, plus tu gagnais. On t'attribuait un numéro, que tu devais noter sur tout ce que tu faisais. Si le travail était mal fait, on te ramenait les pièces, le temps passé était décompté et tu n'avais pas de prime.

Tu n'as jamais regretté de ne pas avoir travaillé en tant que couturière ?

Non, finalement ça m'aurait peut-être dégoûtée. Au moins, j'ai pu faire mes affaires et faire des économies. J'allais dans les foires acheter mon tissu, ce n'était vraiment pas cher, je réutiliais les mêmes patrons, que je modifiais ou alors avec collègues, nous nous échangeons nos magazines.

Comment réalisais-tu les patrons de tes vêtements ?

On les achetait sous forme de pochettes ou via des magazines mensuels. Les papiers étaient plus épais qu'aujourd'hui, ça ne se déchirait pas avec les épingles. Les patrons proposaient une diversité de tailles, il te suffisait de découper celle qui te convient. Si jamais plus tard tu avais besoin d'une taille au dessus, il fallait juste scotcher au plan et recouper à la bonne taille. Le magazine coûtait même moins cher que le patron seul c'était 15 à 25 euros la pochette pour 8 à 10 euros le magazine. Alors que dans les magazines, tu avais aussi des rubriques de tricot, broderie, cuisine... Les hommes ne s'occupaient pas des gosses, des lessives ou de la cuisine, c'était vraiment conçu pour le quotidien des femmes.

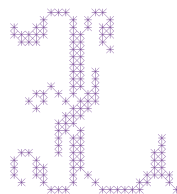
Tu as connu la révolution de 1968, est-ce que tu as senti quelques changements dans les conditions de travail, même si tu étais encore jeune à ce moment là ?

Oui, ça a été la liberté de tout, c'était plus agréable pour tout le monde. Je l'ai surtout senti lorsque je travaillais à l'hôpital, les horaires et les salaires ont évolué ; nous avions le droit à un treizième mois, les femmes qui accouchaient avaient le droit à leur paie, c'était plus juste.

Merci Tati d'avoir répondu à mes questions !



isser des récits



e textile était déjà utilisé au Moyen-Âge comme support narratif. La tapisserie de Bayeux est un ouvrage du XI^e siècle. Elle est effectuée à l'aiguille sur une toile de lin bis⁰¹, brodée avec quatre points différents de fils de laine, déclinées en dix teintes naturelles. Sur près de soixante-dix mètres de long, elle conte la conquête de l'Angleterre en l'an 1066 par Guillaume le Conquérant, duc de Normandie. La tapisserie de Bayeux n'est pas, à proprement parler, une tapisserie mais une broderie, qu'on appelait autrefois « tapisserie aux points d'aiguille ». 623 personnages, 994 animaux, 438 végétaux, 37 forteresses et bâtiments, 41 navires et petites embarcations, et d'innombrables objets très divers ont été recensés. Au final, 1515 sujets variés fournissent une mine de renseignements sur le XI^e siècle. Mais elle permet aussi de découvrir, de mettre en avant un savoir-faire textile médiéval : la maîtrise des teintures naturelles, la diversité des points de broderie, le soin porté à la composition narrative et décorative. Aujourd'hui, parcourir cette œuvre comme on le ferait lors d'une promenade, en suivant son déroulé narratif sur toute sa longueur, permet de plonger dans l'histoire et la culture de l'époque médiévale. La tapisserie de Bayeux lie mémoire collective, histoire politique et héritage artisanal. Elle concentre tradition, transmission, savoir-faire.

Comment réalisais-tu les patrons de tes vêtements ?

On les achetait sous forme de pochettes ou via des magazines mensuels. Les papiers étaient plus épais qu'aujourd'hui, ça ne se déchirait pas avec les épingles. Les patrons proposaient une diversité de tailles, il te suffisait de découper celle qui te convient. Si jamais plus tard tu avais besoin d'une taille au dessus, il fallait juste scotcher au plan et recouper à la bonne taille. Le magazine coûtait même moins cher que le patron seul c'était 15 à 25 euros la pochette pour 8 à 10 euros le magazine. Alors que dans les magazines, tu avais aussi des rubriques de tricot, broderie, cuisine... Les hommes ne s'occupaient pas des gosses, des lessives ou de la cuisine, c'était vraiment conçu pour le quotidien des femmes.

Tu as connu la révolution de 1968, est-ce que tu as senti quelques changements dans les conditions de travail, même si tu étais encore jeune à ce moment là ?

Oui, ça a été la liberté de tout, c'était plus agréable pour tout le monde. Je l'ai surtout senti lorsque je travaillais à l'hôpital, les horaires et les salaires ont évolué ; nous avions le droit à un treizième mois, les femmes qui accouchaient avaient le droit à leur paie, c'était plus juste.

Merci Tati d'avoir répondu à mes questions !

34

Écriture textile.....

35

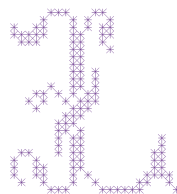
Formes vivantes.....

53

Textile & l'imprimé.....

65

Entretien avec Mona Cara.....



e textile était déjà utilisé au Moyen-Âge comme support narratif. La tapisserie de Bayeux est un ouvrage du XI^e siècle. Elle est effectuée à l'aiguille sur une toile de lin bis⁰¹, brodée avec quatre points différents de fils de laine, déclinées en dix teintes naturelles. Sur près de soixante-dix mètres de long, elle conte la conquête de l'Angleterre en l'an 1066 par Guillaume le Conquérant, duc de Normandie. La tapisserie de Bayeux n'est pas, à proprement parler, une tapisserie mais une broderie, qu'on appelait autrefois « tapisserie aux points d'aiguille ». 623 personnages, 994 animaux, 438 végétaux, 37 forteresses et bâtiments, 41 navires et petites embarcations, et d'innombrables objets très divers ont été recensés. Au final, 1515 sujets variés fournissent une mine de renseignements sur le XI^e siècle. Mais elle permet aussi de découvrir, de mettre en avant un savoir-faire textile médiéval : la maîtrise des teintures naturelles, la diversité des points de broderie, le soin porté à la composition narrative et décorative. Aujourd'hui, parcourir cette œuvre comme on le ferait lors d'une promenade, en suivant son déroulé narratif sur toute sa longueur, permet de plonger dans l'histoire et la culture de l'époque médiévale. La tapisserie de Bayeux lie mémoire collective, histoire politique et héritage artisanal. Elle concentre tradition, transmission, savoir-faire.

Écriture textile

À l'image de la tapisserie de Bayeux, certaines artistes contemporaines réinvestissent le médium textile pour raconter le monde et ses tensions. **Suzanne Husky**⁰², avec sa série de tapisseries *C'était mieux après*, s'inscrit dans cette continuité narrative. Elle utilise le fil comme un outil de langage, un moyen d'écrire autrement, non pas avec des mots, mais avec des textures, des couleurs et des motifs. Dans cette œuvre, elle détourne la tapisserie traditionnelle pour y injecter des préoccupations actuelles : l'empreinte écologique, la nostalgie rurale, la transformation des paysages et des modes de vie. Le titre lui-même, *C'était mieux après*, résonne comme une formule populaire, familière, presque proverbiale, qu'elle met en scène à travers une composition foisonnante où se mêlent humour, critique et poésie. Ses tapisseries deviennent alors des récits tissés, des chroniques du monde contemporain, qui rappellent que le textile peut être un support de parole et de mémoire collective. Par exemple, l'une des tapisseries de cette série, *Euro War Rug* fait référence aux tapis de guerre [War Rugs] afghans. Ces tapis traditionnels sur lesquels, durant le conflit qui débute avec l'intervention soviétique de 1979, apparaissent des motifs guerriers : chars, kalachnikovs, hélicoptères... Les scènes représentées par Suzanne Husky décrivent les affrontements entre les forces de l'ordre et les occupants des ZAD (zones à défendre) du Sud-Ouest.

Là où la tapisserie de Bayeux glorifiait la conquête d'un territoire et inscrivait dans le fil la mémoire d'un pouvoir, Suzanne Husky, elle, inscrit dans la laine et le coton les traces d'un

autre type d'histoire, celle des relations entre les humains et leur environnement. **Le fil devient un vecteur de narration critique.**

Dans les deux cas, le fil raconte : il assemble les fragments du réel pour composer une fresque. La tapisserie, qu'elle soit médiévale ou contemporaine, agit comme une archive sensible. Elle transmet un regard sur le monde à travers un langage universel, celui du geste et de la matière. Par son ancrage manuel, elle engage le corps dans l'acte de dire, renouant ainsi avec une forme de narration lente et incarnée, où chaque point devient une syllabe, chaque trame une phrase. Chez Suzanne Husky, comme à Bayeux, le textile parle — il est écriture, témoignage et résistance à l'oubli. Ces savoir-faire, qu'ils soient hérités comme ceux révélés par la tapisserie de Bayeux, ou contemporains dans les ateliers d'artistes, traduisent toujours une même logique : dessiner par le fil, tracer une histoire dans la matière. Ils relient mémoire, geste et dessin. Ils rappellent que le textile n'est pas seulement une pratique domestique ou artisanale, mais aussi un langage visuel et universel, donnant seulement la possibilité d'interpréter, capable de raconter, de transmettre et de graver des récits dans le temps, de faire passer un message à travers des époques. Le textile est un moyen de conserver et de témoigner d'une condition ou d'une histoire, en employant une autre manière que l'écrit ou le dessin, par la teinture et l'assemblage.

En traversant les siècles, le textile devient un outil de représentation autant qu'un médium d'expression. De la tapisserie médiévale à la création contemporaine, le textile a su conserver cette

capacité à faire image, à traduire le monde visible et invisible dans la matière. Ce passage du récit au visage, de la narration à la figure, marque une continuité : raconter par le fil, c'est aussi donner forme au vivant, lui offrir un corps symbolique. Le textile devient alors un espace de métamorphose, où se tissent les liens entre l'histoire, les corps et les imaginaires.

Formes vivantes

Ma sensibilité dans le textile se développe peu à peu vers une certaine figuration, à travers la représentation d'être-vivants. Monstres, créatures, microbes : ces figures hybrides deviennent un langage plastique que je réinvestis dans mes propres productions. Je souhaitais alors montrer et parler des artistes que j'admire et des images qui m'ont entouré durant toute la construction de cet écrit. Elles n'ont pas toujours pour objectif de revendiquer ou de dénoncer, mais elles font partie d'une mouvance contemporaine et participent à l'évolution du champ textile. Ces artistes traduisent autant une curiosité pour le vivant qu'une volonté de rendre visibles des formes instables, mouvantes, qui échappent aux cases. Cette approche n'est pas isolée : elle résonne avec les pratiques de nombreuses artistes contemporaines qui, elles aussi, explorent le textile comme un espace de narration et de métamorphose. On retrouve cette figuration libre, parfois empruntée à la culture populaire, dans les œuvres de [Mona Cara](#) ou de [Delphine Dénéréaz](#). Toutes deux considèrent le tissage comme un médium à part entière, qu'elles enrichissent en expérimentant avec des techniques variées telles que le tissage jacquard ou la lirette⁰³. Leurs fils aux couleurs vives, presque acides, donnent à leurs compositions une force visuelle immédiate, entre ironie, humour et revendication. Dans cette même dynamique, [Audrey Montoya](#) développe une pratique singulière autour de la laine cardée. Ses créatures ambivalentes, à la fois mignonnes et inquiétantes, séduisantes et dérangeantes, prennent corps dans une matière souple mais dense, qui confère à son travail une dimension à la fois tactile

et sculpturale. La laine cardée ouvre un champ de possibilités infinies, entre douceur et monstrueux, entre l'intime et l'étrange. De la même façon, l'artiste **Dazhao** prolonge cette hybridation entre dessin et textile : elle transforme ses esquisses au feutre en formes tridimensionnelles, faisant naître des affiches et des tentures peuplées de petites figures espiègles. Ses monstres colorés, parfois déclinés en pin's ou en objets, circulent librement entre art et artisanat, entre image et matière.

L'artiste **Lauren Januhowski** explore l'histoire des femmes à travers le textile, dénonçant les violences physiques et morales qu'elles subissent. Elle fait figurer des femmes ou des parties de corps, dans chacune de ses œuvres, des femmes en action, en mouvement, qui dansent, qui bougent. Elle se met parfois à nu, en se mettant elle-même en scène dans ses œuvres, comme dans son diptyque que j'évoquerai plus loin.

Lauren Januhowski, née en 1992 à Houston, réalise des œuvres qui rassemblent des histoires autobiographiques ainsi que des récits des femmes qui l'entourent. Chaque pièce est composée de tissus imprimés au monotype, assemblés grâce à la couture, la broderie ou le tissage.

Le processus de Lauren Januhowsky est minutieusement détaillé ; c'est un rituel qui la lie à l'histoire des pratiques de couture dans sa famille américaine. Les couleurs jouent un rôle dans la perception d'émotion présentée tandis que la broderie invite un regard plus intentionné et intime du travail textile. Les couches de tissus transparentes suggèrent une profondeur physique ainsi qu'émotionnelle. Tout au long des allégories qui constituent son œuvre, l'artiste donne voix

aux personnages féminins qu'elle crée en fonction de sa vie quotidienne, de son intimité, et de discussions avec les femmes de sa communauté. À travers ses projets, Lauren Januhowski remet activement en question les difficultés émotionnelles et sociétales auxquelles les femmes sont confrontées. Elle travaille ses pièces de tissu comme des tentures parfois suspendues, parfois accrochées au mur lors de ses expositions.

Walking in Lucknow : Past Selves constitue la première partie d'un diptyque d'autoportraits dans lequel l'artiste explore la sensation de croiser ses « moi » passés lors de ses voyages en Inde. Les motifs qui ornent l'arrière-plan évoquent les peintures faites à la main visibles sur les autoroutes de Lucknow, tandis que les bougies offrent à la fois un repère et un espace symbolique pour les esprits. Convaincue que l'on n'est jamais vraiment seul-e, l'artiste conçoit cette paire d'œuvres comme une réflexion sur l'interconnexion entre temps et mémoire, où passé et présent se rejoignent pour façonner l'identité.

Walking in Lucknow : Ancestors est la deuxième pièce du diptyque, réfléchissant à la présence de ses ancêtres femmes lors de ses voyages en Inde. Ces deux pièces se reflètent l'une dans l'autre et servent de méditation visuelle sur les liens invisibles qui nous guident et nous accompagnent tout au long de nos voyages.

Walking in Lucknow : Past Selves, 140 X 86 et *Walking in Lucknow : Ancestors*, 125 x 90, sont un mélange de broderie Zardosi, de perlage, d'application de tissu de satin et d'organza et de broderie de cordon. Ces pièces sont réalisées lors d'une résidence de deux mois, grâce à des artisans qui ont travaillé respectueusement 1 120 et 1 180 heures dessus. Convaincue que nous ne sommes jamais







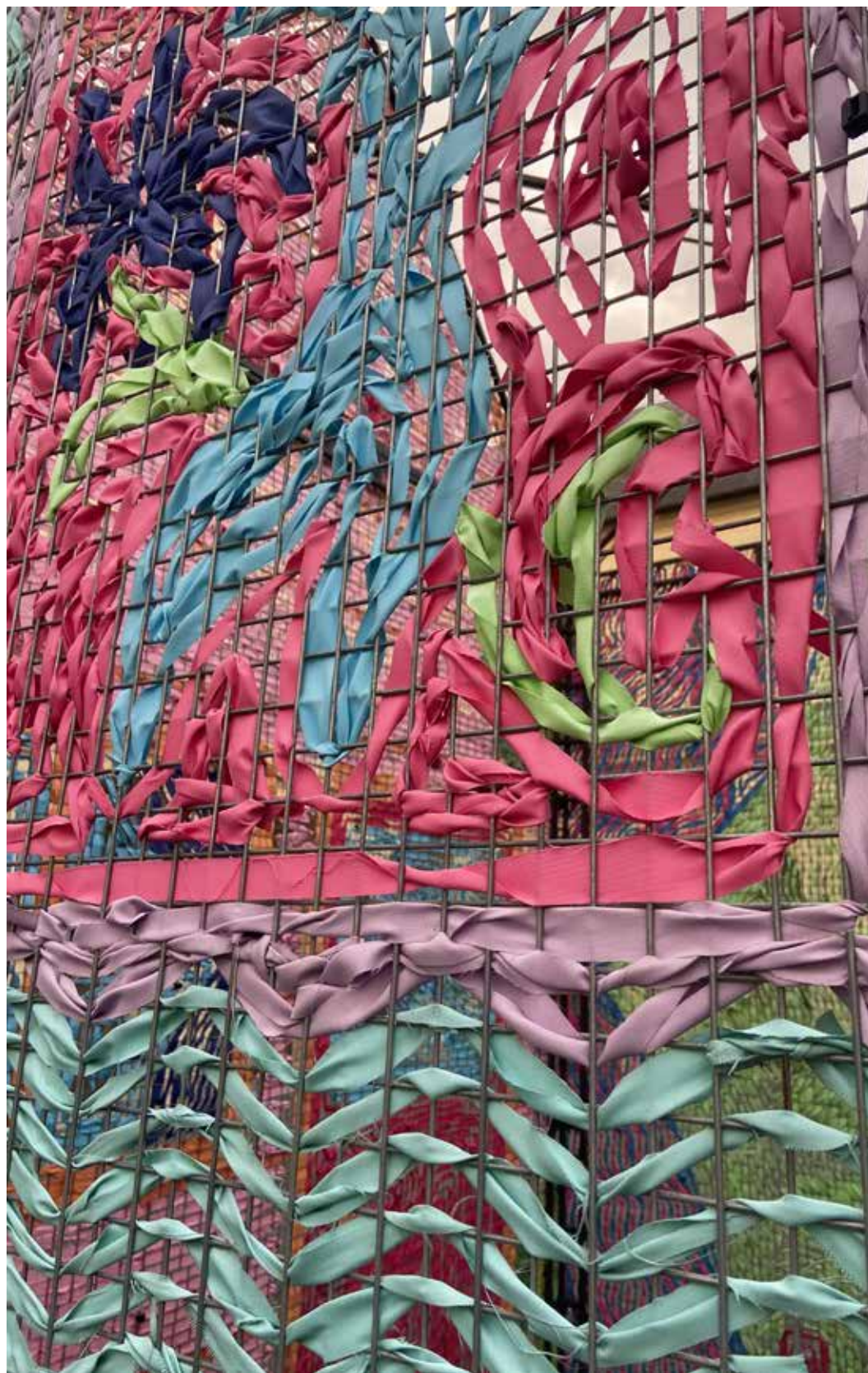
Suzanne Husky, Euro War Rug, 2016, tapis
en laine vierge (284 x 200,5cm)

Mona Cara, *Le Cactus*, 2024, tissage jacquard, dentelle, broderie (10 x 12m)

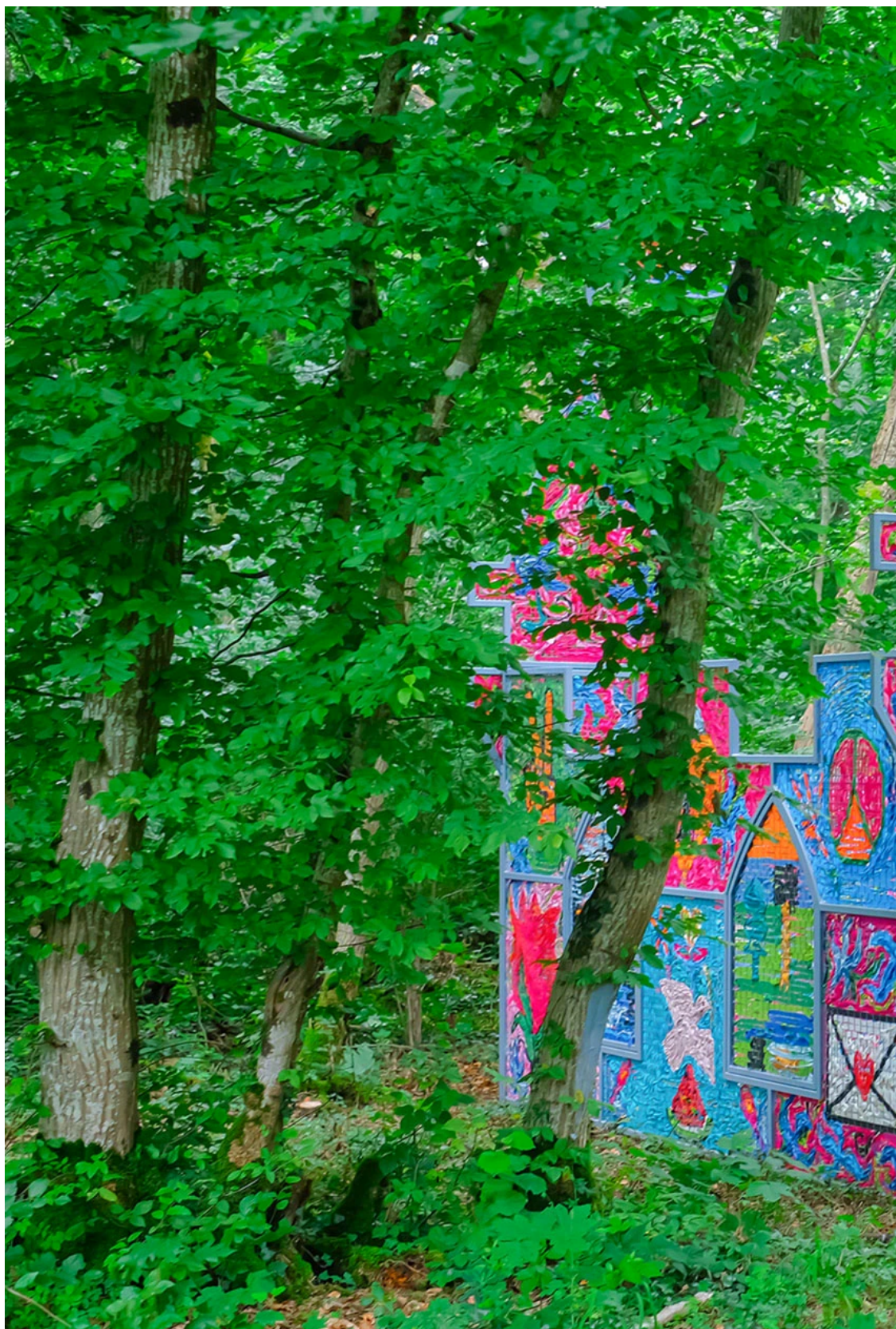








Delphine Dénéreaz, Le refuge des vents, 2025,
petite maison tissée









Audrey Montoya, *The Moon Goon*, 2025,
laine cardée (environ 10 x 10cm)



De haut en bas :
 Lauren Januhoswki, Walking in Lucknow : Past Selves
 Lauren Januhoswki, Walking in Lucknow : Ancestors
 2025, broderie





vraiment seuls, cette paire d'œuvres représente l'interconnexion du temps et de la mémoire, où le passé et le présent convergent pour façonner notre perception de nous-mêmes.

Ainsi, qu'il s'agisse de tissage, de laine cardée ou de broderie, ces pratiques textiles rejouent sans cesse le passage entre le vivant et l'imaginaire. Le fil devient ici un trait, une ligne de dessin, un prolongement du corps qui raconte, à sa manière, la vitalité de la création contemporaine. De ce fil qui traverse la matière à celui qui relie les pages, il n'y a qu'un pas. Le geste textile rencontre alors celui de l'imprimeur·euse et du·de la relieur·euse : tous deux travaillent la surface, la tension, la trace.

Textile & l'imprimé

Le fil, qu'il relie des pages ou qu'il coud des tissus, engage le même rapport intime au geste. Relier un livre, c'est déjà tisser une mémoire : celle du temps passé à assembler, à nouer, à maintenir ensemble les fragments. **Le livre, tout comme le tissu, se construit dans la lenteur et la répétition, dans un équilibre entre tension et relâchement.** Le fil, en tant que relieur de feuilles ou porteur d'images, stimule le sens du toucher. Il engage un rapport qui relève de l'intime entre les individus et l'objet-livre, grâce à la tactilité qu'il met en œuvre. Cette dimension sensorielle transforme la lecture en une expérience physique. Le fil, comme dans le textile, relie, coud, relance le geste. Le livre devient alors un espace où se rejoue la matérialité du textile : une surface à explorer, à manipuler, à ressentir. Cette approche ouvre de nouvelles perspectives sur la porosité entre livre et tissu, entre lecture et contact.

Dans le champ de l'art textile, le livre n'est pas seulement un support documentaire ou un catalogue d'exposition : il devient lui-même un espace de création, un prolongement du geste. **Les livres d'artistes, zines et éditions indépendantes permettent de reproduire, de fragmenter ou de rejouer une œuvre sous une forme accessible, au prix d'un livre, donnant ainsi au·à la lecteur·rice la possibilité d'emporter avec soi un « morceau ».** d'une pratique. C'est ce que propose **Lauren Januhowski** avec *Healing from Shadows*. Chaque exemplaire de cette édition contient un fragment découpé d'une de ses œuvres textiles, celles-là mêmes qui ont servi à composer les images du livre. Par ce geste, elle rejoue l'œuvre unique façon multiple avec un coupon original sur



chaque édition. En quelque sorte, elle désacralise son œuvre, en donnant un nouveau statut à ses éditions. Chaque livre devient un hôte singulier, porteur d'une trace matérielle, d'un reste du geste initial. Ici, le livre ne documente pas simplement une pratique : il l'incarne, il en prolonge la vie, il en devient le reliquaire sensible, une façon d'appréhender l'œuvre, de la posséder autrement.

Ces publications n'ont pas vocation à « expliquer » un savoir-faire : elles en témoignent autrement, par l'image, le fragment, le détail. Elles restituent un geste, une temporalité, une texture. Le choix du mode d'impression y est crucial. Certaines pratiques éditoriales privilégient la risographie, pour son grain, sa matité, sa texture irrégulière qui évoque la fibre, les fils et les nœuds du textile. La risographie ne cherche pas la perfection mécanique : elle célèbre la trace, l'imperfection, le débordement, comme un écho visuel au geste manuel. Le livre devient alors une traduction sensible de l'œuvre, un objet hybride, entre reproduction et création. C'est ce qui fait la force de *Healing from Shadows*, édité et imprimé chez Quintal par **Cha Gautier** : le voile ajouté,

la précision des encres, et surtout l'inclusion matérielle d'un morceau d'œuvre brouillent les sens et transforment la lecture en expérience tactile.

Dans *À vos souhaits* d'**Anaïs Beaulieu**, édité par Solo Ma Non Troppo, le livre fonctionne également comme un espace de tension entre geste et image. La publication reproduit une série de mouchoirs brodés, où la lenteur du point entre en friction avec la vitesse du monde industriel. Les motifs, issus de l'imagerie mécanique et manufacturière, contrastent avec la délicatesse du support : le mouchoir, symbole d'intimité, de soin, de proximité. Imprimé en numérique, *À vos souhaits* met en lumière le paradoxe entre la reproduction de masse et la singularité du geste brodé. L'objet-livre devient ici un double : il diffuse tout en conservant l'écho du geste lent, il collectionne sans effacer la fragilité de la matière.



Il me semble également important d'évoquer le travail hybride d'**Evelin Kasikov**, artiste

« J'ai toujours aimé les mystères de la couleur. Ce jaune plus le bleu rend le vert est toujours excitant pour moi, toujours incroyable. »

Karel Martens

et designeuse graphique dont le projet XXXX Swatchbook m'a particulièrement marqué. Ce livre parle d'impression, mais sans laisser aucune trace d'encre. Réalisé entièrement à la main, il explore la rencontre entre le design graphique et la broderie, entre la logique de reproduction mécanique et le geste lent de la couture. Elle y réunit son amour pour la conception éditoriale et son approche expérimentale du fil, donnant naissance à un objet singulier, à mi-chemin entre le livre de design et la tapisserie contemporaine.

XXXX Swatchbook est un livre de papier brodé, et est un exemplaire unique. Pendant plus de six ans, elle a brodé à la main chaque page du livre, soit plus de 219 000 points de suture. Le projet repose sur le principe de l'impression en quadrichromie : quatre fils, cyan, magenta, jaune et noir, remplacent les encres. En les superposant par des points de croix, elle recrée les nuances et les transparences d'un nuancier CMJN. Ce sont 400 combinaisons de couleurs qui composent ce nuancier tactile et tridimensionnel, où chaque point devient l'équivalent d'un pixel cousu.

La reliure elle-même prolonge ce jeu chromatique, travaillée comme un dégradé de couleurs. Evelin

Kasikov cite Karel Martens pour décrire son rapport à la couleur. Mais au-delà de la prouesse technique, XXXX Swatchbook propose une véritable réflexion sur la temporalité du geste. En remplaçant la rapidité de l'impression mécanique par la lenteur de la broderie, Evelin Kasikov inverse le rapport entre production et création. Le livre devient alors un processus, une méditation sur la matérialité du langage visuel et sur le rapport sensible que l'on entretient à la couleur, au papier, au fil. Il transforme un outil de mesure — le nuancier — en une œuvre d'art unique, à la fois catalogue, archive et témoignage du temps passé à le faire.

Ainsi, à travers des démarches aussi variées que celles de Lauren Januhowsky, Anaïs Beaulieu, le livre « textile ». se révèle comme un espace d'hybridation et de transmission. Ni tout à fait document, ni tout à fait œuvre, il est le lieu d'un contact prolongé : celui du regard, de la main, du souvenir. Le livre ne se contente plus de documenter une œuvre ; il en devient la continuité physique et sensible. Par sa matérialité même, il prolonge le geste de l'artiste et en garde la mémoire sensible, une manière de tisser le fil entre lecture et toucher, entre image et matière, entre création et partage.

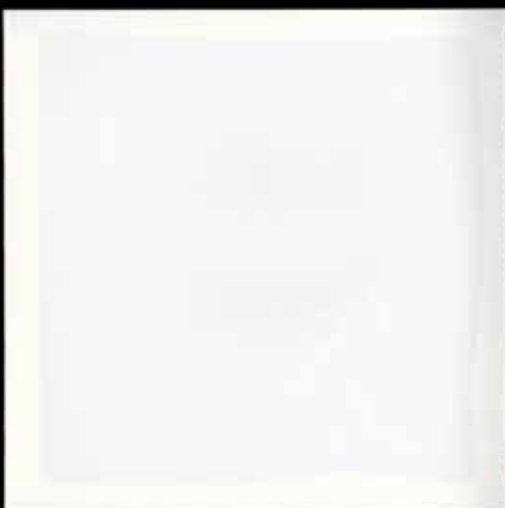


- 01 La toile de lin bis sert à tout type de broderie au point compté.
- 02 Cf. *Insert n°3* édité par RN13BIS.
- 03 La trame : la lirette est un tissu réalisé par tissage, non de fils, mais de bandes de tissu. Pour obtenir les lanières de tissu, on découpe différents textiles. La chaîne est plus souvent en coton ou en lin, mais aussi, on peut faire la chaîne avec différents fils de récupération. Dans le cas de Delphine Dénéréaz, la chaîne est constituée de fils de fer, ce qui lui permet de bâtir des monuments en lirette.



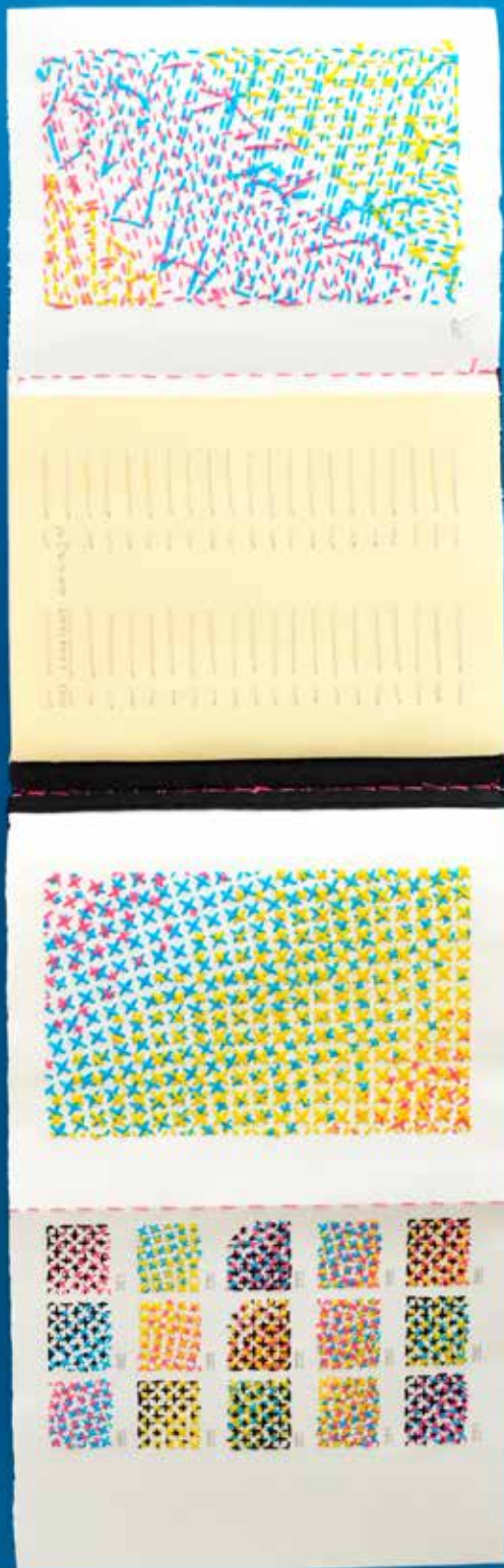


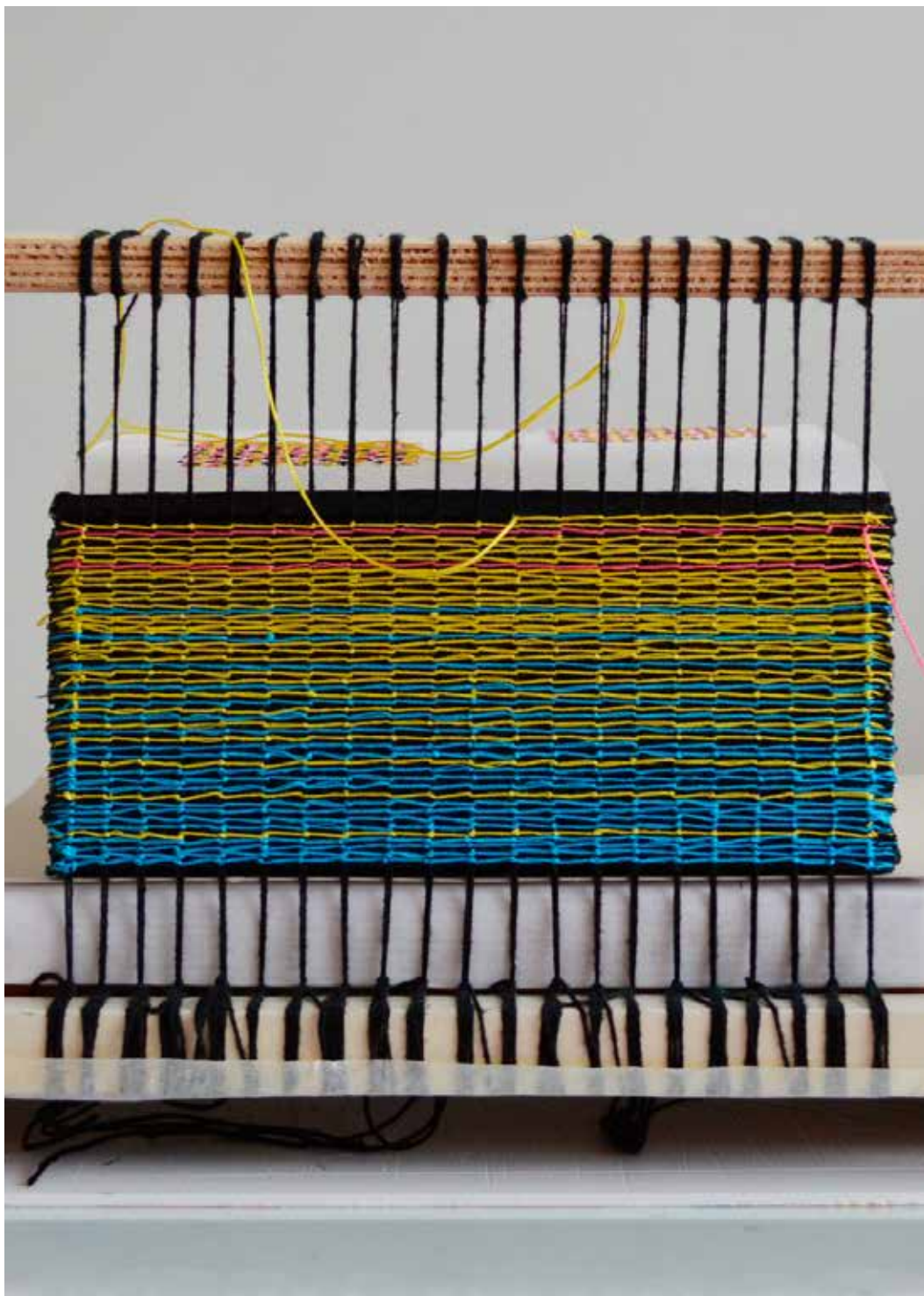












Mona est une jeune artiste, diplômée il y a 3 ans des Beaux-Arts et Art Décoratifs de Paris. Elle exerce aujourd'hui en tant que technicienne à l'école des Arts Décoratifs et en tant qu'artiste.

Comment et quand as-tu commencé à travailler le textile ?

À mon entrée en secteur design textile et matière. Mon arrière-grand-mère était couturière, mais à part ce léger lien, personne dans ma famille ne travaillait vraiment le textile. Moi, initialement, c'est plutôt la peinture et le dessin qui m'intéressaient, c'est pour ça que je voulais aller aux Beaux-arts. En même temps, je voulais avoir une formation pour apprendre peut-être plus un métier, pour ne pas me lancer dans la jungle tout de suite. J'ai donc tenté en même temps les deux écoles, Arts Décoratifs et Beaux-arts à Paris, et j'ai eu les deux. La première année, j'ai fait d'abord les Arts Déco, en mettant en suspens les Beaux-arts. Ensuite, quand je suis arrivée en deuxième année aux Arts Déco, j'étais en première année aux Beaux-arts. Pour ne pas faire une formation redondante, alors que je voulais plus aller vers les images imprimées, je me suis dit : je vais déjà faire beaucoup de dessins et de peintures aux Beaux-arts, je vais donc sortir de ma zone de confort et travailler le textile.

Avais-tu déjà un peu cousu avant d'entrer à l'ENSAD ?

Très très peu. En réalité, je ne savais pas faire la différence entre une maille et un pantalon, c'était à ce point-là.

Tu as fait trois ou cinq ans d'école d'art ?

J'ai fait les cinq ans. J'ai fait une année de césure aux Arts Déco, pendant que j'étais en quatrième année aux Beaux-arts, ce qui m'a permis d'arriver en cinquième année dans les deux et de faire un diplôme commun. La quatrième année a été assez déterminante, même si c'était du côté des Beaux-arts, parce que je pouvais faire des stages. J'ai fait deux mois à la manufacture des Gobelins en tapisserie basse lisse et deux mois en usine de tissage jacquard. C'était deux temporalités complètement différentes, de rapport au textile aussi et au tissage, hyper éloignées. J'ai adoré les deux. L'intérêt pour le tissage jacquard s'est amplifié avec le stage à l'usine.

Il me semble que lorsque tu réalises tes projets, tu détournes le tissage machine à la main ?

Mes premières pièces sont dans un format assez rectangulaire classique, mais très vite, j'ai eu envie de sortir de ça pour travailler les pièces en forme et que la filiation avec la machine soit moins évidente. J'ai commencé à détisser et, grâce à des rencontres et discussions, notamment avec la personne qui occupait l'atelier de tissage avant, j'ai inclus le filet de pêche et le geste du pêcheur ramendeur dans un de mes premiers gros travaux qui s'appelle *Mer Poubelle*. C'est vraiment à partir de là que j'ai commencé à mélanger les techniques et à passer plus de temps à apprendre d'autres gestes et savoir-faire. Par exemple, pour la pièce que j'ai réalisé pour la biennale de Lyon l'année dernière, une copine brodeuse est venue m'aider et m'a montré comment faire un démarrage de broderie. J'ai aussi travaillé avec un atelier de dentelle appelé l'Hôtel de la Dentelle, où on m'a appris à croiser les fuseaux et on a même créé des fuseaux géants pour l'occasion. Ce projet m'a permis de rentrer en profondeur dans leur histoire et de questionner leur pratique.



Atelier de tissage de l'ENSAD

Tu saurais à peu près me citer les techniques que tu connais bien ?

Je connais bien le tissage, surtout le tissage jacquard, qui est lié à un logiciel et fonctionne sur un langage binaire, un peu comme les cartes perforées de son origines. J'avais commencé à apprendre la maille, mais il faudrait que je m'y remette.

Pour la dentelle et la broderie, j'ai les bases mais pas de maîtrise avancée ; chaque technique a été explorée pour un projet spécifique.

Est-ce tu connais un peu le tissage jacquard ?

Je connais un petit peu mais en surface, j'ai du mal à comprendre réellement son fonctionnement.

Le tissage jacquard, c'est les prémices de l'automatisation.

C'est un peu le même principe que l'orgue de barbarie, qui fonctionne avec des « pic, pas pic », donc un langage binaire comme je disais juste avant. Le jacquard qui fonctionne avec des cartes perforées, c'est : « trou, pas trou ». Aujourd'hui, cela fonctionne avec un logiciel qui reprend le principe des cartes perforées, avec des carrés noirs, carrés blancs. J'utilise le logiciel Pointcarré, l'interface facilite la procédure.

D'accord, merci. Est-ce que travailler en tant que technicienne et donc d'être au contact d'étudiants, te permet de voir aussi d'autres techniques et peut-être d'apprendre des choses que tu n'avais pas vu ?

Oui, tout à fait, ça me rend plus opérationnelle et me remet à niveau.

On me pousse à transmettre un large éventail de techniques, ce qui est bénéfique. Comme je suis fraîchement diplômée, l'écart d'âge avec les étudiants n'est pas énorme, donc ça fonctionne bien.

Je m'intéresse beaucoup à la manière d'apprendre des gestes. Tu me disais tout à l'heure que tu apprends beaucoup par le biais de rencontre, est-ce que ça t'arrive de regarder aussi des vidéos tutorielles ou de regarder dans des livres ?

J'apprends presque toujours par rencontre humaine. Chaque nouvelle technique est liée à quelqu'un que je rencontre, plutôt qu'à un apprentissage autonome. Les rencontres me donnent envie de creuser et me guident intuitivement vers de nouvelles techniques. Par exemple, pour une résidence au Brésil, on m'a invitée à travailler le crochet et la broderie avec des artisan-es des favelas, et c'est ainsi que j'ai appris.

C'est très spécifique et propre à chacun-e et à ta manière de faire relation.

Quelle est la technique que tu préfères faire ?

Le tissage jacquard évidemment. Je pourrais passer ma vie dessus, car il y a toujours quelque chose de nouveau à explorer. Mon travail alterne entre phases à l'ordinateur, où je fabrique des armures de tissage, et phases manuelles de déconstruction et d'assemblage. Le geste est ainsi divisé entre numérique et manuel, et je joue beaucoup avec l'erreur et les surprises du matériau.

J'adorerais un jacquard dans mon atelier et pouvoir faire des aller-retour entre ordinateur et tissage, c'est assez contraignant. Surtout que je travaille beaucoup avec l'erreur, je bidouille sur la machine, ne lui donne pas des programmes très précis et j'adore voir le résultat de ce qu'à produit la machine. Je vois parfois des choses que je n'avais pas envisagé et je travaille à partir de cette matière.



Schéma explicatif du fonctionnement des cartes perforées dans le tissage jacquard



Atelier de tissage de l'ENSAD

Est-ce que tu as quand même des machines dans ton atelier qui te permettent de produire d'autres choses, ou de t'aider dans ton processus ?

J'ai une machine à coudre industrielle point droit. Je l'utilise surtout pour consolider les bordures sur les pièces en forme. Pour l'esthétique, je préfère un point droit répété plutôt qu'un zigzag.

Quel est ton processus de travail ?

Cela dépend du projet. Parfois, je fais beaucoup de photos et d'assemblages numériques avant d'aller sur le logiciel de tissage. Je peux dessiner sur Photoshop, assembler des images, puis transférer sur le logiciel pour préparer l'armure de tissage. Chaque choix technique influence le rendu final du tissu. C'est arrivé que je travaille directement sur le logiciel de tissage, cela me permet d'aller plus vite dans le processus.

En tissage, il faut des zones assez délimitées de couleurs, c'est un *patern* que tu vas répéter à l'infini. Il y a le paramètre entrecroisement de la chaîne et de la trame et c'est ça qui fait le tissu. La chaîne est le paramètre invariant que tu ne peux pas changer, en revanche en trame, tu peux glisser tout ce que tu veux de manière perpendiculaire. C'est-à-dire que si j'étais peintre, j'aurais jamais pensé comme ça parce que j'aurais voulu que le geste se voit. Et quand ça sort ton dessin, il est brouillé, c'est ce que je cherche avec les armures de tissage et c'est là que je trouve un geste de peinture. Derrière mon ordinateur le dessin va toujours être beaucoup plus propre, je vais gommer tous les pixels, ça va être des zones de couleur définies. Ça va être comme un carton de tapisserie, tu recouvres tout le temps la chaîne alors que nous le paramètre chaîne tu peux le faire intervenir beaucoup.

Comment choisis-tu tes matériaux ?

Je commence généralement avec ce qui est disponible ou adapté à la machine industrielle. Pour des matériaux moins classiques comme le lin, il faut souvent une recherche spécifique pour développer le produit. Dans le cadre de certains projets manuels, comme la dentelle, je peux intégrer plus de liberté dans le choix des matériaux. La question des matériaux se relie aussi beaucoup à la celle de l'espace, ou de mon lieu de résidence. Par exemple, pour la biennale de Lyon, je travaillais dans un ancien hangar de stockage de pièces de locomotives. On m'a autorisé à dépiauter certaines armoires électriques afin de pouvoir tisser avec ces câbles.

Justement, je me demandais, quelles sont les limites des matériaux tissables dans le jacquard ?

Je n'ai pas vraiment fais de recherches au niveau des matériaux, j'ai envie d'en faire, mais c'est pas encore un truc que j'ai développé à part pour les techniques manuelles comme la dentelle qui te permettent plus de liberté. Mais en industriel, c'est toujours compliqué à paramétrer parce que ça ne s'accroche pas, ça glisse.

Combien de temps te prend un projet complet ?

Pour une pièce comme celle de la biennale, il faut environ un an, parfois jusqu'à deux ans si on compte toutes les étapes de conception, production et assemblage, surtout si le projet implique plusieurs partenaires. Mais pour de plus petites pièces, entre l'idée et tout cousu, cela me prend généralement entre deux et trois moi.



Atelier de tissage de l'ENSAD

Il me semble *Le Cactus* est une œuvre collaborative, est-ce le cas pour toutes ?

Alors, elle n'est pas entièrement participative, elle a une dimension participative, mais c'est un projet qui est quand même assez personnel, je suis la cheffe d'orchestre. La biennale en territoire, c'est un programme où tu dois travailler avec des structures sur le territoire qui justifie les financements. Il y a eu, 1000 personnes qui ont approché ce projet-là d'une certaine manière, ça va aller des gens avec qui j'ai collaboré à l'usine, à l'hôtel de la dentelle mais aussi des scolaires dans le cadre d'ateliers. C'était une sorte d'initiation à des gestes, je les ai fait coudre, il y a une partie où ils ont fait des dessins, j'en ai sélectionné certains, je les ai inclus dans la pièce. Il y a eu plein de traces. On a tous appris les uns des autres. Ce sont des gens qui se seraient jamais rencontrés, sans ça.

Le sujet de l'écologie revient souvent dans tes œuvres, c'est un sujet que tu développais déjà à l'école ?

Les écologieS, sont des questions très importantes. Mon travail explore les relations humaines, leur environnement et ce qui peut sembler absurde dans ces interactions. L'écologie est abordée de manière globale et dépasse souvent le cadre strict des matériaux. Effectivement, je traitais déjà ce sujet, de manière absurde, je travaillais surtout autour de la guerre des énergies, c'était des petits personnages dans un monde soit post-apocalyptique, soit dans un monde parallèle. Je suis très inspirée de l'imagerie populaire et parfois argentine, j'ai représenté des Teletubbies qui se tapent dessus avec des brosses à dents.

J'allais justement te poser la question autour des *Peppa Pig*.

En réalité, je n'ai utilisé qu'une seule fois *Peppa Pig* dans *Mer Poubelle*. Maintenant, les gens cherchent des *Peppa* dans toutes mes autres pièces... Le truc est tout mignon, tout rose, tout joli, et quand tu comprends tout ce qu'il y a derrière, les milliers d'usines, les conditions de travail pour les produire. Je pense qu'il y a du cynisme.

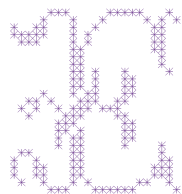
Comment te considère-tu aujourd'hui ?

Maintenant, ça y est, j'assume et je me considère comme artiste, tout court. Le textile est mon médium, mais je ne me limite pas à ce terme. Mon travail intègre aussi des éléments numériques et manuels, et cherche à raconter des histoires, explorer des gestes et des matériaux.

As-tu des références particulières ?

Oui, par exemple des artistes italiens comme Maso dont j'adore les compositions, ou des artistes indiennes qui créent de grands personnages organiques. J'aime aussi transformer des éléments électroniques en œuvres sculpturales. La peinture reste une grande influence dans ma recherche d'effets et de compositions.

Merci beaucoup Mona.



n France, l'histoire du textile est fondamentale pour appréhender les pratiques artistiques contemporaines. Les grandes transformations qu'a connu ce secteur au cours des siècles éclairent non seulement l'évolution des techniques, mais aussi sa place dans l'organisation sociale et culturelle, de l'artisanat à une industrie.

Polyéthisme

1 - *Formicae*

Cette organisation du travail et des savoir-faire a profondément structuré le paysage textile français, où chaque territoire s'est façonné autour de ses matières et de ses techniques. Aujourd'hui encore, les grandes régions textiles conservent l'empreinte de ces spécialisations. La Révolution industrielle ne les a pas effacées ; elle s'est nourrie des atouts locaux pour assurer son développement. « À l'origine, activité artisanale, le textile est devenu l'un des fleurons de l'industrie mondiale. »⁰¹ Cette phrase résume bien le passage d'un travail de la main à une production mécanisée, mais aussi la tension qui persiste entre le geste et la machine, entre la lenteur de la réalisation de l'ouvrage et la cadence industrielle.

Pour illustrer plus concrètement l'essor industriel et la place qu'occupe le textile dans ces territoires, prenons l'exemple local de l'usine de Bolbec en Normandie, à 35km du Havre, fondée en 1853. Elle traite principalement des fibres végétales comme le coton, le lin ou le chanvre, qu'elle transforme d'abord en fil, puis en tissu. Ses débuts reposent sur des machines encore

Il me semble *Le Cactus* est une œuvre collaborative, est-ce le cas pour toutes ?

Alors, elle n'est pas entièrement participative, elle a une dimension participative, mais c'est un projet qui est quand même assez personnel, je suis la cheffe d'orchestre. La biennale en territoire, c'est un programme où tu dois travailler avec des structures sur le territoire qui justifie les financements. Il y a eu, 1000 personnes qui ont approché ce projet-là d'une certaine manière, ça va aller des gens avec qui j'ai collaboré à l'usine, à l'hôtel de la dentelle mais aussi des scolaires dans le cadre d'ateliers. C'était une sorte d'initiation à des gestes, je les ai fait coudre, il y a une partie où ils ont fait des dessins, j'en ai sélectionné certains, je les ai inclus dans la pièce. Il y a eu plein de traces. On a tous appris les uns des autres. Ce sont des gens qui se seraient jamais rencontrés, sans ça.

Le sujet de l'écologie revient souvent dans tes œuvres, c'est un sujet que tu développais déjà à l'école ?

Les écologieS, sont des questions très importantes. Mon travail explore les relations humaines, leur environnement et ce qui peut sembler absurde dans ces interactions. L'écologie est abordée de manière globale et dépasse souvent le cadre strict des matériaux. Effectivement, je traitais déjà ce sujet, de manière absurde, je travaillais surtout autour de la guerre des énergies, c'était des petits personnages dans un monde soit post-apocalyptique, soit dans un monde parallèle. Je suis très inspirée de l'imagerie populaire et parfois argentine, j'ai représenté des Teletubbies qui se tapent dessus avec des brosses à dents.

J'allais justement te poser la question autour des *Peppa Pig*.

En réalité, je n'ai utilisé qu'une seule fois *Peppa Pig* dans *Mer Poubelle*. Maintenant, les gens cherchent des *Peppa* dans toutes mes autres pièces... Le truc est tout mignon, tout rose, tout joli, et quand tu comprends tout ce qu'il y a derrière, les milliers d'usines, les conditions de travail pour les produire. Je pense qu'il y a du cynisme.

Comment te considère-tu aujourd'hui ?

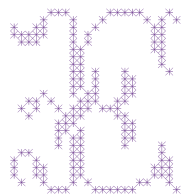
Maintenant, ça y est, j'assume et je me considère comme artiste, tout court. Le textile est mon médium, mais je ne me limite pas à ce terme. Mon travail intègre aussi des éléments numériques et manuels, et cherche à raconter des histoires, explorer des gestes et des matériaux.

As-tu des références particulières ?

Oui, par exemple des artistes italiens comme Maso dont j'adore les compositions, ou des artistes indiennes qui créent de grands personnages organiques. J'aime aussi transformer des éléments électroniques en œuvres sculpturales. La peinture reste une grande influence dans ma recherche d'effets et de compositions.

Merci beaucoup Mona.

Polyéthisme.....	69
1 - Formicae.....	69
2 - Des maux à dire.....	71
Déranger.....	77
Broder la résistance.....	80



n France, l'histoire du textile est fondamentale pour appréhender les pratiques artistiques contemporaines. Les grandes transformations qu'a connu ce secteur au cours des siècles éclairent non seulement l'évolution des techniques, mais aussi sa place dans l'organisation sociale et culturelle, de l'artisanat à une industrie.

Polyéthisme

1 - *Formicae*

Cette organisation du travail et des savoir-faire a profondément structuré le paysage textile français, où chaque territoire s'est façonné autour de ses matières et de ses techniques. Aujourd'hui encore, les grandes régions textiles conservent l'empreinte de ces spécialisations. La Révolution industrielle ne les a pas effacées ; elle s'est nourrie des atouts locaux pour assurer son développement. « À l'origine, activité artisanale, le textile est devenu l'un des fleurons de l'industrie mondiale. »⁰¹ Cette phrase résume bien le passage d'un travail de la main à une production mécanisée, mais aussi la tension qui persiste entre le geste et la machine, entre la lenteur de la réalisation de l'ouvrage et la cadence industrielle.

Pour illustrer plus concrètement l'essor industriel et la place qu'occupe le textile dans ces territoires, prenons l'exemple local de l'usine de Bolbec en Normandie, à 35km du Havre, fondée en 1853. Elle traite principalement des fibres végétales comme le coton, le lin ou le chanvre, qu'elle transforme d'abord en fil, puis en tissu. Ses débuts reposent sur des machines encore

manuelles, exigeantes en temps et en main-d'œuvre, mais rapidement l'usine s'industrialise afin de répondre à la demande croissante. Après la Seconde Guerre mondiale, les premières machines mécaniques modernes sont introduites, marquant une étape décisive dans l'industrialisation. Elles resteront en usage jusqu'en 1975, date de la fermeture définitive du site. Durant toute son activité, près de 90 % des employé·es étaient des femmes, choisies pour leur prétendue aptitude à réaliser des gestes délicats et répétitifs — un reflet des stéréotypes genrés de l'époque.

Les hommes étaient plutôt envoyés à la maintenance des machines, tandis que les femmes devaient réussir à s'occuper de deux à trois machines de filage en même temps, au risque de perdre une part de salaire en cas de ralentissement, comme un retard, des fils cassés, des nœuds ou encore des bobines obsolètes⁰² « un retard d'une minute, c'est un quart d'heure de salaire qui saute »⁰³.

Aujourd'hui, l'usine de Bolbec est devenue un musée, sauvegardé grâce à une association locale au début des années 2000. Ce lieu patrimonial, figé dans la poussière du coton et le grondement des métiers à filer, visibilise la mémoire ouvrière et industrielle de la région. Le parcours du musée retrace l'évolution des techniques, du filage manuel aux machines mécaniques, mais aussi les conditions de vie et de travail dans les ateliers : la fatigue, les gestes répétitifs, la pénibilité et la fierté du savoir-faire. L'usine témoigne de la manière dont la modernité s'est construite sur un héritage manuel, et comment les gestes de ces ouvrières ont façonné un patrimoine technique et humain. D'ici 2028, Bolbec a pour ambition de créer une véritable Cité du textile, pensée comme un espace vivant où coexisteraient la mémoire et l'innovation. Ce projet vise à prolonger le travail de transmission engagé par le musée : faire connaître les savoir-faire ancestraux, former de nouvelles générations et imaginer le textile de demain. À travers cette continuité, le textile se révèle encore une fois comme un lieu de passage entre la main et la machine, entre le passé et le futur, entre la création et la mémoire collective.



Cette continuité souligne une chose essentielle : si l'industrie textile a façonné la modernité, elle a aussi révélé les tensions entre le travail, le corps et le genre. Derrière les métiers à tisser, derrière la poussière du coton, il y avait surtout des femmes. Invisibilisées, assignées à des tâches minutieuses et répétitives, elles ont porté sur leurs épaules tout un pan de l'économie textile. C'est vers elles, et vers la sphère domestique qui prolongeait souvent leur labeur, que nous devons maintenant tourner le regard.

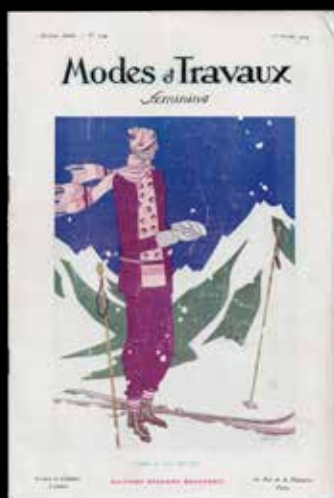
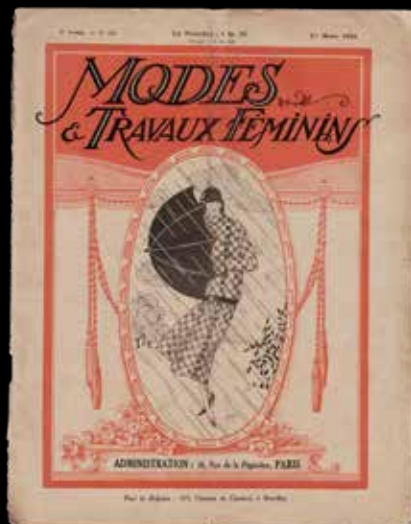
2 - Des maux à dire

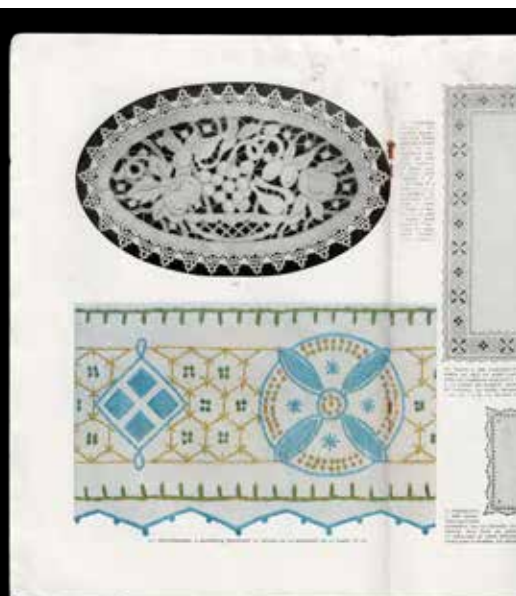
En France, cette assignation du textile aux femmes se traduit par une division sexuée du travail : la broderie, la couture et le fil en général sont considérés comme des occupations féminines. L'industrie textile du XX^e siècle prolonge cette « tradition », employant une main-d'œuvre très largement féminine. Les femmes passent alors de l'autorité du père ou du mari à celle du patron. Leurs faibles salaires entravent leur émancipation et les maintiennent dans une double contrainte : ouvrières à l'usine et mères de famille au foyer⁰⁴.

Dans ce contexte, les représentations de la féminité, d'après certains hommes, se diffusent par les médias. En 1919, le lancement du magazine *Modes et Travaux féminins* par Édouard et Renée Boucherit illustre parfaitement ce discours normatif. Un changement de mentalité, pressé et obligé, opère dans le contexte de la Première Guerre mondiale. En 1914, René Viviani, alors premier ministre, mobilise les femmes afin qu'elles assurent les tâches jusqu'ici réalisées par les hommes. Elles travaillent alors aux champs,

à l'usine, troquent leurs robes, leurs corsets pour des vêtements encore alors réservés aux hommes. Mais au lendemain de l'armistice, elles sont appelées à regagner « leurs travaux instinctifs »⁰⁵. Louis Loucheur, député, les presse : « En retournant à vos anciennes occupations, en vous employant à d'autres travaux du temps de paix, vous serez utiles à votre pays. » La question s'impose alors aux femmes : quelle est leur nouvelle place ? Divisées entre travail domestique et une part de liberté et d'indépendance amenée par un salaire mensuel, certaines parviennent à conserver leur poste ; les pertes sur le champ de bataille et les grands blessés étant trop grandes. Cette ambivalence révèle bien la tension entre une émancipation obtenue par nécessité et un retour forcé aux normes traditionnelles du XX^e siècle. Les femmes qui n'ont pu conserver leur poste, à peine retournées dans « leurs petits travaux », ont pour mission de repeupler la France, et reçoivent des prix si elles arrivent à concevoir une famille nombreuse. « Et si le prix Goncourt 1919 est décerné à Marcel Proust pour *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, roman qui porte en lui une certaine émancipation féminine incarnée dans l'insolence joyeuse des adolescentes de son ouvrage, pour les femmes, l'avènement du conservatisme porte son corollaire : la demande de la nation à les voir retourner au foyer et à retrouver leur place d'avant-guerre. »⁰⁶

C'est dans ce contexte violent que *Modes et Travaux féminins* s'impose en France comme étant le reflet d'un idéal féminin au début du XX^e siècle. Édouard Boucherit est « un bourgeois, amoureux des jolies femmes »⁰⁷ et passionné de couture et de broderie. Il impose alors sa vision de la femme au travers de son magazine. « Une Française élégante, habile





PRIMES GRATUITES D'ABONNEMENT POUR 1927
 Un abonnement donne droit au tirage d'un lot de ces cadeaux

LES CÉLÈBRES

DÉPÔT en THÉS
 à la C^{ie} ANGLAISE

L'Union Française de la C^{ie} anglaise
 4, Avenue France-Élysées 212
 reçoit des caisses de THÉS dans
 les caisses CHOCOLATS de la
 FABRIQUE des THÉS d'Inde et de Chine

THÉS - CAFÉS - VANILLE

Expédition en PROVINCE

CARTIER-BRESSON
 FILA à COTONS
 "A LA CROIX"

NUANCES **COULEURS**

Les clients de la succursale parisienne
 ont le droit d'être en garni de l'Union
 Française et d'être en garni de l'Union
 Française et d'être en garni de l'Union Française

« Buste idéal, seins développés, reconstitués, raffermis en deux mois par les pilules orientales, seul produit qui assure à la femme une poitrine parfaite sans nuire à la santé. »¹⁰

aux travaux d'aiguilles, soucieuse de la tenue de sa maison autant que celles qui garnissent sa garde robe, telle est la vision de la femme qui a guidé Édouard Boucherit dans *Modes et Travaux féminins*.⁰⁸ *Modes et Travaux féminins* est un magazine qui se veut soutenir le féminisme, il a notamment soutenu le droit de vote aux femmes, obtenu en 1944, tandis qu'Édouard Boucherit refuse que ses employées portent le pantalon à l'atelier. Il n'est pas progressiste, il promeut les mouvements par intérêt uniquement⁰⁹. L'émancipation féminine forcée par la guerre a atténué les inégalités entre hommes et femmes en France. L'impact sur les normes esthétiques est immense : une belle femme se doit désormais d'être jeune, élancée, sportive, longiligne... La figure de celle que la société appelle alors la « femme complète » s'impose. Elles sont constamment coincées dans des normes à suivre, et invisibilisées par « leur rôle ». Les illustrations du magazine représentent des femmes grandes, fines, le cou long et dégagé, les épaules droites, dans des vêtements très chics qu'il faut absolument faire ou avoir. Les magazines proposent des publicités de produits de beauté pour correspondre à la femme française idéale ; pilule amincissante , crème pour lisser les défauts, conseils pour savoir s'habiller¹¹. Dans les premières années du magazine, entre 1919 et au moins 1930¹², les articles sont ornementés, chaque numéro est joliment présenté, les titres sont calligraphiés, les couleurs sont douces, tout donne l'impression d'un magazine bienveillant et voulant réellement améliorer le quotidien des femmes au foyer. Mais la direction choisie par ce périodique donne l'impression de ne pas avoir le choix ; les articles sont stricts, autoritaires, laissent peu de place à la créativité des femmes

et semblent intransigeants. La bienveillance est mise à épreuve face à l'obligation des femmes d'exister au regard des hommes. La plupart des articles de mode *Modes & Travaux féminins* sont signés Magda, rédactrice principale de ce périodique. Les articles suggérant les normes de beauté, de comportements, de bonnes tenues, ne sont, quant à eux, pas signés. Aucun nom n'est inscrit, même à la fin du magazine. À travers *Modes et Travaux féminins*, la figure de la femme idéale est donc fabriquée, diffusée et imposées : élégante, docile, appliquée à ses tâches domestiques et vestimentaires. Ce discours, relayé par la presse et la publicité, participe à enfermer les femmes dans un rôle défini par leur apparence et leur utilité sociale.

Avec notre regard d'aujourd'hui, certains articles peuvent nous apparaître assez choquants. En remplaçant le magazine dans le contexte de son époque, je me rends compte qu'il est important de préciser quand même que ce périodique, rendu accessible pour les foyers modestes, était un objet précieux pour les femmes. C'est un beau magazine, dont les images en couleurs sont arrivées assez vite, dans les années 20, qui réunissait les femmes. Il est une bulle d'air dans des quotidiens parfois violents comme le contexte des guerres. Il s'échange entre ami-es, permettant de récupérer une recette, une notice pour un déguisement d'enfant, ou un travail de dentelle pour faire un chemin de table ; il se transmet entre générations. Et surtout, il existe encore, plus de 100 ans après sa première publication, et s'est développé en site internet, en blog.

L'histoire de l'art et du design a longtemps occulté la contribution des femmes. Souvent

Déranger

Le textile a eu beaucoup de mal à s'imposer dans la sphère artistique — dans les Beaux-Arts, c'est-à-dire l'espace institutionnel qui a longtemps distingué l'art considéré comme « noble » (peinture, sculpture, architecture) des pratiques associées aux arts appliqués ou à l'artisanat. Cette frontière, construite historiquement, a relégué de nombreuses pratiques matérielles — et notamment celles associées au féminin — hors du champ légitime de l'art. Le textile en a été l'un des exemples les plus flagrants.

Pourtant, dès le début du XX^e siècle, de nombreux artistes modernes investissent déjà le textile : Sonia Delaunay, Raoul Dufy, Jean Lurçat, parmi d'autres. Leurs productions textiles témoignent d'un intérêt réel, mais elles s'inscrivent majoritairement dans une logique où le textile demeure un support, une application, parfois un prolongement commercial ou un débouché économique — et non encore un médium pleinement investi pour lui-même. On peint sur toile, on imprime un motif sur étoffe, on conçoit un tissu comme on décline un décor : le textile reste souvent un dérivé de la pratique picturale ou décorative, et non son cœur.

Ce qui m'intéresse ici n'est donc pas seulement la présence du textile dans l'art moderne, mais l'émergence, plus tardive, d'une pratique qui s'empare du textile comme médium autonome, porteur de ses enjeux propres : matière, geste, trame, tension, volume, temporalité. Autrement dit : le moment où le textile cesse d'être un simple véhicule pour des formes picturales, et devient la condition même de l'œuvre, sa logique interne, son langage. C'est cette émancipation — lente,

reléguées à un rôle défini par leur genre, les femmes ont été écartées des sphères de l'art, du design et du travail, considérées comme plus fragiles et moins capables de raisonner que les hommes. Alors que pourtant, le constat est flagrant : les femmes ont toujours participé à la création, souvent dans l'ombre, par des gestes et des savoir-faire essentiels à la construction de notre culture visuelle et matérielle. Je ne souhaite pas évaluer leur travail au regard de leur sexe mais seulement mettre en lumière leur nom et leurs contributions à l'avancée de ces disciplines. En parallèle, je ne cherche pas à invisibiliser les hommes ; selon le propos, il est pertinent de les citer comme exemples lorsque leurs pratiques participent également à l'histoire et à l'évolution du médium textile.

parfois conflictuelle — qui marque le véritable tournant du Fiber Art à partir des années 1960.

Lausanne a permis de le visibiliser un peu en organisant une biennale Internationale de la tapisserie, à partir de 1962. Au fil des années, la biennale s'est ouverte aux arts textiles en général, observant une porosité naissante liée à l'hybridité des matériaux et des formes. Le Fiber Art¹³ plus généralement, s'est développé seulement à partir du XX^e siècle. « L'art peut aussi bien s'exprimer au moyen de la laine, du papier, de l'ivoire, de la céramique, du verre que par la peinture, la pierre, le bois, l'argile. »¹⁴ Il a fallu attendre les années 60 pour que les œuvres textiles se déploient dans l'espace. « Travaillant directement avec le tissu et d'autres matériaux réputés "non artistiques", quelques artistes ont brisé les barrières et changé la définition de l'art lui-même. »¹⁵ Les femmes artistes commencent à prendre un peu de place. La Manufacture de Roubaix a choisi de reconverter ses anciens ateliers de tissage, datant de 1914, en un lieu de mémoire et de création : la Manufacture, à la fois musée et espace vivant. Aujourd'hui, elle accueille la Biennale de la Création Contemporaine Textile, où les métiers à tisser d'autrefois côtoient les innovations d'aujourd'hui. On y découvre l'histoire du tissage, celle des tisserandes et des grandes manufactures, mais aussi des perspectives tournées vers l'avenir du textile. En France, la tapisserie a toujours occupé une place privilégiée. Les nombreuses publications, archives et études qui lui sont consacrées témoignent du prestige dont elle a bénéficié : considérée comme un art majeur, symbole de raffinement et de maîtrise technique, elle était portée par des institutions reconnues comme

la Cité Internationale de la Tapisserie d'Aubusson ou la Manufacture des Gobelins. C'est notamment dû au fait que les femmes étaient exclues des ateliers de tissage, et qu'il faut attendre 1930 pour que les hommes et femmes y tissent à part égale¹⁶. Mais les textes sur les textiles modernes sont un peu plus difficilement trouvables, « les femmes sont entrées dans l'art moderne par le textile »¹⁷, ce qui explique peut-être ce manque.

Les États-Unis ont été précurseurs dans l'ouverture de l'art au textile et dans la valorisation des artistes féminines, même si cette mise en lumière restait encore modeste : en 1949, le MoMA de New York consacra sa première exposition d'art textile à [Anni Albers](#). « Tout au long de sa vie, Anni Albers se sera employée à relever le statut des fils tissés. Surtout, elle en a exploité, non seulement le potentiel esthétique, mais aussi technique. »¹⁸ Sur les photographies d'installation, les textiles de l'artiste se déploient sur les murs du musée comme des compositions autonomes. La lumière révèle la densité du fil, les reliefs, les irrégularités de la matière. Ces œuvres n'ont plus de fonction utilitaire : elles existent pour être vues, comprises comme des surfaces d'abstraction et de rythme. Elle considérait le tissage comme une écriture de la pensée, un système de construction visuelle. En intégrant ces pièces dans un espace muséal, le MoMA offrait une légitimité nouvelle à la pratique textile, longtemps reléguée à la sphère domestique et féminine. Le textile quittait la catégorie de l'objet d'usage pour entrer dans celle de l'objet d'art, malgré la chaise, malgré les drapés. Pourtant, cette exposition ne renie pas la matérialité du textile : elle la célèbre. Le musée devient un lieu de mise en lumière du geste, du

temps et de la patience. Le fil, la trame et la main qui les ont tissés deviennent visibles, presque palpables. Ainsi, *Anni Albers – Textiles* a ouvert la voie à une reconnaissance du textile comme langage plastique à part entière, capable de porter à la fois mémoire, savoir-faire et modernité. En inscrivant le tissage au cœur du musée, Anni Albers a réconcilié l'art et l'artisanat, la main et l'esprit, le fil et le dessein et a ouvert la voie à la reconnaissance d'autres artistes textiles.

Quelques années après, le travail de **Sheila Hicks** rentre dans les collections du MoMa. Sheila Hicks, artiste textile états-unienne, a suivi les cours de Josef Albers durant ses études à Yale en 1950. Elle rencontre également Anni Albers et George Kubler, grâce à qui son intérêt pour les arts textiles s'éveille. L'inspiration du Bauhaus a marqué son travail, notamment son approche des couleurs. Elle est aujourd'hui l'une des artistes les plus reconnues du Fiber Art qu'elle a rejoint lors de son développement en 1960-1970. Ses œuvres monumentales, rondes et colorées, ainsi que ses miniatures ont traversé musées et expositions en France, États-Unis, Japon, Allemagne. Sa biographie designée par Irma Boom en 2006 a également contribué à la faire connaître à un nouveau public. Il est quelque peu difficile de parler du travail de Sheila Hicks, elle-même n'aime pas parler de son processus de travail, de la manière dont les choses ont été faites¹⁹. En cherchant à me renseigner tout de même sur ses œuvres, j'ai découvert *Escalade Beyond Chromatic Land*, œuvre monumentale, fascinante par ses couleurs et son installation. Présentée à la Biennale de Venise en 2017, *Escalade Beyond Chromatic Lands* se compose d'un amas de cordes, de fils et de fibres colorées, entremêlés

en une masse organique monumentale. Débordant littéralement de l'espace qui la contient, l'œuvre semble à la fois croître et se défaire, comme une entité vivante. Les teintes saturées, oranges brûlés, bleus profonds, fuchsias éclatants forment une composition immersive qui invite le spectateur à se laisser envelopper par la couleur et la matière. Dans cette œuvre, le textile quitte sa fonction décorative ou domestique pour devenir un espace à habiter, une topographie sensorielle.

Broder la résistance

S'il a donc longtemps été un moyen d'éduquer les femmes à l'idéal féminin, notamment entre le XIX^e et le XX^e siècle, l'art de l'aiguille leur a également fourni une arme de résistance aux contraintes de la féminité. À partir de 1970, le textile devient un moyen de subversion, d'engagement, véritable étendard du propos de l'artiste. « Travailler ainsi le textile, avec lenteur, avec minutie, c'est presque un acte de résistance »²⁰. Il est donc nécessaire de comprendre l'histoire des femmes et leur rapport avec le tissu. Depuis toujours, et de plus en plus, les femmes se servent du tissu pour conter leur douleur. **Minerva Valenzuela** a fondé en 2012 le collectif *Bordamos Feminicidios*²¹, à Mexico. Les *Bordamos Feminicidios* brodent le nom et l'histoire de chaque victime de féminicide mexicaine. « L'aiguille va et vient à travers l'étoffe, comme si elle inspirait et expirait », explique Minerva Valenzuela.

Les artistes ont réellement commencé à s'emparer du médium textile dans leurs œuvres. **Raymonde Arcier** est une artiste du XX^e siècle qui travaille autour des conditions des femmes. Ses œuvres monumentales, démesurées représentent le travail domestique et la souffrance infligée aux femmes. Son œuvre *Au nom du père* est une immense femme, les bras écartés en croix, crucifiée aux tâches ménagères et sexuelles. Elle porte un miroir en guise de pendentif, éternel symbole de la beauté féminine et de la douleur de se voir vieillir et de ne plus correspondre aux critères de beauté instaurés par la société. Tâches ménagères démesurées, maternité pesante, sexualité subie, diktats d'une beauté idéale : c'est une image à la

fois ironique et terrifiante ; qui fait un écho direct à *Modes & Travaux féminins* et au prix reçu par l'État pour enfanter. Par cette opération d'agrandissement d'objets quotidiens, Raymonde Arcier met en évidence la transgression de ce qui est connoté féminin ou masculin. Elle montre ainsi que les femmes effectuaient quotidiennement des tâches rudes et difficiles qui n'étaient ni reconnues ni rémunérées, comme *Héritage, les tricotés de ma mère*, qui est un pull géant, composé de plusieurs tricotés. Pour ses œuvres délibérément gigantesques, Raymonde Arcier nous met face à la réalité de beaucoup trop de femmes. On se retrouve directement confronté à la souffrance silencieuse de la femme représentée.

Cette traduction de l'expression des femmes par le textile n'est pas nouvelle, elle trouve ses racines dans des récits anciens, tels que celui de Philomèle²² dans les *Métamorphoses* d'Ovide, qui inscrit son calvaire en le brodant. Depuis les années 1970, les mouvements féministes ont réhabilité ces pratiques longtemps méprisées, en les faisant devenir des modes d'expression privilégiés. Avant même ces réappropriations contemporaines, la figure mythique de Pénélope illustre déjà la puissance silencieuse du fil comme outil de résistance et de ruse. Pénélope, l'épouse d'Ulysse, est assiégée par de nombreux prétendants qui veulent l'épouser, convaincus que son mari ne reviendra pas de la guerre de Troie. Pour repousser l'échéance, elle déclare qu'elle choisira l'un d'eux seulement lorsqu'elle aura terminé de tisser une tapisserie. Chaque jour, elle travaille donc au métier à tisser, mais chaque nuit, elle défait en secret son ouvrage afin de retarder indéfiniment sa décision. La tapisserie devient alors

un symbole ambivalent : d'un côté, elle représente une activité assignée aux femmes, qui maintient Pénélope dans un rôle domestique et donc dans une forme d'asservissement. Mais en même temps, elle est pour elle un instrument d'émancipation : c'est grâce à cette ruse et à sa parfaite maîtrise textile qu'elle garde le contrôle de son destin et échappe au joug de ses prétendants jusqu'au retour d'Ulysse²³.

Ce double mouvement, entre assignation et émancipation, traverse l'histoire du textile. Longtemps invisibilisé, il devient aujourd'hui un terrain d'expression privilégié, où de nombreuses femmes mais aussi des hommes trouvent les moyens de raconter leur histoire. Dans certains cas, ces récits prennent une dimension profondément intime et douloureuse, montrant que le textile, loin d'être un simple « travail de femmes », est un langage universel, capable de porter les mémoires individuelles comme les grandes histoires collectives. *Au fur et à mesure, le textile dépasse la seule question du genre pour devenir un espace d'expression des identités. Il fait se cotoyer les mémoires individuelles, les corps et les luttes, qu'elles soient féministes, queer et collectives.*

Harry Bomber, « objeteur », développe un travail autour de la mémoire des sexualités. À travers ses objets, il constitue un musée personnel qui documente les pratiques liées aux cultures LGBT+, en particulier homosexuelles. Il ne s'agit pas seulement de représenter les « grandes histoires » de ces communautés, mais aussi les récits plus intimes, parfois marginaux, voire dérangeants et surtout personnels. Ces pratiques, souvent

invisibilisées, font pourtant partie d'une histoire collective. Harry Bomber a créé *Bandanarama*, le bandana qui met en lumière différentes paraphilies²⁴. Il réinterprète le code des bandanas (hanky code), qui, dès les années 1970-80, a permis aux homosexuels de développer un langage crypté pour s'identifier et communiquer discrètement leurs désirs en public, dans un contexte de forte répression sociale et politique, dangereux. Porté dans la poche, à droite ou à gauche, le bandana devient un signe simple mais immédiatement reconnaissable pour la communauté : un moyen efficace de comprendre les envies de celui qui le porte. « Je ne dis pas que c'est bien, je ne dis pas que c'est pas bien, je dis juste que ça existe et que ça fait partie de notre identité. »²⁵ On retrouve souvent dans l'histoire, ce motif très masculin de communication secrète et souvent par le textile, les vêtements, étant plus facile à cacher.

Le textile, en portant ces histoires, devient autant un outil de mémoire qu'un espace de guérison. S'il peut témoigner des luttes et des identités, il offre aussi un refuge : un lieu où l'on peut transformer la douleur en matière, l'angoisse en geste. Dans cette répétition, parfois silencieuse, se joue quelque chose d'intime et d'universel : réparer, recommencer, retrouver un équilibre. C'est aussi dans ce mouvement lent et obstiné que le textile prend une dimension libératrice, où le faire devient une forme de soin, d'apaisement et de résistance.

01 Union des industries textiles, *Textile : métiers d'avenir*, Thoba's, 2008. (p. 2)

02 Échanges lors de ma visite du musée de Bolbec

03 Cf. *Coup pour coup*, vidéo YouTube sur la révolte des femmes dans une usine de vêtements en mai 1968.

04 Cf. Archives Nationales du monde du travail, *Femmes et Univers textile*, 18 mars 2022. Disponible sur : <https://archives-nationales-travail.culture.gouv.fr/Decouvrir/Dossiers-du-mois/Femmes-et-univers-textiles-entre-reves-d-independance-et-realites-industrielles>

05-09 LANTELME Élodie, WAGNER Patricia, *Modes & Travaux : une histoire de la femme française*, Montrouge, Solar, 2014.

10 BOUCHERIT Édouard, *Publicité - Modes & Travaux féminins n°101*, 1^{er} mars 1924. (p. 20)

11 Par exemple, voici quelques textes du magazine : « À cette époque et pour attendre le moment de porter les costumes de plein hiver, les femmes élégantes commanderont une redingote. Ce modèle n'a plus rien de masculin, ainsi que nous le regrettons il y a plusieurs années. [...] » BOUCHERIT Édouard, *Redingotes - Modes & Travaux féminins n°188*, 15 octobre 1927. (p. 12)

« Il a suffi qu'un jour une femme ait eu la fantaisie de laisser dépasser de sa jupe une écharpe pour que soit émise l'idée que peut-être les robes s'allongeraient. Nous l'avons dit déjà ; les robes ne seront pas plus longues lorsqu'elles auront conservé les dimensions qu'exige le bon goût et si certaines personnes ont manqué de tact jusqu'à porter des robes qui découvriraient les genoux, c'est une erreur que n'a jamais commise une femme bien élevée réellement élégante. Les robes descendront donc jusqu'aux mollets mais ce qui les fera surtout paraître plus longues c'est que de nombreuses robes drapées montrent un côté plus descendu que l'autre. » BOUCHERIT Édouard, *Les jupes plus longues - Modes & Travaux féminins n°188*, 15 octobre 1927. (p. 7)

12 Je ne possède que trois numéros, 1924, 1927 et 1929, depuis la massification et la popularisation de la photographie les magazines ont une nouvelle direction artistique complètement différente de son début.

13 L'art de la fibre, ou « fiber art » se réfère aux Beaux-Arts dont le matériau est constitué de fibres textiles et d'autres composants, tels que le tissu

ou le fil. Il se concentre sur les matériaux et sur le travail manuel de l'artiste, et donne la priorité à la valeur esthétique plutôt qu'à l'utilité en elle-même. Les « fiber artists » se réapproprient les techniques traditionnelles et tissent des liens entre art, activisme et artisanat. De bonne facture, *L'art de la fibre*. Disponible sur : https://debonnefacture.fr/fr/blogs/culture/fiber-art?srsId=AfmBOoq33TBGc4_x2Xub20VFMNgLDgy6nBZmlLmV_ogumf8snYm2Hole

14 MINELLA Anne-Marie, BOSSEUR Jean-Yves, *Les artistes et le textile*, Dijon, Les presses du réel, 2024. (p. 25)

15 THOMAS Michel, MAINGUY Christine, POMMIER Sophie, *L'art textile, broderies, tapisseries, tissus, sculptures*, Skira, 1985. (p. 12)

16 Les femmes travaillent le textile dans la sphère domestique puis à l'usine à partir du XIX^e siècle. Elles n'ont pas accès aux ateliers de tissage, puisque la tapisserie est considérée comme de l'artisanat.

17 SOULARD Ida, *Anni Albers : abstractions concrètes - Une histoire textile de la modernité*, Dijon, Les presses du réel, 2024. (p. 9)

18 VIGNAL Marion, *Femmes designers : un siècle de créations*, Genève, Aubanel, 2009.

19 Cf. BALBER Zachary, MEONI Beatrice, DE CARDENAS Monica, *Artsy, Artist Sheila Hicks Is Still Making Defiant, Beautiful Woven Art*, 2 mai 2019. Disponible sur : <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-84-sheila-hicks-making-defiant-honest-art>

20 Nefeli Papadimouli à propos de son processus de travail/couture. MORREN Linda, *Aérides - Les Vents*, Gambais, Art Events, septembre 2025.

21 « Nous brodons les féminicides » Cf. L'intimiste, *Leur fil, leur bataille*, Sandrine Tolotti

22 Son histoire est racontée dans les *Métamorphoses d'Ovide* : Procné est mariée à Térée, roi de Thrace. Après cinq années d'union et la naissance d'un fils, Itys, elle éprouve le désir de voir sa jeune sœur Philomèle, et s'en ouvre à son mari. Celui-ci se rend alors à Athènes pour demander au roi Pandion de permettre le séjour de Philomèle chez eux. Mais découvrant la beauté de sa belle-sœur, il désire aussitôt la posséder. Pandion accepte finalement de lui confier sa fille, en lui faisant promettre d'en prendre soin ; mais à peine ont-ils débarqué sur la côte thrace que Térée l'entraîne dans une bergerie où il la viole et lui coupe ensuite la langue

pour l'empêcher de parler. Philomèle est laissée sous bonne garde dans la bergerie, et de retour devant sa femme, Térée lui fait croire qu'elle est morte durant le voyage. Mais Philomèle à l'idée d'avertir sa sœur en tissant une toile qui révèle son calvaire.

23 *L'Odyssée* est une épopée grecque antique attribuée à l'aède Homère, qui l'aurait composée après l'*Iliade*, vers la fin du VIII^e siècle av. J.-C.

24 Wikipédia : Une paraphilie est une pratique sexuelle qui diffère des actes traditionnellement considérés comme normaux, ou le fait d'éprouver une attirance sexuelle considérée comme anormale. Elle n'est donc pas considérée comme un trouble mental, à la différence du trouble paraphilique, qui est diagnostiqué lorsque la paraphilie cause une détresse ou une altération cliniquement significative dans la vie de la personne, ou lorsqu'elle entraîne des comportements qui nuisent à autrui.

25 Lors d'une discussion autour de ses objets.



Anni Albers, *Red and Blue Layers*, 1954,
tissage de coton (61,6 x 37,8 cm)







Raymonde Arcier, *Au nom du père*, 1975-1976,
toile de jute, kapok, mousse de polyester, coton
au crochet et cuivre au point mousse
(2m65 de haut)

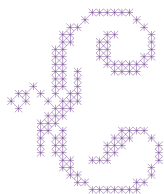








besoin de faire



omme nous l'avons évoqué précédemment, le textile se révèle être un médium privilégié pour exprimer une douleur, un passé ou une mémoire enfouie. Chaque geste, qu'il s'agisse de coudre, de tisser, de broder, de feutrer, de carder, porte en lui une dimension réparatrice. **La répétition du fil, la lenteur du processus et l'attention portée à la matière offrent un espace où les blessures personnelles ou collectives peuvent être réinterprétées et mises en forme.** Cette capacité du textile à accueillir des récits intimes ou traumatiques suscite également une certaine urgence à créer : urgence de dire ce qui ne peut s'exprimer autrement, urgence de matérialiser une expérience vécue par le biais d'un travail manuel. Le fil devient alors un langage silencieux mais persistant, qui permet d'inscrire dans la matière une mémoire douloureuse tout en ouvrant un chemin vers la reconstruction.

Pour le collectif

Cette capacité du textile à porter des récits intimes et collectifs ne se limite pas à l'espace privé ou à l'œuvre unique : elle trouve également sa place dans l'espace public et dans l'action collective. Les gestes répétés, les matières travaillées et les formes colorées peuvent devenir des outils de mobilisation, donnant corps et visibilité à des revendications sociales et politiques. C'est précisément ce que démontre le cas du « Carnaval des luttes », où le textile se transforme en langage visuel et performatif, capable de transmettre des messages forts et de marquer durablement les esprits. Pour la troisième année consécutive, les étudiants de l'École européenne supérieure de l'image d'Angoulême organisent le « Carnaval



Pour le collectif.....

91

Quête de soi(e).....

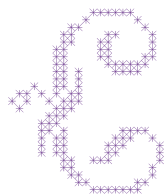
102

Rapport méditatif.....

103

Entretien avec Séverine.....

111



omme nous l'avons évoqué précédemment, le textile se révèle être un médium privilégié pour exprimer une douleur, un passé ou une mémoire enfouie. Chaque geste, qu'il s'agisse de coudre, de tisser, de broder, de feutrer, de carder, porte en lui une dimension réparatrice. *La répétition du fil, la lenteur du processus et l'attention portée à la matière offrent un espace où les blessures personnelles ou collectives peuvent être réinterprétées et mises en forme.* Cette capacité du textile à accueillir des récits intimes ou traumatiques suscite également une certaine urgence à créer : urgence de dire ce qui ne peut s'exprimer autrement, urgence de matérialiser une expérience vécue par le biais d'un travail manuel. Le fil devient alors un langage silencieux mais persistant, qui permet d'inscrire dans la matière une mémoire douloureuse tout en ouvrant un chemin vers la reconstruction.

Pour le collectif

Cette capacité du textile à porter des récits intimes et collectifs ne se limite pas à l'espace privé ou à l'œuvre unique : elle trouve également sa place dans l'espace public et dans l'action collective. Les gestes répétés, les matières travaillées et les formes colorées peuvent devenir des outils de mobilisation, donnant corps et visibilité à des revendications sociales et politiques. C'est précisément ce que démontre le cas du « Carnaval des luttes », où le textile se transforme en langage visuel et performatif, capable de transmettre des messages forts et de marquer durablement les esprits. Pour la troisième année consécutive, les étudiants de l'École européenne supérieure de l'image d'Angoulême organisent le « Carnaval

« Parce qu'il s'agit d'un symbole visuel, les femmes peuvent l'utiliser sans crainte d'être arrêtées pour avoir causé des troubles, comme elles le feraient pour crier dans des endroits comme les assemblées législatives »⁰¹.

des luttes ». Ce joyeux Carnaval est une manifestation visant à dénoncer les injustices (dans le monde de l'art et plus largement dans la société). Cette année, précarité, droits des prostituées, soutien aux femmes, sont mis en lumière. Il se déroule tous les ans pendant le Festival International de Bande-dessinée d'Angoulême, et profite de l'engouement autour de l'événement pour réunir plus de voix, locaux, touristes et éditeurs du monde entier. La particularité de cette manifestation réside dans les costumes, outils « joyeux » de dénonciation. Les masques de bouffons du roi, faits-main, symbolisent la précarité, et bien sûr leur situation face à l'État et illustrent la condition des artistes et étudiants. Mais ces costumes ne masquent pas les voix des manifestants, bien au contraire : ils les amplifient, les rendent visibles et inoubliables. Ils transforment le message en une image forte qui interpelle et invite à la réflexion, tout en restant pacifiste. Pourtant interdite par la ville, en 2025, elle s'est déroulée sans encombre, sans violence et sans répression.

Le costume en manifestation est bien plus qu'un simple vêtement : il devient un outil de communication puissant, un symbole qui marque les esprits et transcende les discours. De tout temps, le textile a servi à identifier des groupes, à afficher une appartenance ou à revendiquer une cause. Aujourd'hui, les manifestations en font un levier de mobilisation et de mémoire collective. Derrière les masques et les costumes colorés se cache une volonté claire : détourner les codes du carnaval pour faire passer un message politique. La manifestation, bien que pacifique, n'en est pas moins percutante. Les participants utilisent le visuel pour dénoncer, alerter et attirer

l'attention du public et des médias. Cette approche permet de graver une image forte dans les esprits et d'offrir une nouvelle forme d'engagement citoyen. Par ailleurs, les costumes, par leur exubérance et leur impact visuel, captent l'attention, transformant la rue en un véritable théâtre d'expression contestataire. Leur performance théâtrale happe toute personne initialement extérieure à la manifestation.

Le « Carnaval des Luttes » n'est pas le seul exemple de manifestation costumée. Le costume de la servante écarlate est devenu un symbole féministe et politique à travers le monde. Inspiré du roman de Margaret Atwood et de son adaptation en série télévisée, ce vêtement rouge à coiffe blanche est aujourd'hui arboré dans les manifestations pour dénoncer la régression des droits des femmes. Son impact repose sur sa forte reconnaissance visuelle et sa capacité à condenser en une seule image toute une lutte sociale.

L'intérêt du costume en manifestation réside donc dans sa faculté à transformer l'espace public en scène de protestation, parfois silencieuse, mais éloquente. Il intrigue, interpelle, et surtout, laisse une trace durable. Là où les mots peuvent se perdre dans le brouhaha, l'image persiste. Dans un monde saturé d'informations, les symboles visuels frappants deviennent des ancrages mémoriels puissants.

La raison pour laquelle les costumes fonctionnent si bien est que les manifestations se déroulent dans des endroits comme des tribunaux, des endroits dominés par des hommes en costume noir ou bleu marine, ou des parlements. Ce sont des endroits assez ternes, où le rouge se détache et donne une identité de groupe. C'est

cette même raison qui fait que le « Carnaval des Luttes » a fonctionné : costumes, danses, chants et spectacles. Les gens s'arrêtent, photographient, écoutent. Même sans débordement, elle a laissé une empreinte forte et marqué les esprits.

Le costume, qu'il s'agisse de celui porté dans la rue lors d'une manifestation ou de la tenue imaginée pour une performance artistique, partage une même puissance expressive : il donne corps à une idée, il rend visible un message et transforme l'espace dans lequel il se déploie. Dans la rue, le vêtement s'inscrit dans un contexte collectif, mobilise et interpelle. Dans l'espace de l'art, il conserve cette force de projection tout en se réinventant : le costume devient sculpture, geste, architecture du corps et du mouvement. Les *Skinscapes* de Nefeli Papadimouli reprennent cette idée, mais déplacent l'attention vers la rencontre intime entre le corps et le textile, entre l'individu et l'espace, tout en conservant la dimension symbolique et performative qui faisait la force des costumes de manifestation. Là où le rouge des servantes écarlates frappe dans les rues, les voiles colorées et les pièces portées par les danseur-euses de Nefeli transforment le hall et la cour en un théâtre sensoriel, où chaque geste fait écho au rythme et à la répétition du monde réel. Ainsi, du costume de protestation au costume de performance, le textile relie le corps, le sens et l'espace, et continue d'exprimer, par ses formes et ses couleurs, ce qui ne peut toujours se dire avec des mots.

Comme je l'ai évoqué plus tôt, l'histoire du fil est marquée par une ambivalence profonde : il enferme autant qu'il émancipe. La figure de Pénélope en est un exemple fondateur. Son

tissage, à la fois contrainte domestique et stratégie d'indépendance, résonne encore aujourd'hui dans les pratiques contemporaines où le textile sert à déjouer, à détourner, à résister. Cette longue tradition d'un geste double — à la fois assigné et libérateur — se retrouve au cœur de nombreuses démarches artistiques actuelles.

Nefeli Papadimouli est une artiste grecque dont la pratique explore les liens entre le corps, le textile et l'espace. Pour l'édition 2025 d'Un Été Au Havre⁰², elle réalise *Aérides - Les vents*, une installation immersive déployée dans la cour de la Résidence Blason. L'œuvre se compose de grandes voiles de bateau teintées dans des dégradés colorés, suspendues de manière à créer un parcours mouvant et sensoriel où le visiteur est invité à déambuler, à se laisser envelopper par la matière et la lumière. Dans le hall de la Résidence, une exposition prolonge cette expérience avec la présentation de costumes, les *Skinscapes*, et de tentures. Le jour du lancement d'Un Été Au Havre, l'installation prend vie : des danseur-euses et des amateur-ices, vêtues des costumes créés par l'artiste, se mêlent aux voiles, réalisant des gestes, des pas, accompagnant la montée des voiles par des marins. La frontière entre sculpture, performance et textile s'efface alors. Pour Un Été Au Havre, Nefeli s'est arrêtée sur les gestes des marins, qui montent et descendent les voiles tous les jours ; gestes répétitifs qui trouvent écho dans le processus de création textile. Nefeli Papadimouli conçoit le textile comme une architecture fluide, parfois d'un blanc immaculé, parfois éclatante de couleurs, qui façonne et redéfinit l'espace. Elle travaille les contrastes entre l'avant et l'arrière de ses pièces, entre couleurs et neutralité. L'absurde





Image du «Carnaval des Luttes» à Angoulême
en février 2025









Nefeli Papadimouli, Costumes, exposition
durant Un Été Au Havre, 2025



est au cœur de plusieurs de ses projets, notamment avec ses chapeaux pour plusieurs têtes⁰³, avec des performances où les grandes pièces de tissus qui emprisonnent des costumes, sont portées. Certaines de ses pièces, notamment ses vêtements, empruntent l'esthétique du carnaval, tout en proposant des performances silencieuses, presque sacrées entre le corps et l'espace. Dans ses performances, ce qui limite le corps devient paradoxalement moteur de création, espace de rencontre et d'émancipation. Il y a chez Nefeli comme chez Pénélope, un double motif récurrent de contrainte ; l'emprisonnement, les chapeaux à plusieurs têtes, ou les costumes cousus dans d'immenses morceaux de tissus pour Nefeli, et le tissage pour éviter le mariage pour Pénélope, et l'émancipation par le jeu, par le partage.

Ainsi, le masque textile, le costume, ou encore l'uniforme détourné, permettent de donner une identité visuelle forte aux revendications. Ils font naître une émotion et une réflexion immédiate, rendant la cause plus accessible au grand public. L'histoire liée aux costumes, comme ceux des bouffons, rendent le message encore plus profond. Par ce biais, les manifestants ne se contentent pas de revendiquer : ils racontent une histoire, captent l'attention et s'assurent que leur message ne sera pas oublié. Le textile permet à nouveau d'exprimer, en le faisant vivre par des costumes portés ou par le biais d'une œuvre inanimée.

De la rue au musée, le textile conserve cette capacité à transmettre un message, qu'il soit collectif ou individuel. Que ce soit par le costume éphémère d'une manifestation ou par une œuvre réalisée avec des matériaux et des techniques

précises, le fil devient vecteur d'expression. Cette tension entre immédiateté et patience, entre urgence et minutie, montre que le textile peut être à la fois outil de communication et objet d'art, capable de conjuguer engagement et valeur esthétique. Le faire vite, faire avec les moyens du bord existe aussi dans les œuvres d'art. L'œuvre urgente, critique prend également son statut d'œuvre par sa technique.

Quête de soi(e)

À l'heure de l'industrialisation et du tout-numérique, une inquiétude persiste : celle de perdre la dimension sensible du faire, la matérialité, la tactilité. Pourtant, loin de disparaître, le geste manuel retrouve aujourd'hui une place essentielle. Depuis quelques années, le textile en tant que médium artistique connaît un véritable renouveau. Face à la vitesse de la production industrielle et à la froideur des interfaces digitales, il représente une forme de résistance douce : un retour au geste, au contact, au temps long. Se lancer dans la broderie, par exemple, ne demande que peu de moyens — un fil, une aiguille, un morceau de tissu, un tambour parfois. Cette simplicité d'accès explique aussi l'essor des pratiques amateurs, qui se développent largement en dehors du cadre institutionnel.

Ce renouveau du textile s'observe autant dans les sphères artistiques qu'amateurs. Les pratiques du *Do It Yourself* et du *slow craft* se développent largement grâce aux réseaux sociaux, et notamment des plateformes comme Instagram, TikTok ou Pinterest, qui jouent un rôle déterminant : ils permettent de partager des savoir-faire, d'échanger des techniques, de rendre visible un geste autrefois cantonné à la sphère domestique. Même les outils numériques, loin de s'y opposer, peuvent accompagner ces pratiques : ChatGPT, par exemple, peut décrire précisément les étapes d'un motif de crochet, conseiller un fil ou la taille d'un crochet adapté à un projet. Ces dialogues entre machine et main ne remplacent pas le faire, ils l'accompagnent d'une autre manière, en favorisant l'autonomie et la curiosité.

Parallèlement, le dialogue entre geste et machine redéfinit la notion même d'artisanat. Certains artistes expérimentent avec les technologies numériques sans renoncer à la main : Evelin Kasikov, par exemple, brode des trames CMJN à la main selon des logiques d'impression, tandis que Debrida⁰⁴ réintroduit le relief du fil sur l'image photographique, la carte postale, brouillant les frontières entre technique et émotion. Les logiciels de broderie numérique, l'impression 3D textile ou encore les programmes génératifs permettent d'explorer une matérialité augmentée : la machine devient partenaire du faire, non son remplaçant.

Car avant tout, c'est une pratique de patience, de concentration, parfois méditative. Coudre, broder, tisser, ce n'est pas seulement produire un objet : c'est aussi s'accorder un temps à soi, ralentir, retrouver un rythme humain dans un monde pressé. Faire, c'est penser autrement. Le geste devient un refuge, une respiration.

Et parfois, ce temps suspendu ouvre une autre dimension : ce qui apaise commence doucement à travailler en profondeur. Le geste répété n'est plus seulement un abri, il devient un espace où les pensées se déplacent, se réorganisent, se clarifient — comme si l'acte de faire agissait sur ce qui nous traverse, en le filtrant, en le rendant dicible autrement.

C'est dans cette transformation silencieuse que naît sa force thérapeutique. Faire, c'est alors non seulement se protéger du monde, mais aussi le digérer, le comprendre, l'intégrer. Une manière de métaboliser ce qui nous affecte, point après point, fil après fil.

Faire, c'est comme une thérapie.

C'est aussi le cas pour **Séverine Gallardo**, dont la pratique textile s'inscrit pleinement dans cette logique du temps long et du geste habité. Elle travaille souvent depuis son canapé, dans un espace domestique qui devient peu à peu un atelier intérieur — un lieu où l'on fabrique autant qu'on se retrouve soi-même. Une parure de tête peut lui prendre plusieurs mois : non par incapacité à aller plus vite, mais parce que la lenteur fait partie intégrante du processus. Pour elle, le résultat compte, bien sûr, mais ce n'est pas ce qui prime. Ce qui l'anime, c'est le plaisir de faire, de reprendre, de reposer l'ouvrage, de laisser les heures se déposer dans la matière. Son travail textile est une manière de se reconnecter, d'habiter un rythme plus doux, de renouer avec une forme d'attention au monde et à soi que le quotidien efface trop facilement.

Rapport méditatif

La lenteur du processus fait donc également une grande part de l'œuvre.
Faire, défaire, refaire ;
Coudre, découdre, recoudre ;
Mettre une bobine, coudre, changer de bobine ;
Broder dix croix, en défaire trois ;

C'est un processus fort dans une œuvre que d'être bloqué-e, enfermée-e dans un travail aussi long, laborieux mais précis. De se piquer un doigt avec les aiguilles, de s'enfoncer une épingle sous l'ongle. C'est un travail obsessionnel, de répéter le même mouvement restreint, sur une seule et même œuvre. Il y a quand même parfois un sentiment d'apaisement à broder, de libérateur dans ces gestes assez doux. Toute l'attention n'est pas mobilisée, ce qui permet de réfléchir, de se perdre dans ses pensées en même temps que de faire. Dans *Dérangés*, **Violaine Leroy** raconte l'histoire d'un petit groupe d'individus marginaux, enfermés dans leurs obsessions et leurs angoisses quotidiennes. Chacun tente, à sa manière, de trouver un équilibre dans un monde qui les dépasse. Parmi eux, un gardien de musée : chaque nuit, il tisse, brode des tapisseries. Ce geste patient et répétitif apaise ses pensées, canalise ses obsessions, et lui permet de retrouver une forme de calme. Le tissage devient pour lui un rituel, presque thérapeutique, un moyen de donner forme à l'invisible, de transformer l'angoisse en matière. Le fil incarne la tentative humaine de réparer, de relier, de trouver la paix dans le geste. À la fin de l'histoire, c'est l'apaisement, la promesse d'un renouveau, le travail du fil étant fini.

Cette répétition minutieuse permet souvent de transmettre des messages politiques, de dénoncer les violences faites aux femmes, les réalités éprouvantes de l'exil et de la migration ou encore des vécus personnels douloureux. « La répétition du geste s'apparente à un acte spirituel qui ouvre vers l'apaisement voir la méditation ».⁰⁵ Cette dimension intime et méditative du geste textile trouve son prolongement concret dans les œuvres d'artistes contemporaines. **Béa Léma**, par exemple, illustre parfaitement comment la répétition et la minutie du geste peuvent devenir un langage à la fois personnel et universel, capable de transformer des expériences traumatiques en une narration visuelle et émotionnelle. Béa Léma est une artiste espagnole, qui, à travers ses broderies raconte son enfance difficile avec sa mère atteinte d'une maladie mentale. Son livre *Des Maux à dire*, édité par Sarbacane, mêle broderie et dessin et plusieurs styles graphiques pour chacune des deux techniques. Elle mobilise la broderie notamment pour illustrer les souvenirs traumatiques de sa mère, change de point pour évoquer une nouvelle temporalité et son état mental. Le livre lui-même évoque un savoir-faire de la broderie et de la couture, transmis entre les femmes de la famille. Il est un vecteur d'expression directe. Ses broderies, reproduites dans le livre, ne se contentent pas d'illustrer : elles transmettent une charge émotionnelle et offrent une diffusion élargie à un geste qui, autrement, resterait confiné à l'espace intime de la pièce unique.

Ce rapport entre répétition, douleur et persévérance inscrit le geste textile dans une dimension à la fois intime et politique. De nombreux-ses



artistes s'approprient ainsi ce médium pour transformer un travail domestique en un langage critique, capable de rendre visibles des expériences invisibilisées. C'est dans cette perspective que s'inscrit la démarche de **Tamara Kostianovsky**. Née à Jérusalem et ayant grandi à Buenos Aires, l'artiste a été profondément marquée par la forte culture de consommation de viande en Argentine, qui est devenue l'un des axes centraux de sa pratique artistique. Dans sa jeunesse, l'omniprésence des carcasses animales dans sa ville l'a fascinée au point qu'elle en est venue à les percevoir comme des figures à la fois tragiques et sacrificielles, porteuses d'une beauté mélancolique. Elle fabrique, à partir de matériaux de récupération, la plupart du temps, ses propres vêtements, des carcasses d'animaux. Carcasses de porcs, de vaches, de poulets, grandeur nature sont suspendues au bout d'un crochet comme dans les chambres froides d'un boucher. Elle joue sur la proximité des tissus qu'elle utilise avec les tissus biologiques, elle y brode parfois des veines et les réseaux capillaires. En travaillant avec des vêtements, des serviettes et des couvertures presque exclusivement recyclés pour créer des œuvres qui mettent en valeur la façon dont nous consommons la nature et les animaux, l'artiste fait continuellement une déclaration politique consciente et dynamique de « anti-consommation ».

« Je rejette l'idée selon laquelle je fais "soft sculpture" — il n'y a rien "soft" dans ce que j'ai

l'intention de dire ou dans la façon dont je le dis. En utilisant le tissu, je vois une opportunité d'élargir la portée de ce que ce matériel peut faire, mais surtout une opportunité de redéfinir les notions de genre qui hantent encore les femmes artistes.»⁰⁶

Ainsi, à travers ces exemples, se dessine un fil conducteur : le geste textile ne se limite pas à une pratique domestique ou artisanale, mais devient un langage, un espace de mémoire et de résistance. La répétition, la lenteur et l'attention portée à chaque point font de chaque ouvrage un acte singulier, où l'intime et le collectif se rencontrent. Ces gestes, qu'ils racontent des histoires personnelles, politiques ou culturelles, traduisent une forme de persévérance et d'expression qui traverse les générations.

Ils permettent de relier l'expérience individuelle à une continuité historique, des marquoirs des grands-mères aux œuvres contemporaines d'artistes engagées. Le fil, en se tendant d'une main à l'autre, incarne la transmission des savoir-faire et des récits, offrant une matérialité au temps, à la mémoire et à l'émotion. La pratique textile devient alors une manière de faire exister ce qui pourrait autrement s'effacer : un dialogue entre le passé et le présent, entre le geste et l'idée, entre la matérialité et l'imaginaire.

Cette partie invite à considérer le textile non seulement comme un médium d'expression personnelle mais aussi comme un outil de partage et de réflexion collective. La création textile, à la croisée de l'art, de l'artisanat et de l'expérience humaine, continue de tisser des liens, de transmettre et d'inspirer de nouvelles formes de pensée et de faire.

01 Cf. The Guardian

02 Un Été Au Havre est une manifestation artistique annuelle créée à l'occasion des cinq cents ans de la ville du Havre, en 2017. Chaque été, une petite dizaine d'œuvres est disséminée à travers la ville afin de créer un parcours artistique et culturel autour du Havre.

03 De sa série *Objects to connect*

04 Artiste lotoise

05 MINELLA Anne-Marie, BOSSEUR Jean-Yves, Les artistes et le textile, Dijon, *Les presses du réel*, 2024. (p. 8)

06 GOLDMAN Alexandra, *Artifactoid, The Runway and the Slaughterhouse : in conversation with artist Tamara Kostianovsky*, 14 novembre 2016. Disponible sur : <https://theartifactoid.com>

The Old Right of Way, Birnamwood, Wis.

Bouquet
de
~~fleurs~~
pleurs











Séverine Gallardo est une artiste et éditrice angoumoisine. Elle construit principalement des parures de tête, des architectures portables. Elle enseigne également aux Beaux-Arts d'Angoulême.

Comment as-tu appris certaines pratiques textiles ?

J'ai appris en deux temps. Le premier, c'était grâce à ma grand-mère, lorsque j'avais 12 ans. J'étais chez mes grands-parents, je m'ennuyais, il pleuvait. Ma grand-mère me dit : « Est-ce que tu connais le crochet ? » Je lui dis non. Elle sort de nulle part une espèce de boîte absolument magnifique, remplie de vieilles pelotes de laine, de matières, de rubans... Je trouvais ça merveilleux. Dans cette boîte, il y avait plein d'outils : des aiguilles à tricoter, des crochets de toutes les tailles... J'étais fascinée. J'ai toujours aimé dessiner, alors le fait que le crochet ressemble à un crayon m'a plu de suite. Elle m'a dit : « Je vais t'apprendre ». J'ai trouvé magnifique, cette dextérité qu'elle avait, la façon dont elle arrivait à faire des trucs incroyables avec ses doigts. J'ai adoré le geste — le geste, c'est vraiment important, ainsi que le rapport particulier qui s'est mis en place entre nous. À ce moment-là, je ne la voyais plus juste comme « ma grand-mère gentille qui fait des gâteaux », mais comme quelqu'un qui savait faire des choses incroyables. J'adorais passer ce temps avec elle, apprendre avec elle.

J'ai toujours aimé le geste, le faire. Toutes les techniques que j'utilise, je ne les ai jamais apprises à l'école. J'ai appris sur le tas.

Et aujourd'hui, j'enseigne l'art textile. Ce qui est très drôle, c'est que j'enseigne à des élèves qui sont souvent de meilleures techniciennes que moi ! Certaines ont l'âge qu'avait ma grand-mère à l'époque, et elles ont appris la couture ou le tricot à l'école, ou auprès de leurs grand-mères. Il y a toute cette idée de filiation, très féminine, que je trouve belle. Moi, j'ai toujours abordé ça par le plaisir : le plaisir de tester, d'expérimenter, de faire juste pour moi. Et avec cette liberté totale de pouvoir me tromper, de rater, de recommencer. C'est comme ça que j'ai eu envie de découvrir d'autres techniques : la broderie, par exemple. Un jour, j'ai pris du fil, une aiguille, et je me suis dit : « Tiens, je vais dessiner avec ça ». J'étais complètement ignorante en technique. Mais j'expérimente beaucoup. Et de ces expérimentations naissent des gestes, qui deviennent des techniques.

Et le deuxième temps, c'est maintenant : j'apprends avec mes élèves. J'enseigne, mais elles m'enseignent aussi. Mes cours ressemblent plutôt à des laboratoires. On essaye plein de trucs, on explore. On travaille autour du geste. Certaines regardent des tutos, apprennent un geste et le transmettent au groupe. Moi, j'expérimente chez moi, je leur montre d'autres techniques... C'est un grand mélange, un échange permanent, pour arriver à un vrai travail plastique.

Tu n'as jamais eu besoin de passer de formation pour enseigner le textile ?

Non, absolument pas. C'est justement ce qui leur plaît, parce qu'on a une façon différente d'aborder la couture. Paradoxalement, ce qui est drôle, c'est qu'elles aiment coudre, mais elles n'ont pas aimé la façon dont on leur a appris à coudre. C'était souvent avec une espèce d'exigence. Quand tu visites la Cité de la tapisserie d'Aubusson, dans la partie du musée, tu as toute une section

sur l'apprentissage des liciers. Tu vois leurs travaux d'apprentissage, et il y a des propositions marquées « non », « oui », « non », « non pas ça »... Et moi, justement, ce qui m'intéresse c'est le « pas ça » ! C'est ça que j'ai envie de développer : l'erreur, le raté. Ce n'est pas la réussite parfaite qui m'attire — parce qu'à la limite, la perfection, une machine la fera toujours mieux que nous. Moi, ce qui m'émeut dans le textile, c'est le geste humain, la trace, le petit décalage. Le raté, c'est vivant. C'est ça qui me touche.

Quelles sont les techniques que tu exerces ?

Je crochette, je brode et je feutre au savon. Je ne me dis pas : « Tiens, je vais utiliser telle technique ». Je me dis plutôt : « J'ai envie de faire ça », et je fais. Je ne suis pas quelqu'un qui regarde des tutos pour apprendre des techniques. Ce que je regarde, ce sont des aspects plastiques, des formes, des textures... et j'essaye de refaire à ma manière.

Est-ce que tu improvises aussi pour les outils ? Tu trouves des choses qui peuvent t'aider ?

Non, pour les outils, j'utilise plutôt les outils traditionnels : des crochets, des aiguilles à feutrer, tout un panel d'aiguilles.

Est-ce que l'œuvre influence les techniques, ou l'inverse ?

Oui, complètement. Et déjà, le mot « œuvre », c'est un grand mot ! Ce que j'aime, avant tout, c'est regarder. Regarder, pour moi, c'est un vrai bonheur. Ça me procure une joie immense de voir de belles réalisations textiles. J'aime tout : les textiles traditionnels de plein de pays différents — la Roumanie, l'Afghanistan, l'Inde... Je trouve ça fabuleux. Ce que j'aime, c'est leur irrégularité, ce côté imparfait, vivant. Je regarde aussi beaucoup la mode, les artistes qui travaillent le textile de façon sculpturale, le folklore, les vêtements traditionnels... Tout ça m'inspire énormément. Et à force de regarder tout ça, j'ai envie de faire pareil, de refaire à ma façon ce qui me touche. Mais pour faire, je dois trouver des solutions : comment faire pour que ça tienne sur la tête, par exemple ? Alors je teste, je démonte, je refais, plusieurs fois s'il faut. Parce que mon objectif, quand même, c'est de faire des choses qui se portent sur la tête. Mon idée, c'est de créer des cités, des architectures textiles miniatures. C'est ça qui guide mon travail. Les techniques, elles viennent ensuite. Ce sont juste des moyens pour arriver à ma finalité : réaliser quelque chose que je trouve beau. Tu vois, il y a des gens qui ont bâti des cathédrales et il leur a fallu deux cents ans. Moi, je fais des cathédrales individuelles qu'on porte sur la tête. J'adapte ma technique à ça.

Comment fais-tu la structure de la parure de tête pour que ça tienne ?

C'est une question que je me suis longtemps posée, c'était un vrai casse-tête pendant un moment. J'avais commencé à faire des masques africains en tricot. J'adorais le motif tricoté, mais il y avait un truc qui me gênait : c'était mou. Or, ce que je trouvais magnifique dans les masques africains, c'était justement leur rigidité, leur structure. Et puis, il y a un truc qui a littéralement changé ma vie : Felletin. Je cherchais un tissu à la fois rigide et agréable à travailler, et un jour, je suis allée là-bas pendant les Semaines de la laine. Très vite, j'ai vu des choses incroyables : des artisan-es qui travaillaient la laine, des gens passionnés.

Des artisan-es qui élevaient leurs propres moutons, qui filaient eux-mêmes leur laine, qui travaillaient la matière. Et moi, la matière, c'est toujours le point de départ de mon travail. À chaque fois que je pars en vacances, je cherche les magasins de laine. C'est presque une obsession ! Et je me suis rendu compte que toutes les femmes qui tiennent ces boutiques de laine magnifique, se connaissent toutes, il y a un vrai maillage à travers la France. Et c'est à Felletin, que j'ai vu un truc qui a tout changé : des gens vendaient du feutre pour l'isolation des maisons, avec une épaisseur parfaite. J'en ai acheté pour une centaine d'euros, un énorme rouleau, et je l'ai découpé. Tu veux que je te montre ?



Parure en cours et feutre d'isolation

Carrément !

Alors, ici, c'est mon atelier — enfin, mon canapé plutôt ! C'est là que je travaille. Regarde, ça, c'est ce sur quoi je suis en train de bosser. C'est un gilet roumain que j'ai restauré, avec une photo de ma grand-mère. Je me suis inspirée des manches, parce qu'en Roumanie, tu portes ce genre de gilet par-dessus des chemises à manches très bouffantes. Ce que j'adore en Roumanie, c'est les Carpates, les montagnes. J'aime les paysages, les reliefs... Le feutre, je le garde dans des sacs poubelles parce que ça peut être attaqué par les mites. J'ai déjà perdu une parure comme ça. Tu vois, le feutre est un peu rigide, donc ça devient le fond sur lequel je viens broder. Je travaille toujours par petites étapes : je fais une partie de broderie, je vois si je l'associe ou non, si ça marche. J'assemble, je démonte, je recommence. L'idée, c'est d'obtenir quelque chose de suffisamment rigide pour pouvoir le poser sur la tête, c'est toujours mon point de départ.

Est-ce que ça t'es déjà arrivé que ça ne tienne plus ?

Oui, bien sûr ! Dans ces cas-là, je colmate. Et souvent, ça prend des directions auxquelles je ne m'attendais pas du tout, mais ça me donne de nouvelles idées.

Quel est ton processus de travail ? Fais-tu des dessins, croquis, est-ce que tu mets de côté des images ?

Je ne pars jamais avec un croquis. Pour moi, chaque création est une aventure : je ne sais pas du tout ce que ça va donner au départ. Je réalise beaucoup de dessins d'observation. Mais ce sont des choses que je trouve magnifiques et que je recopie, avant d'en faire des sortes d'hybridations. Ce qui me fascine dans la parure de tête, c'est déjà les femmes qui portent l'eau, tu vois, celles qui portent des jarres sur leur tête. Tous ces gens qui utilisent leur tête pour transporter des choses, je trouve ça fabuleux. Quand j'ai commencé à dessiner, je me suis intéressée aux vases, aux jarres. J'adore tout ce qui est Moyen Âge, Antiquité, le médiéval. Je prends des notes dans mes carnets, je recopie, et ensuite, ça me donne des idées pour des ornements.

Qu'est-ce qui te plaît dans ce « faire », au point de l'enseigner maintenant ?

Ce que j'adore vraiment, c'est le fait de me centrer sur quelque chose. Quand je brode, je ne pense qu'à la broderie. Je ne pense qu'au geste, au rapport au paysage. Et puis, j'adore cette sensation d'excitation totale quand je sens que je fais un truc qui me plaît. Ça m'exalte, ça me met en joie, je me dis : « C'est hyper beau ! » Mais pour tendre vers ça, il faut faire le geste, répéter, persévérer — c'est lent. Parfois,

je me rends compte, au bout d'un moment, que ce que je fais est nul. Et là, c'est l'inverse total : la frustration, l'angoisse. Avant, j'essayais de lutter. Maintenant, j'ai compris : il faut arrêter, défaire, recommencer. Ça me libère. Tu vois, il y a des gens qui vont courir, et je comprends complètement ça. Quand tu cours, t'es concentré sur ton geste, un pas après l'autre. Moi, c'est pareil, sauf que mon geste, c'est celui de la main. Et honnêtement, je pourrais faire ça toute la journée, toute ma vie, tout le temps.

Ça ne t'écœurerait pas de ne faire que ça ?

Je me suis déjà posé la question. Ça n'est jamais arrivé. Parce que tout s'enchaîne, tout se renouvelle. C'est comme si j'explorais des territoires. Tu découvres un palais magnifique, tu dis « C'est génial », et puis tu vois un autre couloir, une autre salle, et tu veux aller voir. Il y a toujours une aventure dans le fait de faire.

Avant de te lancer dans les parures de têtes, tu as expérimenté d'autres formes, un peu plus plates. Tu penses que ça va encore évoluer vers autre chose ?

Oui, justement, il y a une nouvelle chose qui m'a complètement exaltée. J'ai fait une exposition à Liévin, avec un garçon qui s'appelle Thierry Verbec. Avant, quand je finissais une parure, je la trouvais belle, je la prenais en photo, je la rangeais, et je passais à autre chose. Mais là, il s'est passé un truc nouveau : des gens ont commencé à s'y intéresser, à vouloir les exposer, ça m'a fait un plaisir immense. Ça a soulevé de nouvelles questions. Parce que ces pièces, que je voyais comme des parures, étaient perçues dans les expos comme des sculptures. On peut les mettre sur un mannequin, mais sans le contexte des photos, les gens ne voient pas forcément qu'elles se portent. C'est Thierry qui m'a donné une idée géniale : il a fait imprimer mes photos en très grand format, comme du papier peint, pour les coller sur les murs. Comme ça, les gens voyaient qu'on les porte. Et moi, ça m'a inspirée à faire imprimer mes photos sur du tissu. J'ai commencé à broder dessus, à les retravailler, même si parfois ça déformait un peu les visages mais ce n'est pas grave. Puis j'ai eu d'autres propositions d'exposition, notamment en Belgique, et là, ça a été l'orgie : j'ai fait imprimer pleins d'images sur tissu, j'ai commencé à les découper, à faire des montages, des expérimentations. Dans les expositions précédentes, certaines personnes me disaient : « C'est dommage, on aimerait bien acheter une parure, mais c'est trop cher ». Et c'est vrai : je les vends cher, parce que ça prend du temps, et j'y tiens. Je ne peux pas les brader. Alors je me suis dit : pourquoi ne pas créer autour de la parure, ouvrir un univers plus large ? Là, je ne suis plus seulement sur la parure, mais sur tout un monde textile autour d'elle. Celle-ci, s'accroche sur un mur.

Ça m'amène une question sur les expositions. Je me suis demandé comment on expose des parures ? Est-ce que parfois tu les fais porter, notamment pendant les vernissages ?

Je l'ai déjà fait, mais c'était il y a longtemps, pour une performance de danseuses burlesques. Ce qui m'intéressait, c'était leur corps : elles avaient des formes hyper belles, hyper généreuses. Elles s'étaient peint le corps en argenté, et elles portaient les parures. L'idée, c'était de créer une sorte d'apparition mystique. J'étais partie



Impressions sur textile

dans mon délire : la salle était dans le noir complet, et moi je les éclairais, alors on devinait les parures qui surgissaient. Ça m'avait trop plu. Après, les parures sont très difficiles à porter, parce qu'elles ne sont pas faites pour être portées comme des accessoires, ce n'est pas de la mode. C'est vraiment pensé comme une architecture qui vient se greffer sur le corps. Comme ces lieux sacrés bâtis sur des rochers improbables. Moi, j'adore les églises perchées sur des pitons rocheux, celles qui te font dire : « Mais comment ils ont mis ça là ? ». Eh bien, moi, le piton rocheux, c'est la personne. C'est pour ça que je n'aime plus trop l'idée du défilé. À partir du moment où tu fais défiler quelqu'un, tu le considères comme un mannequin. Et si c'est un mannequin, la parure devient un accessoire. Mes parures sont plutôt dédiées au recueillement, à l'introspection. Ce sont des églises portatives, faites pour des gens immobiles.

Tout à l'heure, tu disais que tu aimais voir des choses. Qu'est-ce que tu aimes aller voir à Angoulême ?

Ce que j'adore en Charente, c'est les églises romanes. J'adore leur architecture, certaines sont même peintes. Sinon, juste l'architecture de la ville, le fait qu'elle soit faite sur ce petit promontoire. Donc je trouve que c'est une ville d'une beauté incroyable. J'adore tout ce qui est Antiquité, donc bric-à-brac, ça j'adore pour ce qui va être du textile. Disons qu'au musée d'Angoulême, on a la chance d'avoir une collection incroyable de parures de tête. Il y a des coiffes, toute une collection d'art africain et océanien, et ça c'est une énorme source d'inspiration. Après, là en ce moment, il y a l'expo Maurice Denis, c'est un peintre absolument fabuleux, ça m'inspire dans la façon dont il utilise ses couleurs. Mes élèves m'inspirent aussi. Je trouve qu'elles ont toujours des super idées. Sinon, je passe beaucoup de temps sur les réseaux sociaux, sur Instagram et tout ça à regarder des œuvres. Et après je vais à Paris, je vais voir des expositions.

Tu ne regardes jamais de tutoriel sur Instagram ou YouTube ?

Non. Je suis le genre de personne qui retrouve mes manches, je le tente, et puis si ça marche pas, tant pis. C'est ce que me disent mes élèves, tu vois, celles qui débutent, elles me demandent comment on fait, quel est le point. Je leur dit juste : il faut faire. Je trouve que ça ajoute quelque chose en plus le fait de vraiment faire les choses, sans qu'il y ait une perfection dans la réalisation.

Quelle formation as-tu faite ?

Je suis diplômée des Beaux-Arts de Marseille, mais en multimédia. Il y a une base dans les Beaux-Arts qui m'a énormément aidée dans l'idée de placer l'expérimentation au cœur du travail, d'être curieuse, mais la dimension du travail manuel n'était pas forcément mise en avant. C'était toujours une part très conceptuelle. Moi ce que j'ai trouvé hyper libérateur, c'est de lire des gens comme Annie Albert, qui dit : « Moi je pars de la matière, puis je regarde ce que ça fait ». Il n'y a pas de concept dans mon travail au départ. Ça se construit au fur et à mesure. Aujourd'hui encore, dans les Beaux-Arts, je trouve qu'il n'y a pas vraiment de dimension liée à l'idée d'apprendre un savoir-faire. Dans une école d'art, il devrait y avoir des gens qui ont des compétences pour le savoir-faire, tout en ayant cet aspect libérateur de se dire : pour des travaux plastiques, t'es pas dans le côté hyper rigoureux.

Quelle est alors ta technique préférée ? Ou, quelle est la partie que tu préfères faire ?

J'aime vraiment tout, tout a sa place, tout a son rôle. J'adore créer du volume, je trouve ça magique. J'adore la délicatesse, et puis j'adore la matière. Parce que tu fais de belles choses quand t'as de la belle matière. Une fois que t'as cette matière, c'est un tel plaisir de la travailler. Alors c'est vrai, j'adore le crochet. Après j'aime aussi feutrer au savon, mélanger la laine cardée, avoir des vibrations de tissu. J'adore la broderie, parce que tu dessines. J'adore juste le textile.

Le fait d'avoir plusieurs techniques permet de ne pas s'ennuyer à répéter le même geste continuellement.

Il y a des problèmes qui sont inhérents aux gestes que tu fais. Donc en diversifiant tes gestes, tu avances de plein de manières différentes, ça part un peu dans tous les sens. Pendant un mois, je peux faire juste du crochet, et puis je peux passer à la broderie. Mais à un moment donné, tu vois, j'ai des périodes comme ça de creux où je suis un peu dans le doute et tout ça, où je ne produis pas trop. Donc là, en ce moment, je mène un peu tout de front. J'adore cette exaltation quand je peux alterner.

Comment choisis-tu tes matériaux ?

Déjà, je collecte des choses que je trouve belles. Là j'ai par exemple, c'est des perles d'Afrique. Lorsque je vais sur un marché aux puces et que je vois ça, je l'achète immédiatement sans savoir ce que je vais en faire. Comme énormément de personnes qui font du textile. On est tous-tous aussi barré-es dans notre délire. Au fur et à mesure que je montes ma parure, cela me donne envie de travailler avec tel ou tel fil, telles ou telles perles.

Il y a donc forcément des choses que tu oublies, que tu redécouvres ?

Voilà exactement. Je me lève d'un coup, je me dis : « Purée, mais j'ai ce truc ! » C'est trop bien en fait de vivre ça, c'est tellement cool.

Quel est le matériau qui était le plus complexe à travailler ?

Je dirais que le cuir, c'est un petit peu difficile à travailler. C'est un textile un peu dur et il faut avoir des outils spécifiques. Donc moi, je découvre qu'il faut des outils spécifiques quand les outils que j'utilise ne marchent pas. Je vais à Cultura et je vois des aiguilles pour cuir. Je découvre tout le temps des trucs. Je gagnerai énormément de temps en passant par des tutos, mais j'aime bien découvrir des petits trucs.

Ça ne te freine pas ces matériaux complexes ?

Ah non non non, au contraire. Tu vois, le gilet de Roumanie sur lequel je travaille, je me dis : « Si les gens en Roumanie au XI^e siècle ont pu trouver la solution pour broder du cuir, je vois pas pourquoi moi je pourrais pas le trouver ». Je me dis toujours que c'est à moi de me débrouiller pour trouver la solution.

Pour rebondir là-dessus, quand tu exposes, t'es forcément considérée comme une artiste. C'est quelque chose qui te gêne ?

Ce qui me fait plaisir, c'est de parler du textile et qu'il y a des gens qui s'y intéressent, comme toi aujourd'hui. Moi, ce que j'aime, c'est les rencontres avec les gens. Ce que j'adore dans mes parures, c'est que j'ai l'impression que je voyage. Je peux avoir une journée un peu pénible, comme on peut en avoir tous de temps en temps, je rentre chez-moi, et là je suis dans un jardin fabuleux. Ça m'amène



Parure

dans un espace que j'adore, fait de couleurs, d'ornementations, de choses hyper belles. Et ces parures, jusqu'à très récemment, je pensais qu'elles ne sortiraient pas des caisses dans lesquelles je les enfermais. Le fait qu'il y ait ce principe de réseaux sociaux qui fasse que tu présentes ton travail, que ce soit perçu par des gens, tu sais même pas qu'ils les ont vus. Et que tout d'un coup tu es contacté par quelqu'un qui habite loin et qui te dit : « Ah mais moi ça m'intéresse ». Et tout ça, je trouve ça dingue. Et en fait, mes parures voyagent, physiquement, et je trouve ça vraiment extrêmement émouvant, ça me fait plaisir.

Est-ce les curateur·ices qui te sollicitent ?

Oui, tout à fait. C'est récent tout ça, je ne me suis jamais dit que je serais artiste contemporaine dans ma vie.

Je trouve ça juste fabuleux d'avoir ces sculptures où tu tournes autour et tu découvres un paysage, tu te promènes dans l'œuvre. C'est ce qui m'a le plus plu quand Michael m'a présenté ton travail.

Merci beaucoup ! Tu veux voir une parure ? J'en ai une là.

Je veux bien s'il te plaît ! C'est impressionnant tous les petits détails.

Tu as rajouté du tissu imprimé ?

Elle n'est pas tout à fait finie. Ça, c'est de la laine hyper belle que j'ai achetée sur Internet, ça ce sont des perles d'Afrique, ça c'est un vieux pull de mes élèves, ça c'est de la peau de serpent, ça, c'est de la peau de truite.

Tu piques entre les écailles ?

Oui, j'ai bien galéré, ça c'est de la vraie nacre. Et ça c'est des chutes de tapisserie, que t'as dans des catalogues. Il y a un petit peu de tout, et puis ça, c'est des élytres de scarabées que j'ai commandés sur un site d'insectes. Ça, ce sont des coquillages que j'ai ramassés parce que certains sont percés naturellement. Je ne m'impose aucune limite dans le choix des matériaux.

Les photos que tu réalises de tes projets sont aussi très jolies, surtout celles avec tes proches.

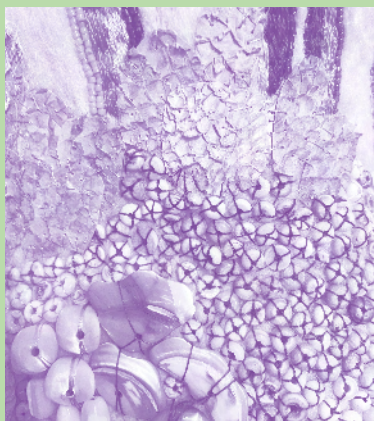
J'ai pris ma grand-mère en photo avec mes premières parures. Ma grand-mère est connue dans ma famille pour être quelqu'un d'austère qui ne sourit jamais sur les photos. Et ça, c'est ce qui m'a plu. Je trouvais ce côté austère hyper bien avec des trucs complètement délirants.

Maintenant ma grand-mère est décédée et j'adore avoir ces photos d'elle. Et c'est pour cela que ça m'a donné l'idée avec mes propres parents qui commencent maintenant à être âgés.

J'adore les personnes âgées qui portent mes parures. Je trouve que c'est hyper beau ce qu'ils portent sur leur visage, une vie, une histoire dont ils n'ont pas besoin de parler. Et, j'adore avoir une photo de mon père, de ma mère, mon fils, de mon conjoint, c'est mon délire.

Il me semble avoir vu que tu as mis des morceaux de tapisserie d'Aubusson dans certaines de tes parures. Comment te procures-tu ce genre de matériaux ?

Je l'ai trouvé sur eBay. Lorsque j'ai reçu le grand carton, j'ai tout vidé dans ma baignoire, c'était bouffé par les mites, complètement ravagé. Donc j'ai découpé les fragments et je les intègre dans chacune de mes parures parce que je trouve ça magnifique.



C'est très intéressant de confronter une tapisserie ancienne qui porte l'histoire avec des matériaux d'aujourd'hui.

Oui exactement, j'adore mettre en relation le passé et le présent, l'ancien et le contemporain. Ça raconte une histoire et ça donne du relief à mes créations. Je n'aurais jamais fait ça si j'avais une vraie tapisserie, ancienne, mais comme c'était des fragments, je ne culpabilise absolument pas de découper.

Quel sont les artistes actuels que tu aimes bien suivre ?

Ce sont des artistes qui ne sont absolument pas dans les institutions. Ou alors Raphaël Barontini qui est au palais de Tokyo. J'adore Moffat Takadiwa, qui fait de grands trucs textiles, mais qu'avec des récupérations, tu vois, des brosse à dents ou d'autres objets, mais il crée de supers textures. Sinon, j'adore Geoffroy Pithon, c'est un superbe peintre, je trouve ça très inspirant, Jesús Cisneros qui fait de l'illustration. Tout ça nourrit mon travail. Il y a beaucoup d'illustrateurs, Yann Kebbi, les éditions trois fois par jour, j'adore. Je suis aussi touchée à la fois par David Hockney et par les enluminures médiévales.

À côté de ta pratique textile ainsi que de l'enseignement, tu as une maison d'édition. Comment t'es venu l'envie de faire l'édition ?

L'amour. J'ai rencontré mon conjoint qui lui a vraiment fait un parcours dans l'édition et qui écrit beaucoup. Quand on s'est rencontrés et tombés amoureux, notre projet tout de suite, ça a été de faire quelque chose ensemble. Avant les Beaux-Arts à Marseille, je suis passée par les Beaux-Arts ici, à Angoulême. Là, j'ai rencontré tous les gens qui étaient en option BD, et j'adorais leur idée de faire des petits livres, de l'autoédition. C'est là que j'ai découvert mon amour pour le dessin et l'illustration. Quand on a décidé de monter notre maison d'édition, au départ je voulais faire une collection dédiée à l'art contemporain, mais ça ne m'a pas plu. Ce qui me plaisait vraiment, c'était le dessin et l'illustration. Donc dans un deuxième temps, on a transformé la maison d'édition, et j'ai pris la décision de ne présenter que du dessin. Ce qui nourrit aussi toute ma pratique textile. Tout est réalisé ici, dans notre atelier/salon.

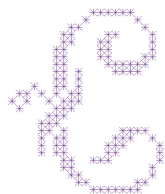
Pour en revenir à ton statut d'enseignante, est-ce que tu as quelques hommes dans tes cours ?

J'ai eu un garçon, il y a plusieurs années, mais ça reste extrêmement féminin. Les hommes sont absolument les bienvenus mais ils ne viennent pas, c'est dommage parce que c'est purement culturel. Dans certains pays, il y a des hommes qui tricotent ou font du textile. Chez nous, ça reste perçu comme un truc de femmes, mais ça commence doucement à changer. Dans mes prépas, c'est mixte, certains garçons se mettent à crocheter ou tisser, et ça leur plaît beaucoup. Certains artistes contemporains hommes pratiquent aussi le textile, donc ça avance lentement.

Très bien. Merci beaucoup d'avoir pris le temps de me recevoir !

Je t'en prie, avec grand plaisir.

Conclusion



ce qui m'intéresse avant tout, c'est le partage. La transmission des savoir-faire, le temps passé ensemble autour d'un geste, d'une technique, d'une discussion. Que ce soit dans le textile ou dans le design graphique, ces moments d'échange créent un espace où chacun peut apporter quelque chose et apprendre de l'autre. Chaque fil tendu, chaque point cousu, chaque couture répétée devient mémoire et geste vivant. Ces pratiques traversent les générations, du marquoir de grand-mère aux œuvres contemporaines, du livre d'artiste aux costumes de manifestation. Elles relient l'intime au collectif, l'urgence au temps long, la fragilité à la force expressive. Échanger des idées et des techniques, échanger autour d'une pratique avec Mona Cara et Séverine Gallardo, ou partager un moment de crochet avec ma grand-mère, de couture avec ma grand-tante, c'est prolonger un geste ancien, l'adapter, le faire évoluer. C'est ainsi que le geste textile continue de vivre, de se transmettre, et d'inspirer : un langage silencieux mais persistant, capable de relier les mains, les yeux, les cœurs, et de tisser la mémoire de ce que nous faisons, ressentons et rêvons. S'enrichir et continuer d'apprendre des autres, c'est la raison qui m'a donné envie de faire cet écrit.

Ces gestes, à la fois humbles et puissants, sont porteurs d'une forme de résistance. Ils refusent la vitesse imposée, réhabilitent le temps long du faire, et replacent le corps au centre de la création. Broder, tisser, piquer, coudre, ce sont autant de manières d'inscrire des traces durables. Dans un contexte où la production est souvent standardisée, ces pratiques artisanales et artistiques réaffirment la valeur du temps,

C'est très intéressant de confronter une tapisserie ancienne qui porte l'histoire avec des matériaux d'aujourd'hui.

Oui exactement, j'adore mettre en relation le passé et le présent, l'ancien et le contemporain. Ça raconte une histoire et ça donne du relief à mes créations. Je n'aurais jamais fait ça si j'avais une vraie tapisserie, ancienne, mais comme c'était des fragments, je ne culpabilise absolument pas de découper.

Quel sont les artistes actuels que tu aimes bien suivre ?

Ce sont des artistes qui ne sont absolument pas dans les institutions. Ou alors Raphaël Barontini qui est au palais de Tokyo. J'adore Moffat Takadiwa, qui fait de grands trucs textiles, mais qu'avec des récupérations, tu vois, des brosse à dents ou d'autres objets, mais il crée de supers textures. Sinon, j'adore Geoffroy Pithon, c'est un superbe peintre, je trouve ça très inspirant, Jesús Cisneros qui fait de l'illustration. Tout ça nourrit mon travail. Il y a beaucoup d'illustrateurs, Yann Kebbi, les éditions trois fois par jour, j'adore. Je suis aussi touchée à la fois par David Hockney et par les enluminures médiévales.

À côté de ta pratique textile ainsi que de l'enseignement, tu as une maison d'édition. Comment t'es venu l'envie de faire l'édition ?

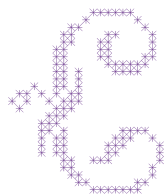
L'amour. J'ai rencontré mon conjoint qui lui a vraiment fait un parcours dans l'édition et qui écrit beaucoup. Quand on s'est rencontrés et tombés amoureux, notre projet tout de suite, ça a été de faire quelque chose ensemble. Avant les Beaux-Arts à Marseille, je suis passée par les Beaux-Arts ici, à Angoulême. Là, j'ai rencontré tous les gens qui étaient en option BD, et j'adorais leur idée de faire des petits livres, de l'autoédition. C'est là que j'ai découvert mon amour pour le dessin et l'illustration. Quand on a décidé de monter notre maison d'édition, au départ je voulais faire une collection dédiée à l'art contemporain, mais ça ne m'a pas plu. Ce qui me plaisait vraiment, c'était le dessin et l'illustration. Donc dans un deuxième temps, on a transformé la maison d'édition, et j'ai pris la décision de ne présenter que du dessin. Ce qui nourrit aussi toute ma pratique textile. Tout est réalisé ici, dans notre atelier/salon.

Pour en revenir à ton statut d'enseignante, est-ce que tu as quelques hommes dans tes cours ?

J'ai eu un garçon, il y a plusieurs années, mais ça reste extrêmement féminin. Les hommes sont absolument les bienvenus mais ils ne viennent pas, c'est dommage parce que c'est purement culturel. Dans certains pays, il y a des hommes qui tricotent ou font du textile. Chez nous, ça reste perçu comme un truc de femmes, mais ça commence doucement à changer. Dans mes prépas, c'est mixte, certains garçons se mettent à crocheter ou tisser, et ça leur plaît beaucoup. Certains artistes contemporains hommes pratiquent aussi le textile, donc ça avance lentement.

Très bien. Merci beaucoup d'avoir pris le temps de me recevoir !

Je t'en prie, avec grand plaisir.



e qui m'intéresse avant tout, c'est le partage. La transmission des savoir-faire, le temps passé ensemble autour d'un geste, d'une technique, d'une discussion. Que ce soit dans le textile ou dans le design graphique, ces moments d'échange créent un espace où chacun peut apporter quelque chose et apprendre de l'autre. Chaque fil tendu, chaque point cousu, chaque couture répétée devient mémoire et geste vivant. Ces pratiques traversent les générations, du marquoir de grand-mère aux œuvres contemporaines, du livre d'artiste aux costumes de manifestation. Elles relient l'intime au collectif, l'urgence au temps long, la fragilité à la force expressive. Échanger des idées et des techniques, échanger autour d'une pratique avec Mona Cara et Séverine Gallardo, ou partager un moment de crochet avec ma grand-mère, de couture avec ma grand-tante, c'est prolonger un geste ancien, l'adapter, le faire évoluer. C'est ainsi que le geste textile continue de vivre, de se transmettre, et d'inspirer : un langage silencieux mais persistant, capable de relier les mains, les yeux, les cœurs, et de tisser la mémoire de ce que nous faisons, ressentons et rêvons. S'enrichir et continuer d'apprendre des autres, c'est la raison qui m'a donné envie de faire cet écrit.

Ces gestes, à la fois humbles et puissants, sont porteurs d'une forme de résistance. Ils refusent la vitesse imposée, réhabilitent le temps long du faire, et replacent le corps au centre de la création. Broder, tisser, piquer, coudre, ce sont autant de manières d'inscrire des traces durables. Dans un contexte où la production est souvent standardisée, ces pratiques artisanales et artistiques réaffirment la valeur du temps,

de la lenteur, et de la présence. Chaque fil manipulé devient un refus de la disparition des gestes, de l'oubli des savoir-faire, de la perte du sens du travail manuel. Ils sont aussi des espaces d'émancipation. Longtemps assignées aux femmes, ces pratiques se sont transformées en langages critiques et poétiques, capables de questionner les rapports de genre et les hiérarchies entre art et artisanat. Le textile devient un médium d'expression à part entière, où la main prend la parole là où les mots parfois manquent. Le fil relie des générations de femmes qui, chacune à leur manière, ont trouvé dans la matière textile un moyen de se dire, de se souvenir et de transmettre. Il garde la mémoire de celles qui ont transmis leur savoir, tout en ouvrant la voie à de nouvelles formes de création. Le geste textile n'appartient pas seulement à l'histoire des femmes : il participe aujourd'hui à une réflexion plus large sur la manière de faire, de créer, de partager autrement.

- ALBERS Anni, *En tissant, en créant*, Flammarion, 2021.
- BARRAL I ALTET Xavier, BATES David, *La tapisserie de Bayeux*, Citadelles & Mazenod, 2020.
- BINFIELD Kevin, *Luddites et luddisme*, Tulmutes, 2006.
- BLANC Odile, *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*, Péronnas, ENS Éditions, 2016.
- BOBIN Virginie, DUPRÉ Clémentine, GUGENHEIM Hélène, PÉCOIL Vincent, *Insert n°3*, Caen, RN13BIS, septembre 2024.
- BONNET Marie-Josèphe, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Odile Jacob, 2006.
- BOUCHERIT Édouard, *Modes et Travaux féminins n°101*, Paris, Éditions Édouard Boucherit, 1 mars 1924.
- BOUCHERIT Édouard, *Modes et Travaux féminins n°188*, Paris, Éditions Édouard Boucherit, 15 octobre 1927.
- BOUCHERIT Édouard, *Modes et Travaux féminins n°219*, Paris, Éditions Édouard Boucherit, 1 février 1929.
- BOURDEAU Vincent, JARRIGE François, VINCENT Julien, *Les luddites ; bris de machines, économie politique et son histoire*, Paris, Éditions Inculte, 2006.
- École des Arts Décoratifs de Paris, *Contrefeu*, Revue Décor n°4, Paris, décembre 2024.
- GRIFFIN Jonathan, HARPER Paul, TRIGG David, WILLIAMS Eliza, *L'art du vingt-et-unième-siècle*, Paris, Phaidon, septembre 2014.
- IDA Soulard, *Anni Albers. Abstractions concrètes, Une histoire textile de la modernité*, Dijon, Les presses du réel, octobre 2024.
- IMBERT Clémence, *Manifestes 7, Ce que l'histoire fait au graphisme*, Genève, HEAD, 2024.

de la lenteur, le
 pulé devient u
 de l'oubli des
 du travail ma
 d'émancipation
 ces pratiques
 critiques et po
 les rapports de
 et artisanat. L
 pression à pa
 parole là où l
 relie des géné
 à leur manière
 un moyen de s
 mettre. Il gar
 transmis leur
 de nouvelles f
 tile n'appartie
 femmes : il pa
 plus large sur
 partager autre

Bibliographie.....

121

Sitographie.....

123

Articles.....

124

- ALBERS Anni, *En tissant, en créant*, Flammarion, 2021.
- BARRAL I ALTET Xavier, BATES David, *La tapisserie de Bayeux*, Citadelles & Mazenod, 2020.
- BINFIELD Kevin, *Luddites et luddisme*, Tulmutes, 2006.
- BLANC Odile, *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*, Péronnas, ENS Éditions, 2016.
- BOBIN Virginie, DUPRÉ Clémentine, GUGENHEIM Hélène, PÉCOIL Vincent, *Insert n°3*, Caen, RN13BIS, septembre 2024.
- BONNET Marie-Josèphe, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Odile Jacob, 2006.
- BOUCHERIT Édouard, *Modes et Travaux féminins n°101*, Paris, Éditions Édouard Boucherit, 1 mars 1924.
- BOUCHERIT Édouard, *Modes et Travaux féminins n°188*, Paris, Éditions Édouard Boucherit, 15 octobre 1927.
- BOUCHERIT Édouard, *Modes et Travaux féminins n°219*, Paris, Éditions Édouard Boucherit, 1 février 1929.
- BOURDEAU Vincent, JARRIGE François, VINCENT Julien, *Les luddites ; bris de machines, économie politique et son histoire*, Paris, Éditions Inculte, 2006.
- École des Arts Décoratifs de Paris, *Contrefeu*, *Revue Décor n°4*, Paris, décembre 2024.
- GRIFFIN Jonathan, HARPER Paul, TRIGG David, WILLIAMS Eliza, *L'art du vingt-et-unième-siècle*, Paris, Phaidon, septembre 2014.
- IDA Soulard, Anni Albers. *Abstractions concrètes, Une histoire textile de la modernité*, Dijon, Les presses du réel, octobre 2024.
- IMBERT Clémence, *Manifestes 7, Ce que l'histoire fait au graphisme*, Genève, HEAD, 2024.

- LANTELME Élodie, WAGNER Patricia, *Modes & travaux : une histoire de la femme française*, Montrouge, Solar, octobre 2014.
- LEROY Violaine, *Dérangés*, La Pastèque, 20 novembre 2015.
- MINELLA Anne-Marie, BOSSEUR Jean-Yves, *Les artistes et le textile*, Dijon, Les presses du réel, 2024.
- NIEL Marie-May, *Autour du fil, L'encyclopédie des Arts Textiles, Abac, Vol.1*, Éditions Fogtdal, septembre 1988.
- PHILIZOT Vivien, *When is graphic design ?*, 2014.
- THÉVENET Jean Marc, CHARBEAU Gaël, Eleni Riga, *Les Vents*, Gambais, Art Events, septembre 2025.
- THOMAS Michel, MAINGUY Christine, POMMIER Shophie, *L'art textile, Broderies, Tapisserie, Tissus, Sculptures*, Skira, 1985.
- UNION DES INDUSTRIES TEXTILES, *Textile : métiers d'avenir*, Thoba's éditions, 1 janvier 2008.
- VALÉRY Paul, *Œuvres, Vol. ?*, Gallimard, 1960.
- VIGNAL Marion, *Femmes designers, un siècle de création*, Genève, Aubanel édition, septembre 2009.
- WHITFORD Frank, *Le Bauhaus*, Thames & Hudson, 1989.

- AVRIL Anne-Sophie, *Broder l'amour, parler de soi*. Mémoire de DNSEP : Amiens : ÉSAD. Mémo DG [en ligne]. 2024. <https://www.memo-dg.fr/memoire/broder-l-amour-parler-de-soi>
- COHEN Alina, *At 84, Sheila Hicks Is Still Making Defiant, Honest Art*, Artsy [en ligne]. 2 mai 2019. Disponible sur : <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-84-sheila-hicks-making-defiant-honest-art>
- DU CHÉNÉ Céline, GHOSN Joseph, *Critique exposition : la fondation Cartier se pare des œuvres tactiles ensorcelantes d'Olga de Amaral*, Radiofrance [en ligne]. 23 décembre 2024. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-midis-de-culture/critique-exposition-la-fondation-cartier-se-pare-des-oeuvres-ensorcelantes-d-olga-de-amaral-5158418>
- GOLDMAN Alexandra, *La piste et l'abattoir : en conversation avec l'artiste Tamara Kostianovsky*, Artifactoid [en ligne]. 14 novembre 2016. Disponible sur : <https://theartifactoid.com/2016/11/14/the-runway-and-the-slaughterhouse-in-conversation-with-artist-tamara-kostianovsky>
- GONNARD Catherine, *Anni Albers*, AWARE [en ligne]. Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/artiste/anni-albers/>
- GRANGEON C., *Les Brodeuse, Le Musée des Berthalais* [en ligne]. 18 avril 2025. Disponible sur : <https://le-musee-des-berthalais.fr/les-brodeuses>
- LAURENT Romain, *Déjouer les machines*. Mémoire de DNSEP : Valence : ÉSAD. Mémo DG [en ligne]. 2022. <https://www.memo-dg.fr/memoire/dejouer-les-machines>
- PINTER Vanina, *Pourquoi y-a-t'il si peu eu de graphistes autrices ?* Regarder par la fenêtre [en ligne]. Février 2020. Disponible sur : <https://regarderparlafenetre.fr/en/pourquoi-y-t-il-si-peu-eu-de-graphistes-autrices>
- ROUATBI Inès, *Éditer le geste. Faire c'est avant tout regarder*. Mémoire de DNSEP : Toulouse : IsdaT. Mémo DG [en ligne]. 2024. <https://www.memo-dg.fr/memoire/editer-le-geste--faire-c-est-avant-tout-regarder>
- TIJHUIS Peter, Boddington, *Irma Boom on standing up for yourself, even in the face of controversy. It's Nice That* [en ligne]. 16 mars 2020 Disponible sur : <https://www.itsnicethat.com/features/irma-boom-in-conversation-graphic-design-160320?>
- TOLOTTI Sandrine, *Au bonheur des poches*. L'intimiste, Les histoires de la vie [en ligne]. 9 mai 2021.
- TOLOTTI Sandrine, *Leur fil, leur bataille*. L'intimiste, Les histoires de la vie [en ligne]. 3 juin 2024. Disponible sur : <https://lintimistemedias.fr/2024/07/03/leur-fil-leur-bataille>
- WANGLER Luise Wangler, *L'art textile : Le médium au prisme du genre*. AWARE [en ligne]. 23 janvier 2025. Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/decouvrir/textile-art/>

La broderie, aussi une affaire de bonhommes
[en ligne]. 11 décembre 2024. Disponible
sur : [https://ancre-magazine.
com/broderie-art-homme](https://ancre-magazine.com/broderie-art-homme)

*Femmes et univers textiles : entre rêves
d'indépendance et réalités industrielles,*
[en ligne]. 18 mars 2022. Disponible sur :
[https://archives-nationales-travail.culture.
gouv.fr/Decouvrir/Dossiers-du-mois/
Femmes-et-univers-textiles-entre-reves-
d-independance-et-realites-industrielles](https://archives-nationales-travail.culture.gouv.fr/Decouvrir/Dossiers-du-mois/Femmes-et-univers-textiles-entre-reves-d-independance-et-realites-industrielles)

L'art de la fibre, [en ligne]. Disponible sur :
[https://debonnefacture.fr/fr/blogs/
culture/fiber-art#:~:text=L%27art%20
de%20la%20fibre%2C%20
ou%20«%20fiber%20art%20
»,%27utilité%20en%20elle-même.](https://debonnefacture.fr/fr/blogs/culture/fiber-art#:~:text=L%27art%20de%20la%20fibre%2C%20ou%20«%20fiber%20art%20»,%27utilité%20en%20elle-même.)

Friday Feature Artist - Séverine Gallardo
[vidéo en ligne]. YouTube, 2024.
[https://www.youtube.com/
watch?v=SNbvdGc6RIU&t=2597s](https://www.youtube.com/watch?v=SNbvdGc6RIU&t=2597s)

Embroidery - A history of needlework samplers,
[en ligne]. Disponible sur : [https://
www.vam.ac.uk/articles/embroidery-
a-history-of-needlework-samplers?srs
ltid=AfmBOoqCTVAb3OzRYlYlzekdMTJ
mzqvYojtuE0JvXHvTEsTYWYnqrM2p](https://www.vam.ac.uk/articles/embroidery-a-history-of-needlework-samplers?srsltid=AfmBOoqCTVAb3OzRYlYlzekdMTJmzqvYojtuE0JvXHvTEsTYWYnqrM2p)

Pour finir, je souhaite présenter quelques images d'œuvres et d'artistes dont je ne parle pas forcément dans mon écrit, mais qui m'ont accompagné et nourri mon regard tout au long de ce travail.

Ulla-Stina, Swedish fika : coffee and a pastry,
2025, broderie au point de croix





Ulla-Stina, Sewing corner, 2025, broderie
au point de croix



Odotoo, OBJECT INDEX & NO MAGIC IN RISO MAX, 2022, tapisseries réalisées d'après leur petit manuel d'impression Riso, No Magic in Riso (153 x 195cm)



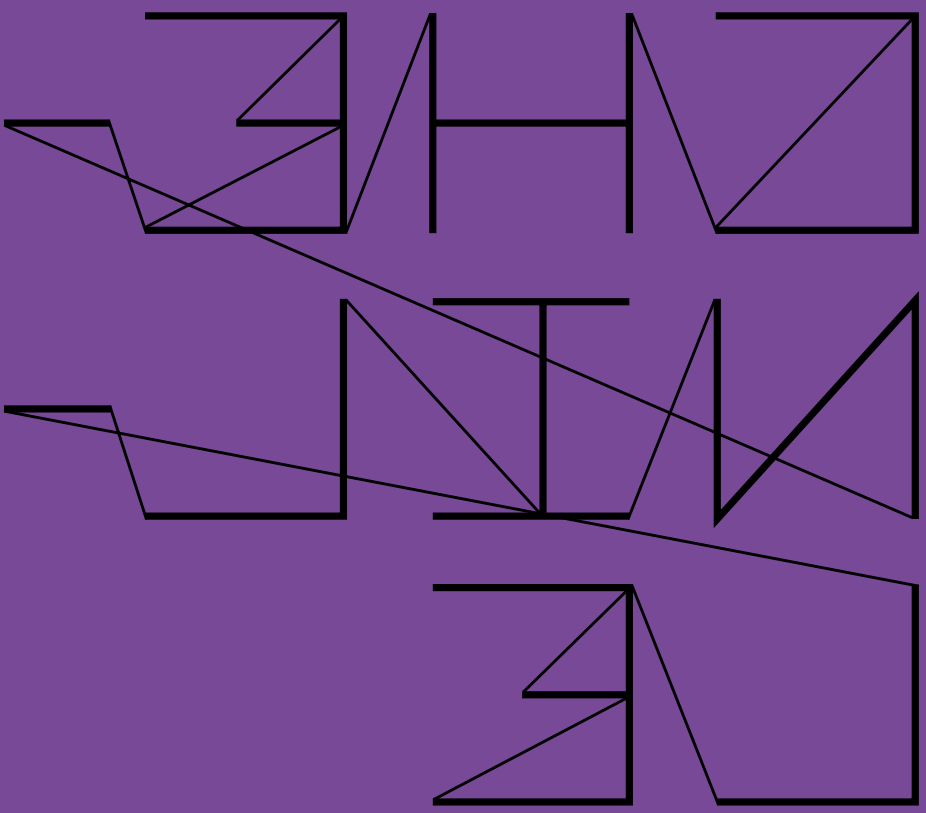
Tamara Kostianovsky, *La chair du monde*,
exposé au Musée de la Chasse et de la Nature
à Paris en 2024





Tamara Kostianovsky, *La chair du monde*, 2024,
broderie et couture





500 mm

180 mm

CHENILLE, subst. fém.

1. Fil retors portant des poils plus ou moins longs.
2. Fil chenille est un fil à l'aspect velouté, constitué d'une âme centrale autour de laquelle sont emprisonnées de petites fibres coupées très court.
3. En broderie, le point de chenille est un point bouclé réalisé en cousant des petites boucles successives qui se resserrent sous la tension du fil. Il forme une ligne légèrement bombée, presque fournie, qui évoque la progression segmentée d'une chenille.
4. Au crochet, le terme désigne des points qui produisent un relief dense ou un motif ondulant. Ces points jouent sur la répétition et l'empilement, donnant au tissu un aspect duveteux ou côtelé selon la technique.

250 mm