

Mots en cheveux. Hériter de l'histoire genrée de la broderie à travers l'écriture¹

Zaira Pulido est une brodeuse colombienne qui utilise des cheveux (les siens ou ceux de proches) pour broder des termes renvoyant à l'aspect physique des femmes comme « *gorda* » (grosse) ou encore « *bella* » (belle) sur de petits tissus blancs aux bords ajourés. Sula Bermúdez-Silverman (née en 1993) brode avec ses propres cheveux soigneusement lissés et préparés, les mots « *comely* » (belle) ou « *fair* » (belle, blonde). Se décrivant comme « moitié africaine et moitié portoricaine »², elle explique son travail par la différence physique qu'elle ressentait parmi ses proches à la peau blanche et aux longs cheveux lisses. Dans sa jeunesse, elle a passé de longues heures à lisser ses cheveux. Cette tâche était fastidieuse et le difficile processus de création de ses broderies de cheveux en découle.

En 2018, la Belge Elyse Galiano poste sur son compte Instagram plusieurs photos d'initiales brodées en cheveux sur du tissu blanc, avec une grande partie des longs cheveux laissée libre sur l'avant, ainsi qu'une toile de 60 par 120 centimètres exposée en 2017 reprenant, dans une police typographique, un extrait de protocole de courtoisie à destination des maîtresses de maison. En 2012, Jo Anna

¹ L'autrice remercie Mathilde Leichlé et Aurore Turbiau pour leurs conseils.

² Sukie, « Sula Fay's hair embroideries », *Le Fil Conducteur*, 14 décembre 2014, <https://lefilconducteurinenglish.wordpress.com/2014/12/14/sula-fays-hair-embroideries/>.

L. Hickman crée *control*, une broderie en cheveux humains sur lin, où le mot apparaît en sens inverse, comme si l'on se trouvait derrière le tissu tendu, et également en police typographique. La même année, dans l'œuvre intitulée *The Things I Never Said*, Clare Finin brode avec ses cheveux, dans une écriture cursive soignée, « *I'm sorry* » sur un mouchoir ayant appartenu à sa mère, qui l'avait récupéré avec d'autres des poches d'habits confiés à la blanchisserie familiale et que personne ne réclamait. Finin décrit ainsi l'usage de ses propres cheveux : « Les cheveux sont les miens. Je les récupère sur mes brosses à cheveux, puis j'organise les mèches selon leur épaisseur et leur longueur (les cheveux, sur différentes parties de la tête, ont des épaisseurs variables). Mon intérêt pour l'utilisation des cheveux vient de mon intérêt pour les bijoux de deuil victoriens et les pratiques qui y sont associées. [...] Cela fait toujours sens cent ans plus tard. Mes cheveux sont assez courts (aux épaules), de sorte que je n'obtiens de chaque mèche qu'à peine cinq centimètres peut-être pour broder. C'est un travail lent, répétitif et laborieux. Cela fait mal aux yeux de se concentrer à ce point sur de si petites choses, et le processus répétitif fait mal aux poignets. Mais cela m'apparaît comme une flagellation méditative. Faire une chose douloureuse encore et encore et encore dans l'espoir d'obtenir un peu de clarté, ou de résoudre un problème intérieur »³.

Ces écritures contemporaines féminines brodées employant les cheveux comme matière des mots invitent à interroger de manière croisée l'écriture et la broderie au prisme de la construction d'une binarité genrée qui a attribué depuis la Renaissance la broderie aux femmes et l'écriture légitime aux hommes. Cet article a pour but de montrer que ce corpus, par la pratique de la broderie, l'utilisation de cheveux longs débordants et les références aux codifications changeantes de ce que devait être « la »

³C. Finin, courriel à l'autrice, 19 juin 2020, trad. C.S.

féminité, permet une prise en charge de l'héritage de la naturalisation des qualités et activités assignées aux femmes. Cette prise en charge ne doit pas être comprise comme la simple acceptation de la construction binaire, mais comme la perpétuation des résistances et des négociations au sein même de ce discours⁴. Je le montrerai en inscrivant d'abord ces broderies en cheveux dans la lignée des écritures brodées par des artistes féministes depuis les années 1960-1970, puis en explicitant les jalons historiques de la partition genrée de l'écriture et de la broderie, et en analysant finalement le corpus, et notamment l'emploi des cheveux, à l'aune de ces héritages.

Des femmes de générations antérieures aux brodeuses retenues dans le corpus ont utilisé l'écriture brodée dans une perspective féministe. L'artiste française Annette Messenger (née en 1943) en est l'un des exemples les plus connus⁵. En 2005, le Lion d'or de la Biennale de Venise lui a été attribué, mettant en lumière l'ensemble de son travail. Elle a été partie prenante du mouvement ayant abouti à extraire les travaux d'aiguille de la sphère domestique et à les faire émerger dans les sphères artistiques. À partir des années 1960, les textiles, tapis, tissages et broderies sont légitimés comme des supports d'expression à part entière comme en témoigne par exemple la première biennale de la tapisserie de Lausanne, qui rassemble en 1962 beaucoup d'artistes de genre féminin dont Annette Messenger, Magdalena Abakanowicz ou Louise Bourgeois. Annette Messenger cherche, notamment dans *Ma collection de*

⁴ Dans la lignée de Michel Foucault, la notion de discours permet de penser les différences de genre comme des constructions sociales changeantes historiquement, résultats de rapports de force. L'idée selon laquelle, dans toute situation de domination, les dominés contestent les pouvoirs dominants et imaginent un ordre social différent, a été notamment développée dans : J.C. Scott, *La domination et les arts de la résistance : fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

⁵ Cf. M.-L. Bernadac (dir.), *Annette Messenger : mot pour mot. Textes, écrits et entretiens*, Dijon/London, Les Presses du réel/Violette Editions, 2006.

proverbes (1974), à rendre explicite la violence des stéréotypes de genre à travers le médium de la broderie. Dans cette anthologie regroupant trente tissus de 35 sur 28 centimètres chacun, elle brode à la main des idées reçues misogynes, telles que « Quand une fille naît, même les murs pleurent ».

Judy Chicago réunit 400 personnes pendant cinq ans pour confectionner l'œuvre *The Dinner Party*, exposée pour la première fois en 1979, dont l'un des éléments consiste en une grande table en triangle sur laquelle sont posés des sets de table brodés au nom de personnages mythologiques et historiques de genre féminin.

Un autre exemple d'emploi de l'écriture brodée par des artistes de genre féminin est la tente intitulée *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (Tous ceux avec qui j'ai couché 1963-1995) créée par l'artiste britannique Tracey Emin (née en 1963) au cours des années 1990 et qui fut détruite dans un incendie en 2004⁶. Les noms sont brodés à l'intérieur d'une tente de *camping* bleue au moyen d'appliqués. La liste ne se limite pas à des partenaires sexuels, et inclut des membres de sa famille, des amis, des amants et deux fœtus.

L'usage de la broderie pour explorer la plasticité des lettres n'est pas propre à des artistes de genre féminin (on peut penser aux broderies commandées dans les années 1970 par l'artiste italien Alighiero Boetti à des brodeuses afghanes), et plus largement, l'exploration de la plasticité des lettres n'est guère nouvelle, puisqu'elle a parcouru les mouvements artistiques d'avant-garde du Lettrisme au Nouveau Réalisme en passant par la poésie expérimentale. Néanmoins, les broderies du corpus qui déploient des mots ou des phrases en cheveux relèvent moins de cette tradition artistique que de l'héritage de la division

⁶ Cf. C. Kool, *La broderie dans l'œuvre de Tracey Emin : piquer, percer, fixer. Jouissance filaire et art de l'intime*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2018.

sexuelle des pratiques telle qu'elle fut décrite en une formule lapidaire, en 1923, par un abbé prolige en ouvrages moralisateurs notamment sur la conduite des femmes : « L'aiguille est à la femme ce que la plume est à l'écrivain »⁷.

L'histoire de la broderie approchée par le prisme du genre a été écrite dans les années 1980⁸. Ouvrage de référence publié par l'historienne de l'art Roszika Parker en 1984, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* a retracé l'histoire féminine de la broderie, entre sphère domestique, artisanat et art : « Dans ce livre, j'examine les processus historiques qui ont assimilé la broderie à un ensemble particulier de caractéristiques et l'ont circonscrite aux mains des femmes. [...] Connaître l'histoire de la broderie, c'est connaître l'histoire des femmes »⁹. Je m'appuierai également sur les travaux de Nicole Pellegrin¹⁰, Marlène Albert-Llorca¹¹ et Anna Iuso¹² pour tracer quelques jalons de cette histoire de la broderie (et plus généralement des travaux d'aiguille¹³) comme histoire des femmes.

⁷ C. Grimaud, *Aux mères et à leurs grandes jeunes filles : futures épouses*, Paris, Téqui, 1923, p. 245.

⁸ R. Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London – New York, Bloomsbury, 2010. Voir aussi : R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Women's Press, 1981 ; C. Durham, « The subversive stitch female craft, culture and écriture », [dans :] *Women's studies*, 1990, vol. 17, n° 3-4, p. 341-359 ; M. Daly Goggin, B. Fowkes Tobin (dir.), *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750–1950*, London, Routledge, 2016.

⁹ R. Parker, *The Subversive Stitch*, op. cit., p. IX (traduction citée d'après : C. Kool, « La broderie, un "art naturellement révolutionnaire", ou l'usage de la broderie par les artistes contemporains », *Koregos. Revue et encyclopédie multimédia des arts*, 2017, <http://www.koregos.org/fr/carine-kool-broderie-art-revolutionnaire/>).

¹⁰ N. Pellegrin, « Les vertus de "l'ouvrage". Recherches sur la féminisation des travaux d'aiguille (XVI^e-XVIII^e siècles) », [dans :] *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, octobre-décembre 1999, t. 46, n° 4, p. 747-769.

¹¹ M. Albert-Llorca, « Les fils de la Vierge. Broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles », [dans :] *L'Homme*, 1995, t. 35, n° 133, p. 99-122.

¹² A. Iuso, « "Ma vie est un ouvrage à l'aiguille". Écrire, coudre et broder au XIX^e siècle », [dans :] *Clio. Femmes, genre, histoire*, 2012, n° 35, p. 89-106.

¹³ Pour un aperçu de ce que désigne cette expression, qui excède la seule broderie, voir : A. Dallier, « Les travaux d'aiguille », [dans :] *Les Cahiers du GRIF*, 1976, n° 12, p. 49-54.

Dans *The Subversive Stitch*, Parker montre notamment que la pratique de la broderie a servi de support à la projection d'idéaux successifs de la féminité depuis le début de la Renaissance. Au Moyen-Âge, les hommes comme les femmes brodaient, soit dans des ateliers correspondant au foyer élargi à quelques apprentis et aux servants, dont l'organisation était réglée par des guildes, soit dans des monastères et des couvents, et la broderie était considérée comme l'égal des autres arts¹⁴. Ce n'est qu'à partir de la Renaissance que s'établit le lien entre la broderie et les femmes : idéologiquement, avec le renforcement des discours sur la différence sexuelle comme complémentarité, et matériellement, avec les modifications de l'organisation du travail accompagnant l'amélioration de la condition de la classe moyenne¹⁵. Les femmes commencent à broder chez elles pour leur intérieur (draps, couvertures, coussins, mouchoirs, sacs, couvertures de livres, marque-page, chaussures, gants, tabliers...), sans rémunération. La broderie devient l'indicateur de leur statut social¹⁶.

Parker comme Pellegrin repèrent les débuts de la naturalisation de la broderie comme activité moralement bienséante pour les femmes dans les premières publications de modèles de broderie qui voient le jour dans les années 1530, tel que le *Libro della bella Donna* publié en 1554 par Frederigo Luigini. Il y soutient que l'aiguille est le propre des femmes de haute comme de basse extraction, mais que « là où les pauvres trouvent à faire œuvre utile, les dames riches, nobles et belles, gagnent leur honneur »¹⁷. L'exposition consacrée en 2003 aux travaux d'aiguille à la cour à la Renaissance par le Musée national de la Renaissance, en France, montrait également la manière dont ils étaient devenus une « activité fort recommandée aux

¹⁴ R. Parker, *The Subversive Stitch*, op. cit., p. 17.

¹⁵ *Ibidem*, p. 61.

¹⁶ *Ibidem*, p. 5.

¹⁷ F. Luigini, [cité d'après :] R. Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1956, p. 121.

nobles et honnêtes femmes »¹⁸ et une « haute qualité féminine »¹⁹. Les recherches d'Albert-Llorca, ethnologue spécialiste du culte marial, précisent que cet encouragement des femmes de la haute société à se consacrer désormais à des travaux d'aiguille (qui étaient alors encore rares hors des ateliers de broderie) découle notamment du discours développé au cours du Concile de Trente (1542-1563) sur les activités pieuses de la Vierge Marie, décrite en train de broder, de prier ou de lire.

Progressivement, l'éducation des filles de toutes classes sociales se trouve marquée par cette assignation aux travaux d'aiguille reconnus comme signifiant à la fois l'obéissance (avec l'enfermement dans la sphère domestique) et l'opulence (en montrant publiquement les réalisations et le temps de « loisir » qui avait pu y être consacré). Pellegrin note : « Depuis Vivès [éducateur qui publie en 1523 *L'Éducation de la femme chrétienne*] jusqu'à Madame Campan, en passant par Fénelon, Françoise d'Aubigné, et quelques autres (dont Rousseau), le désœuvrement des filles est combattu sans rémission mais leur maintien dans une certaine ignorance est encouragé, au risque de quelques contradictions [...] »²⁰. Madame Campan, nommée en 1807 par Napoléon I^{er} directrice de la Légion d'honneur pour les filles, écrit : « Les jeunes filles ont besoin d'être formées dès leur plus jeune âge à ce maintien calme et posé qui sert à la fois la modestie et les grâces »²¹.

Parce que la pratique de la broderie correspond aux qualités que l'on souhaite attribuer aux femmes dans la différence des genres, et parce que l'apprentissage com-

¹⁸ M.-A. Privat-Savigny, *Quand les princesses d'Europe brodaient. Broderie au petit point, 1570-1610*, Paris, Réunion des musées nationaux : Musée national de la Renaissance, 2003, p. 20.

¹⁹ *Ibidem*, p. 21.

²⁰ N. Pellegrin, « Les vertus de "l'ouvrage". Recherches sur la féminisation des travaux d'aiguille (XVI^e-XVIII^e siècles) », *op. cit.*, p. 756.

²¹ J.-L.-H. Campan, *De l'éducation*, Paris, Baudoin Frères, 1828, vol. 1, p. 232, [cité d'après :] N. Pellegrin, « Les vertus de "l'ouvrage". Recherches sur la féminisation des travaux d'aiguille (XVI^e-XVIII^e siècles) », *op. cit.*, p. 758.

mence très jeune, la broderie se voit décrite au XIX^e siècle comme un attribut naturel des femmes, « invariant de la féminité que l'acquisition de savoirs "savants" mettraient, moralement et matériellement, en péril »²², comme le précise Pellegrin. Dans ce XIX^e siècle appelé par l'historien Alain Corbin « le grand siècle du linge »²³, les jeunes filles ne doivent jamais être oisives. Comme l'ethnologue Yvonne Verdier l'a montré en 1979 dans *Façons de dire, façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*²⁴, dans le cas de la broderie, de la couture ou du tricot, la position physique d'absorption dans l'ouvrage devient une position morale de modestie et de bonne tenue.

De nos jours, la broderie n'est plus utilisée ni comme moyen de coercition des corps et de l'esprit des filles, ni comme moyen de les confiner à la sphère domestique, ni en tant qu'activité obligatoire faisant partie de l'économie domestique transmise de mère en fille (savoir repriser, coudre et broder), ni comme passage obligé dans la transition de l'état de jeune fille à celui de femme mariée. Néanmoins, même dans les réappropriations empouvoirantes²⁵ de la broderie dans la vogue actuelle des créations faites à la main hors des logiques de productivité, des préjugés renouvelés perpétuent la tendance à voir les travaux d'aiguille comme une activité féminine. Il ne s'agit plus de la patience, de la finesse et de la dextérité, mais de l'anti-consumérisme, de la décroissance, d'une organisation politique et économique alternative voire de la contestation directe²⁶, comme l'a affirmé Betsy Christian-

²² N. Pellegrin, « Les vertus de "l'ouvrage". Recherches sur la féminisation des travaux d'aiguille (XVI^e-XVIII^e siècles) », *op. cit.*, p. 747.

²³ A. Corbin, « Le grand siècle du linge », [dans :] *Ethnologie française*, juillet-septembre 1986, t. 16, n° 3, p. 299-310.

²⁴ Y. Verdier, *Façons de dire, façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979, p. 176.

²⁵ Le néologisme « empouvoirement » s'est répandu dans les milieux militants, notamment féministes, comme traduction admise de l'anglais *empowerment*. Il désigne à la fois la capacité et la puissance.

²⁶ A. Dumbadze, S. Hudson (dir.), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2013, p. 251.

sen dans *Knitting for Peace: Making the World A Better Place One Stitch at a Time*²⁷, le tout en lien avec un partage gratuit des connaissances (via des communautés en présentiel ou en ligne qui se transmettent les savoir-faire de la broderie, en marge des écoles officielles dont les formations éventuellement diplômantes ont des coûts élevés).

Ce qui importe ici, c'est que l'assignation des femmes à l'aiguille est allée de pair avec leur marginalisation dans l'écriture. L'instauration des vertus désignées comme féminines présidait à la fois à la broderie et à l'écriture féminine (avec les journaux de jeunes filles lus en famille) : luso parle d'un « même ordre normatif et disciplinaire »²⁸. Pour les jeunes filles de classe moyenne et privilégiée du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, la période intermédiaire entre la fin de leur éducation (vers quatorze ou quinze ans) et leur mariage était le temps de l'écriture du journal tout autant que le temps du trousseau. Dans *Le Silence des filles. De l'aiguille à la plume*, Colette Cosnier montre, à partir d'études de cas de diaristes dont les plus célèbres sont Anaïs Nin, Virginia Woolf ou Marie Bashkirtseff, qu'en Occident, au XIX^e siècle, l'éducation des jeunes filles leur ôtait, sauf cas exceptionnels, la possibilité de devenir écrivaine ou artiste à l'instar d'un homme. Leur instruction était limitée, les lectures soigneusement choisies et on cantonnait l'écriture féminine à la littérature enfantine, l'épistolaire et le journal intime. Ainsi, les jeunes filles savaient lire, mais il ne fallait pas qu'elles aient des velléités d'écriture trop poussées.

Il se dessine donc une histoire croisée de la privation de l'accès des femmes à l'écriture et de leur assignation à la broderie qui culmine au XIX^e siècle et jusqu'au premier XX^e siècle : leur éducation leur barrait l'accès à l'écriture légitime, tandis qu'elles se trouvaient assignées à des travaux

²⁷ B. Christiansen, *Knitting for Peace: Making the World A Better Place One Stitch at a Time*, New York, Stewart-Tabori and Chang, 2006.

²⁸ A. luso, « "Ma vie est un ouvrage à l'aiguille". Écrire, coudre et broder au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 96.

d'aiguille qui n'étaient pas faits pour encourager leur liberté, mais au contraire pour dresser leur corps et leur esprit.

Pourtant, que les femmes occidentales aient été à partir de la Renaissance systématiquement exclues de la légitimité de l'écriture et renvoyées à la sphère domestique et à des qualités telles que la patience, la finesse, la bonne tenue et la modestie par le truchement de la broderie n'empêche pas qu'elles aient été non pas seulement des victimes du système oppressif mais aussi des agentes, comme en témoignent de nombreux ouvrages retraçant l'histoire des femmes dans la littérature²⁹.

Les suffragistes et les suffragettes, militantes féministes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle au Royaume-Uni et aux États-Unis, ne s'y sont pas trompées, en produisant par exemple des bannières brodées pour les défilés, ou des mouchoirs brodés en prison aux messages politiques³⁰. En 2009, le collectif craftiviste (de l'anglais *craft* pour artisanat, et *activism*) de Londres fondé par Sarah Corbett réactive cet héritage de bannières brodées de slogans politiques³¹.

La même ambivalence est manifeste dès les origines mythiques de la tapisserie, dont l'un des jalons est l'épisode de Philomèle et Procné dans *Les Métamorphoses* d'Ovide (I^{er} siècle de notre ère). Cette dernière demande à son époux Térée, roi de Thrace, d'aller chercher sa sœur Philomèle qui lui manque. Pendant le voyage de retour, Térée coupe la langue de Philomèle après l'avoir violée, pour l'empêcher de raconter son histoire. Mais Philomèle

²⁹ Voir notamment : V. Mistacco (dir.), *Les femmes et la tradition littéraire : anthologie du Moyen Âge à nos jours*, New Haven – London, Yale University Press, 2006-2007, 2 volumes ; C. Planté, *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989 ; M. Reid (dir.), *Femmes et littérature : une histoire culturelle*, Paris, Gallimard, 2020, 2 volumes.

³⁰ E. Wheeler, « The Political Stitch: Voicing Resistance in a Suffrage Textile », [dans :] *Textiles and Politics: Textile Society of America 13th Biennial Symposium Proceedings*, Washington, DC, 18-22 septembre 2012, <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1757&context=tsaconf>.

³¹ R. Parker, *The Subversive Stitch, op. cit.*, p. XVII.

la tisse, et fait parvenir la tapisserie à Procné qui la croit morte et qui comprend le sens de la tapisserie. Les deux sœurs unissent leurs forces pour se venger de Térée. Voici comment Ovide décrit la tapisserie que fait parvenir Philomèle à sa sœur : « Adroitement, elle tendit sur un métier barbare des fils de chaîne et parmi les fils blancs elle tissa des lettres pourpres, qui dénonçaient le forfait »³². On y lit l'interdiction d'un accès légitime à l'expression, ici par la violence sexuelle renforcée par la privation de l'organe de la langue, mais elle trouve un dérivatif puissant dans la tapisserie.

Il n'en demeure pas moins que l'écriture et la broderie sont restées assez étrangères l'une à l'autre, à l'exception des broderies de textes liturgiques et des abécédaires brodés, avant la réappropriation critique opérée par des artistes telles qu'Annette Messager et Tracey Emin, ou encore Elaine Reichek qui, dans sa série des *Samplers* des années 1990, brode au point de croix, au milieu de motifs stéréotypés de broderie, des extraits d'œuvres artistiques, philosophiques et littéraires produites par des hommes dans un système qui marginalisait la création par les femmes ou empêchait la reconnaissance de leurs travaux (dont l'épisode de Philomèle et Procné, conservé au Whitney Museum de New York).

On peut observer que le tissage a connu une plus grande fortune que la broderie dans les rapprochements métaphoriques avec l'écriture. L'étymologie même du mot « texte » y invite : à partir du I^{er} siècle avant notre ère, le verbe latin *texere* ne signifie plus seulement tisser ou tresser, mais aussi composer un ouvrage écrit. La métaphore du texte comme tissu a été popularisée par des penseurs post-structuralistes au moment même de l'émancipation féministe des travaux d'aiguille hors de leur assignation

³² Ovide, « La tragédie de Térée, Procné et Philomèle », [dans :] *Idem, Les Métamorphoses*, A.-M. Boxus, J. Poucet (trad.), Bruxelles, Bibliotheca Classica Selecta (Université de Louvain), 2006, t. 2, partie 6, vers 567-577.

à la sphère domestique. Ainsi, Roland Barthes écrit dans *S/Z* en 1976 que « texte, tissu et tresse, c'est la même chose »³³. Il l'avait déjà observé en 1973 dans *Le Plaisir du texte* : « Texte veut dire *tissu*. Mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée que le texte se fait, se travaille, à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée) »³⁴.

Jacques Derrida, dans le texte intitulé « La pharmacie de Platon » publié en 1972 dans *La Dissémination*, avait lui aussi développé l'idée du texte comme toile : « Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. [...] La dissimulation de la texture peut en tout cas mettre des siècles à défaire sa toile. La reconstituant aussi comme un organisme. Régénérant indéfiniment son propre tissu derrière la trace coupante, la décision de chaque lecture. Réserve toujours une surprise à l'anatomie ou à la physiologie d'une critique qui croirait en maîtriser le jeu, en surveiller à la fois tous les fils, se leurrant ainsi à vouloir regarder le texte sans y toucher, sans mettre la main à l'objet, sans se risquer à y ajouter, unique chance d'entrer dans le jeu en s'y prenant les doigts, quelque nouveau fil. Ajouter n'est pas ici autre chose que donner à lire. Il faut s'arranger pour penser cela : qu'il ne s'agit pas de broder, sauf à considérer que savoir broder c'est encore s'entendre à suivre le fil donné. C'est-à-dire, si l'on veut bien nous suivre, caché »³⁵.

³³ R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976, p. 153.

³⁴ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 2000, p. 126.

³⁵ J. Derrida, « La Pharmacie de Platon », [dans :] *Idem, La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 71-72.

Barthes comme Derrida ne pensent pas l'analogie entre texte et toile en relation à l'histoire des femmes, lien qu'ils éludent en dépit de sa prégnance, à la différence de la poétesse, romancière et essayiste québécoise Louky Bersianik qui, en 1988, dans *La Théorie, un dimanche*, défend un de ses recueils de poèmes attaqué par un critique en filant la même métaphore dans le sens de la femme-araignée : « Pour éviter de suivre de trop près la filière des symboles si bien collés par notre culture et lui donnant tout son sens patriarcal, j'ai essayé de développer une écriture réticulaire qui peut paraître assez déconcertante dans la mesure où elle m'est personnelle, donc, tout à fait singulière »³⁶. Elle décrit alors la construction minutieuse de son recueil comme une toile d'araignée, avec d'abord « une spirale interne aux fils très espacés », puis « une autre qui tournait en sens inverse, cette fois en formant des spirales très serrées », avant de tirer ensuite huit rayons entre ces spirales³⁷.

La métaphore du tissu-texte ou de la toile-texte sur lequel les lecteurs et lectrices brodent indéfiniment de nouveaux fils relève donc du tissage plutôt que de la broderie, qui n'a pas connu la même fortune dans les réflexions sur l'écriture et la littérature. Appliqué à la prise de parole ou à l'écriture, le verbe « broder » a même pour sens dérivé, et péjoratif, d'ajouter des détails pour faire du remplissage. Luso donnait pourtant une piste intéressante sur l'émancipation promise par la broderie, au même titre que par l'écriture : « Lisant ces journaux de jeunes filles, on les "voit" sans relâche manier la plume et le fil et les analogies entre les deux activités ont particulièrement retenu notre attention : au-delà de la posture, de la concentration et du relatif recueillement, il y a, par exemple, l'espace blanc à remplir, la nécessité de le maîtriser, d'éviter

³⁶ L. Bersianik, « La Lanterne d'Aristote », [dans :] *Idem et al., La Théorie, un dimanche*, Montréal, Les Éditions du Remue-Ménage, 1988, p. 100.

³⁷ *Ibidem*, p. 101-102.

bavures et ratures, de produire un travail net, esthétique-ment satisfaisant. Et puis le rythme : la main court, suit plus ou moins la pensée, permet la réflexion en même temps que l'action. Et l'échappée »³⁸.

La dernière partie de l'article s'attachera à montrer que les broderies contemporaines de mots en cheveux réactivent et déplacent certains de ces éléments de l'histoire de l'exclusion des femmes de l'écriture et de leur assignation à la broderie. Ce faisant, elles ne laissent pas cette histoire s'écrire comme celle d'une domination pure, et nous invitent (comme le fait Parker sur le plan historien) à ne pas nous limiter au discours de domination.

Dans le corpus retenu, la distanciation critique à l'égard de cette histoire croisée n'est pas absente bien qu'elle ne soit pas aussi explicite que chez Reichel ou Messenger, alors même qu'il s'agissait déjà chez ces dernières de reprises de proverbes ou d'extraits de textes existants, sans retravail poétique. Dans le corpus des broderies en cheveux, les mots brodés renvoient directement à certaines codifications écrites de ce que devrait être la féminité : initiales qui rappellent le marquage du linge de maison lors de la constitution du trousseau, protocole de courtoisie pour se comporter convenablement en société en tant que femme, termes renvoyant aux normes imposées au corps des femmes (*gorra, bella, fair*), formule d'excuse exprimant un lien matériel et affectif entre mère et fille (Finin, pour expliquer sa broderie *The Things I Never Said*, écrit : « Ma mère était horrifiée par mes choix de vie, mon comportement, mon attitude, ma personnalité, etc. »³⁹). Il ne s'agit pas d'un travail de la langue propre aux brodeuses (on aurait pu en ce sens penser à des créations poétiques brodées), mais plutôt de répétition, qui a longtemps caractérisé l'histoire de la broderie comme pratique

³⁸ A. Luso, « "Ma vie est un ouvrage à l'aiguille". Écrire, coudre et broder au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 98-99.

³⁹ C. Finin, courriel à l'autrice, 19 juin 2020, trad. C.S.

d'abord collective dans les ateliers, en porte-à-faux avec l'idée née à la Renaissance de l'artiste comme génie créateur individuel, puis avec la transmission entre femmes de motifs. La singularité du ou de la brodeuse n'était pas recherchée. En outre, les initiales rappellent le marquage sur le linge à partir des abécédaires, exercices appris dans la petite enfance qui devaient servir de référence pour marquer les initiales sur le linge du trousseau. Iuso note « le rapport devenu nécessaire entre la broderie, rouge ou blanche, et le signe alphabétique le plus élémentaire et le plus personnel, l'initiale du nom, comme si le commencement du destin de femme se conjugait avec le tout début de l'écriture et l'accès à la plus élémentaire identité écrite »⁴⁰. Mais ces contenus, qui consistent à répéter des initiales ou des formules renvoyant à l'histoire genrée de la broderie, doivent être abordés en tant qu'ils sont indissociables de la matière même des mots.

En effet, c'est surtout l'emploi de cheveux qui empêche, dans l'héritage même d'une histoire de domination, de se laisser enfermer dans le cercle vicieux de la mise à distance, qui est certes nécessaire mais court le risque de faire adopter le discours de domination, en fermant les yeux sur les pratiques subversives et hétérogènes. Dans les broderies de mots en cheveux du corpus, les cheveux débordent, sont laissés libres autour des mots brodés au lieu d'être consciencieusement piqués vers l'envers et ainsi celés au regard. De même, quand Katie Latona reprend au point de croix réalisé en cheveux, dans *Heart Border Fragment* (2014), les motifs stéréotypés de cœurs et d'arabesques répandus dans les abécédaires, les cheveux laissés libres autour de la broderie détournent l'aspect normatif de l'apprentissage des points par les abécédaires. On voit dans *control* de Hickman que c'est l'envers qui présente les points parfaitement maîtrisés, sans aucun débord capil-

⁴⁰ A. Iuso, « "Ma vie est un ouvrage à l'aiguille". Écrire, coudre et broder au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 95.

laire. Les cheveux brodés ne sont plus soumis à l'impératif de netteté et de précision qui devaient, du temps de l'assignation des jeunes filles et des femmes à la broderie, permettre de juger de leurs qualités d'application et donc de leurs qualités morales. Mieux encore, l'usage de cheveux débordants dans ces broderies renverse littéralement l'obligation à un travail dit propre, à la technique parfaite, qui serait le signe des qualités exigées des brodeuses, et fait également fi de l'indifférenciation des productions utilisant conventionnellement des fils produits industriellement. Quand Bermúdez-Silverman brode avec ses propres cheveux lissés pour répondre aux normes de beauté établissant pour étalon des cheveux lisses et non crépus, elle se situe dans un combat à la fois anti-misogyne et anti-raciste. Enfin, les cheveux, parce qu'ils débordent, renforcent l'effet de flou propre à la broderie, ce qui maintient sensible la trace de son élaboration et inscrit profondément la personne qui brode dans son ouvrage (que ce soient ses propres cheveux ou non).

En conclusion, il apparaît que ce corpus de mots brodés en cheveux exprime, pour reprendre l'argumentation de Parker, un moment de l'histoire de la broderie comme histoire des femmes où l'ambiguïté est encore forte à l'égard d'un héritage à la croisée de l'exclusion des femmes des formes d'écriture légitimes d'une part, et de leur assignation aux travaux d'aiguille d'autre part. C'est que cet héritage fait d'exclusion et de délégitimation systémique de la broderie dans les arts et des femmes dans la société patriarcale n'existe pas sans les actes et les stratégies par lesquels les femmes (et en particulier ici les brodeuses) ne doivent pas être vues comme d'éternelles victimes réduites au silence, mais produisent, aussi bien seules qu'en groupes, des issues à l'oppression. Peut-on sortir de la réappropriation critique impulsée dans les années 1970 par des artistes féministes comme Messenger et par des historiennes de l'art comme Parker, ou ne risquerait-on

pas d'occulter alors cette histoire de domination, en particulier l'histoire des résistances et des stratégies latérales ?

Date de réception de l'article : 06.03.2020.
Date d'acceptation de l'article : 01.05.2020.

bibliographie

- Albert-Llorca M., « Les fils de la Vierge. Broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles », [dans :] *L'Homme*, 1995, t. 35, n° 133.
- Barthes R., *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 2000.
- Barthes R., *S/Z*, Paris, Seuil, 1976.
- Bernadac M.-L. (dir.), *Annette Messenger : mot pour mot. Textes, écrits et entretiens*, Dijon/London, Les Presses du réel/Violette Editions, 2006.
- Bersianik L., « La Lanterne d'Aristote », [dans :] *La Théorie, un dimanche*, Montréal, Les Éditions du Remue-Ménage, 1988.
- Campan J.-L.-H., *De l'éducation*, Paris, Baudouin Frères, 1828.
- Christiansen B., *Knitting for Peace: Making the World A Better Place One Stitch at a Time*, New York, Stewart-Tabori and Chang, 2006.
- Corbin A., « Le grand siècle du linge », [dans :] *Ethnologie française*, juillet-septembre 1986, t. 16, n° 3.
- Dallier A., « Les travaux d'aiguille », [dans :] *Les Cahiers du GRIF*, 1976, n° 12.
- Daly Goggin M., Fowkes Tobin B. (dir.), *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750-1950*, London, Routledge, 2016.
- Derrida J., « La Pharmacie de Platon », [dans :] *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- Dumbadze A., Hudson S. (dir.), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2013.
- Durham C., « The subversive stitch female craft, culture and écriture », [dans :] *Women's studies*, 1990, vol. 17, n° 3-4.
- Grimaud C., *Aux mères et à leurs grandes jeunes filles : futures épouses*, Paris, Téqui, 1923.
- Iuso A., « "Ma vie est un ouvrage à l'aiguille". Écrire, coudre et broder au XIXe siècle », [dans :] *Clio. Femmes, genre, histoire*, 2012, n° 35.
- Kelso R., *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1956.
- Kool C., *La broderie dans l'œuvre de Tracey Emin : piquer, percer, fixer. Jouissance filaire et art de l'intime*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2018.
- Mistacco V. (dir.), *Les femmes et la tradition littéraire : anthologie du Moyen Âge à nos jours*, New Haven – London, Yale University Press, 2006-2007.
- Ovide, « La tragédie de Térée, Procné et Philomèle », [dans :] *Les Métamorphoses*, A.-M. Boxus et J. Poucet (trad.), Bruxelles, Bibliotheca Classica Selecta (Université de Louvain), 2006.
- Parker R., Pollock G., *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London, Women's Press, 1981.
- Parker R., *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London – New York, Bloomsbury, 2010.
- Pellegrin N., « Les vertus de "l'ouvrage". Recherches sur la féminisation des travaux d'aiguille (XVI^e-XVIII^e siècles) », [dans :] *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, octobre-décembre 1999, t. 46, n° 4.
- Planté C., *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989.
- Reid M. (dir.), *Femmes et littérature : une histoire culturelle*, Paris, Gallimard, 2020.
- Scott J.C., *La domination et les arts de la résistance : fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

abstract

Words made of hair. Women's reappropriations of writing through embroidery

Contemporary pieces of embroidery showing words made of human hair open up reflections upon how women artists challenge the traditional partition between the needle (for women) and the pen (for men). The article offers a synthesis on the historical construction of this gendered assignation of needlework to women, from Renaissance to the early twentieth century. The idea of physical and moral coercion appears in the feminine history of needlework as well as in the history of the access of young women to reading and writing. Finally, if embroidery was for a long time excluded from metaphorical descriptions of literature, unlike weaving, the article ends up showing how the crossroads between writing and embroidery can be seen as a part of women's emancipation.

keywords

embroidery, writing, gender, needlework, feminism

mots-clés

broderie, écriture, genre, travaux d'aiguille, féminisme

claire salles

Claire Salles, ancienne élève de l'École Normale Supérieure (Paris) et de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), est actuellement doctorante en Arts et Médias à l'Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle et rattachée au Laboratoire international de recherches sur les arts. Son travail de thèse porte sur la notion d'immédiateté et s'inscrit dans le champ des théories des médias. Elle a aussi publié, entre autres, des articles portant sur la tapisserie d'Henri Matisse *La Femme au Luth* ainsi que sur les peintures abstraites de Martin Barré au prisme de notions issues de la psychanalyse lacanienne.

ORCID:<https://orcid.org/0000-0001-8184-9337>