Motifs
ISSN : 2726-0399

7 | 2023
Figures de brodeuses du Moyen Âge à nos jours : entre soumission et résistance ?

Maria Cherly, Florence Lhote, Jacques Lucciardi et Patricia Victorin

https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=898

Référence électronique
« Figures de brodeuses du Moyen Âge à nos jours : entre soumission et résistance ? », *Motifs* [En ligne], mis en ligne le 16 octobre 2023, consulté le 22 septembre 2026. URL : https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=898

Droits d'auteur
Licence Creative Commons – Attribution 4.0 International – CC BY 4.0

Maria Cherly, Florence Lhote, Jacques Lucciardi et Patricia Victorin
Introduction

Jacques Lucciardi
Broder, rêver, prier peut-être, du Moyen Âge à nos jours : une approche ethnologique

Claude Tuduri
Face au silence des dentellières :
La jeunesse du voir et l'usure des discours

Catherine Borot-Alcantara
Du jardin au jardin secret : les brodeuses de textiles liturgiques au XIXe siècle

Émilie Cauvin
« La Biche au Bois » de Madame d'Aulnoy, brodeuse et conteuse

Maria Cherly
Figures de la brodeuse dans *Un roi sans divertissement* de Giono

Erika Viviane Costa Vieira
Textile poetics of stitches and sutures in *Névoa e Assobio* (2017)

Sarra Mezhoud
Piquées à vif. Tatouer la peau de fils chez les artistes brodeuses contemporaines

Florence Plet
Entretien avec Hillo Höffmann : *Amour criminel Tattoo club*, Toulouse

Jeanne Mousnier-Lompré
« Tomber en quenouille » : brodeuses, tisseuses et fileuses dans les traités de défense et d'éducation des femmes de la fin du Moyen Âge

Florence Lhote
Fontenoy-le-Château, haut lieu de la broderie et du travail des femmes jusqu'au début du XXe siècle

Introduction

Figures de brodeuses du Moyen Âge à nos jours : entre soumission et résistance ?

Maria Cherly, Florence Lhote, Jacques Lucciardi et Patricia Victorin

PLAN

Bio-bibliographies des auteurs

TEXTE

> Mais Bel-Gazou est muette quand elle coud. Muette longuement, et la bouche fermée, cachant – lames à petites dents de scie logées au cœur humide d'un fruit – les incisives larges, toutes neuves. Elle se tait, elle… – écrivons donc le mot qui me fait peur – elle pense.
> Colette, *La Maison de Claudine*

1 Ce portrait de la couseuse par Colette est-il comparable au portrait de la brodeuse ? Yvonne Verdier établit la distinction suivante entre couture et broderie : « C'est juste après leur sortie de l'école, après leur première communion, que les filles sont « mises à leur trousseau[1] » et, faire son trousseau, c'est essentiellement le marquer. À cet égard, on distingue bien le marquage de la broderie. La marque est exécutée d'un point unique, le « point de marque » qui sert à former les lettres et à dessiner les chiffres. Non confondu avec un point de broderie, mais singulier, spécifique, plus fondamental aussi car la marque est inscrite sur *toutes* les pièces du trousseau, des torchons aux chemises, que celles-ci soient par ailleurs brodées ou ornées, le point de marque « est peut-être le plus ancien des points de broderie » dit le catalogue *Point de marque*, distribué par le

coton DMC[2]. La broderie ajoute, surimpose, orne, alors que la couture assemble des morceaux épars, des fragments.

2 Pour Daniel Fabre, la couture s'inscrit dans un processus d'« invisible initiation[3] » des jeunes filles. Yvonne Verdier explique le rôle des couturières dans cette éducation. Selon elle, tricoter, broder des lettres pendant le travail au « champ-les-vaches » constitue « plus qu'une occupation, il s'agit d'une discipline, d'une formation : réduire l'esprit – ne pas lire – mais aussi, plier le corps ». « "L'ouvrage" est entrave », par opposition à la liberté des garçons qui courent (recherche des nids, jeux, occupation de l'espace). Cette réflexion conduit à envisager la complémentarité et l'opposition entre broderie et écriture (Lucie Desideri[4]).

3 Cette activité, à la différence de celle du papier ou de la toile du peintre, possède un envers et un endroit – et la broderie est une longue suite de passages de l'aiguille d'une face à l'autre. Or, ce passage de l'aiguille laisse pour trace une suite de nœuds formés par un seul fil, image de la vie. Certains de ces nœuds (points de broderie) sont porteurs d'un fort potentiel symbolique : par exemple, le point de croix, parfaitement congru à la structure rigide, orthogonale, de la trame du tissu, permet de broder librement toutes sortes de motifs qui protègeront de toutes influences néfastes. Quant au point arrière, il est comme une métonymie de la mémoire : retour vers le passé, projection dans le futur et ce, à chaque pas.

4 La broderie est un loisir revenu au goût du jour, où se joue un rapport de soi à soi, de soi aux autres, la perpétuation en toute liberté d'un geste ancestral. On peut ainsi créer des groupes de broderie, éventuellement fédérés par une orientation esthétique commune (par exemple sous l'impulsion de brodeurs professionnels comme Pascal Jaouen). Mais ce qui relève aujourd'hui d'un intérêt libéré des injonctions sociales ne l'a pas toujours été.

5 La broderie est-elle d'ailleurs une activité par excellence féminine ? Sous l'Ancien Régime, les brodeurs étaient réunis en corporations, souvent orientées vers la confection de la broderie d'apparat (en or ou en argent). L'organisation du travail ménageait aux hommes des postes de prestige ou de commandement (maîtres, contremaîtres) tandis que des femmes travaillaient essentiellement en ateliers ou en chambre. La Révolution sonnant le glas des corporations (ainsi que

des besoins en matière de broderie d'apparat), la profession ne cessa de se féminiser [5]. Au XX^e^ siècle, la broderie fait l'objet d'une réflexion qui réinterroge le rôle de la femme. Elle conquiert une place de choix dans l'art contemporain comme en témoigne le collectif artistique *Fiber Art Fever*, après avoir été un moyen d'expression des artistes féministes dans les années 1950-1960, aux USA notamment. La broderie constitue l'une des formes de « l'empouvoirement » (*empowerment*) féminin. Faut-il y voir l'effet de la mécanisation de la production de broderies ? Aujourd'hui, la « brodeuse » désigne tout aussi bien la machine à broder, que le sujet brodant. La reproductibilité industrielle des motifs, la disparition de cette activité de la formation scolaire et domestique féminine, expliquent peut-être la séduction nouvelle exercée par cette pratique, qui requiert technicité et habileté manuelles. En ce sens, il paraît délicat de dissocier la représentation de cette figure des conditions matérielles et socio-économiques qui l'ont promue comme une artiste libre, c'est-à-dire libérée des injonctions d'une société à dominante « patriarcale ».

6 C'est à une invitation à penser ou repenser la figure de la brodeuse, ici, ailleurs, autrefois, aujourd'hui que nous souhaiterions vous convier.

7 Pour la femme, broder c'est bien sûr se plier, plier son corps à une discipline imposée-ou qu'elle s'impose elle-même. Broder son trousseau était autrefois une entrée en conjugalité envisagée comme un rite de passage, toujours lié au Temps. De fait, le trousseau de mariage doit comporter un certain nombre de broderies. Le nombre exact est parfois codifié suivant les régions. Lié à la dot et à l'entrée dans la conjugalité, il témoigne du passage d'un état de femme à un autre (Nathalie Heinich [6]) et se prête volontiers à l'interprétation psychanalytique que Bruno Bettelheim a pu donner de contes de fées.

8 La figure de la brodeuse renvoie à un rapport au temps complexe, suspendu, temps qui file, temps que l'on retient, que l'on fixe, scelle (cèle) dans la broderie. La broderie masque les défauts, les déchirures, convertit, sublime le temps en beauté. Elle instruit un rapport à la parole, tendu entre le silence et la confidence, l'interdit et le dicible. On voit d'emblée à quelles analogies nous invite cette figure : l'écrivain n'est-il pas celui qui compose son texte de tous les blancs,

toutes les ellipses par lesquelles se forme le motif (structures, intrigue…) ?

9 L'aiguille qui perce, troue, perfore l'étoffe pour laisser se déployer la grâce discrète ou flamboyante des motifs éclaire l'ambivalence symbolique de cette figure. Dans *Le Rêve*, Émile Zola[7] raconte l'histoire d'Angélique, jeune brodeuse virtuose et exaltée, vouée à la confection d'ornements religieux, qui se prend de passion pour *La Légende dorée* de Jacques de Voragine et qui meurt à l'issue de sa cérémonie de mariage : la broderie signifie ici une condition sexuelle et psychique, ses contradictions, ses impasses, un fantasme de jeune fille dont l'art scelle et révèle l'efflorescence de la puberté, les étapes d'une initiation inaccomplie.

10 La broderie s'affirme ainsi comme un élément incontournable du *decorum* liturgique. Exclues des fonctions hiérarchiques, les religieuses se réunissent en ateliers pour servir l'Église et l'industrie. Parallèlement, elle investit l'imaginaire religieux. Broder permet de gagner licitement sa vie mais aussi d'édifier, d'exalter son âme. Sainte Rose de Lima, dit-on, fit vivre ses parents par ses travaux d'aiguille, source de multiples extases, entre patience et passion pour le Christ. Broder, c'est entrer en oraison, exalter le Seigneur, sur le modèle de la Vierge du Magnificat. À partir de cette activité, se construit un modèle de l'intériorité, spécifiquement féminin, où se déploie le symbolisme de la rose, électivement associée à Marie. Dans l'optique de ce recueil, on distinguera dès lors la broderie de loisir de celle qui fournit à l'ouvrière une source de revenus, la figure historique de l'ouvrière de ses incarnations fictionnelles ou fantasmées.

11 Quelles sont les représentations de la brodeuse dans les arts ? Quelles perspectives (sociologiques, esthétiques, narratives, intertextuelles) conditionnent ces diverses représentations ? Pourquoi mettre en scène cette figure ? Comment les mutations de cet art (y compris technologiques) déterminent-elles son statut ? À ces questions s'en ajoutent bien d'autres relatives au rapport que la broderie entretient avec le corps, à la manière dont il l'affecte.

12 Nous avons choisi de présenter les contributions sous trois angles. Figure littéraire et picturale, devenue presque motif, comme dans les chansons de toile médiévales, elle engage à une réflexion sur la temporalité, comme si les tours et les détours de l'aiguille matériali-

saient aussi bien l'écoulement du temps, une durée (dans un sens pratiquement « bergsonien »), que sa fixation dans les replis d'une « oublieuse mémoire » (Supervielle). Requérant l'attention la plus complète, elle implique une distraction de soi et du monde, une absence à soi et aux autres, dont les modalités méritent d'être explorées.

13 Dans ce premier mouvement intitulé « Figures de brodeuses : le Silence et le Temps », Jacques Lucciardi explore ces trois activités « broder, rêver, prier peut-être », du Moyen Âge à aujourd'hui, selon une approche ethnologique. Dans un monde métamorphosé par « la numérisation des techniques de production et de communication », il analyse les spécificités de la broderie, activité comme hors temps, mais activité sociale, activité technique et véritable « exercice de patience » comme il le rappelle. Il envisage les spécificités de la broderie par rapport à d'autres techniques comme le tissage ou la dentelle et montre comment la broderie s'accompagne d'un état particulier que le Moyen Âge aurait pu nommer la *dorveille*, entre mise en sommeil et vigilance. Ces « états de rêverie ou de rêves associés à l'activité de la brodeuse peuvent créer des conditions propices à l'extase et à la prière », écrit-il encore. Dans une réflexion dense, Jacques Lucciardi nous entraîne dans une analyse de tout ce qui se joue dans l'activité de broderie, « dissonance passagère », « écart par rapport au réel », entre liberté et contrainte (ne pas déborder). En nouvelle Parque moderne, la brodeuse serait celle qui « borde » un monde, qui résiste à l'effilochage du temps, écrit-il fort justement.

14 Claude Tuduri analyse le « silence des dentellières : la jeunesse du voir et l'usure des discours ». Image de la patience de l'écrivain, qui conjugue le rituel aux secrets de l'intériorité, le geste de la dentellière mérite d'être regardé de plus près dans ses variations par rapport à la broderie. L'auteur examine les figures de dentellières sous un jour ethnologique, historique et littéraire : quelle place pour cette figure chez les pêcheurs de Burano à Venise, dans le rituel de la procession annuelle de la Vierge noire du Puys ? Quelles significations revêt-elle chez Nerval, Zola ou Pascal Lainé ? Quelle dialectique de l'intériorité et du visible se joue dans cette figure de patience chez Vermeer ? Libérant la figure de la dentellière de ses assignations stéréotypées, l'étude montre comment se joue en elle une poétique de l'intermittence, une logique du don, de la plénitude et du retrait.

15 Catherine Borot-Alcantara nous fait pénétrer dans les jardins ou jardins secrets des brodeuses de textiles liturgiques au XIX^e^ siècle. Elle analyse les motifs floraux des broderies d'un fonds d'une cinquantaine de chasubles de cette époque, conservé à Cœur de Loire, dans la Nièvre. Ces déclinaisons personnelles d'un même motif, souvent standardisé, ont rendu leurs réalisations singulières. Elle montre comment l'imagination de ces femmes, en les replongeant au jardin à travers les motifs de fleurs de lys, de vigne ou de blé, constitue un espace d'évasion dans la réalisation d'un travail ardu.

16 Émilie Cauvin, avec « La Biche au Bois » de Madame d'Aulnoy, brodeuse et conteuse, montre combien ce motif de la broderie est le lieu de la mise en abyme de l'écriture. Madame d'Aulnoy loue le siècle de Louis XIV en célébrant le luxe parisien à travers l'art « merveilleux » des petites mains et des brodeuses. Ces broderies qui magnifient le tissu, sont également celles qui ornent les toiles, qu'elles soient celles des « layettes » royales ou celles des portraits des personnages à marier. Toiles brodées, toiles peintes, M^me^ d'Aulnoy use de l'art de la conversation en proposant un portrait qui parle. La parole est alors un art lié à la toile qui émerveille le roi et la reine. En salonnière de talent, M^me^ d'Aulnoy brode son conte à partir du motif filé de la biche au bois, en exhibant son art mondain bien ourlé, son art moderne du conte de fées.

17 Maria Cherly clôt ce premier chapitre avec une enquête minutieuse sur la brodeuse dans *Un roi sans divertissement* de Giono. Dans ce roman énigmatique, troué d'ellipses, la visite du capitaine Langlois chez une brodeuse réfugiée dans un petit village du Diois, dans les Alpes provençales, s'affirme comme une étape décisive dans sa descente aux Enfers intérieure. La brodeuse s'y affirme comme une figure antithétique du criminel, son art patient (et licite) s'opposant aux délices du sang. Tous deux actualisent le thème de la beauté, matérialisée antérieurement dans la narration par les magnifiques chasubles brodées par les Présentines que Langlois exige de se faire montrer. La brodeuse déclinée sous les aspects de la collectivité religieuse ou d'une veuve aux abois scande une « enquête » définie par ses tours et ses détours, par une heuristique de la trace, qui mène le héros de l'enquête policière vers la quête de l'autre, à ses risques et périls.

18 Le second chapitre intitulé « Quand la brodeuse se fait tatoueuse : la broderie, l'artisanat, l'art » envisage la question de la broderie sur le tissu en lien avec une autre forme de broderie, corporelle, le tatouage. Ici cependant, pas de « traversée », pas de « changement » possible de l'habit ou du drap. En effet, contrairement au tissu, le corps n'a pas vraiment d'envers et d'endroit – à l'image de la « bouteille de Klein ». La mise en rapport de la broderie et du tatouage mérite toutefois d'être interrogée, particulièrement dans le contexte présent des engouements suscités par ces deux techniques. Par exemple, quels rapports entre ces deux activités aujourd'hui et celles pratiquées dans les « arts premiers » ?

19 Erika Costa-Vieira envisage la broderie dans sa dimension féministe, au cours du féminisme de la deuxième vague des années 1960 notamment. La broderie, comme la couture, investissent le champ artistique et elle s'intéresse ici particulièrement aux œuvres de la plasticienne brésilienne Julia Panadés dans des objets oscillant entre livre illustré et livre d'artiste. Le fil devient ici suture matérielle sur le papier, mémoire de la blessure, de la perte. Ce faisant, le fil devient aussi symbole d'une réparation, entre empreinte de la mémoire douloureuse et remembrement.

20 Sarra Mezhoud, dans « Piquées à vif. Tatouer de fils le corps chez les artistes contemporaines », nous fait découvrir la pratique de ces artistes brodeuses épidermiques de ces vingt dernières années. Perçant, trouant et perforant une surface mouvante (tissu) et changeante (peau), la broderie et le tatouage sont considérés, dans la pratique artistique féminine contemporaine, comme des mediums artistiques, soit des « productions culturelles singulières » (Rémy Besson) que l'intermédialité fait dialoguer par le « transfert » (Éric Méchoulan) et la transgression du geste. On chemine de la pratique rituelle inuite du *Skin-Stitched tattoo* aux broderies et tatouages arborés et pratiqués par les artistes féministes des années 1970 (Annette Messager, Ruth Marten). Ces broderies tatouages donnent à voir tous les enjeux des luttes féministes (l'intime, le corps, le sexe, la mémoire…).

21 Enfin, dans un entretien mené par sa propre mère, Florence Plet, médiéviste, Hillo Höffmann nous expose son itinéraire et comment, de brodeuse, elle est devenue tatoueuse.

22 On l'aura compris, la brodeuse est à la fois figure de la soumission et de la révolte, ou d'un cheminement qui mène de la figure patiente à l'expression du cri de révolte. La brodeuse dit quelque chose du spéculaire, de la mise en abyme… à l'instar du personnage ovidien de Philomèle qui, en brodant le récit du viol dont elle a été victime, parvient à dénoncer son auteur qui lui a sectionné la langue. Dans cette optique la broderie révèle le mal, le donne à voir, est aussi l'emblème de la contestation de ces « Folles de la place de mai » qui brodent le nom de leurs disparus sur leur foulard. Le dernier chapitre explore ces « Brodeuses, de la soumission à la révolte ».

23 Jeanne Mousnier-Lompré, à partir de l'expression médiévale « Tomber en quenouille », envisage le pouvoir des brodeuses dans les traités de défense et d'éducation des femmes de la fin du Moyen Âge. Elle analyse comment le motif récurrent de la brodeuse dans les traités d'éducation féminins dédiés aux princesses du XV^e^ siècle participe de la construction genrée du pouvoir entre exclusion des femmes hors de la sphère politique reléguées symboliquement à cette activité décrite comme exclusivement féminine et construction d'un « matrimoine » qui met à l'honneur ces héroïnes de l'ombre.

24 Enfin, Florence Lhote clôt le recueil avec un travail sur « Fontenoy-le-Château, haut lieu de la broderie et du travail des femmes jusqu'au début du XX^e^ siècle ». Elle interroge la place des femmes dans l'organisation, capitaliste, du travail qui se met en place dans l'industrie textile et les ateliers de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle. Elle montre comment l'activité de broder s'est inscrite dans un conditionnement domestique et des bonnes mœurs et a été circonscrite et pensée d'un point de vue patriarcal de manière à ne pouvoir jamais vraiment assurer un véritable revenu, issu du travail, aux brodeuses.

25 Si ce recueil ne prétend pas à l'exhaustivité, il s'est agi pour nous d'apporter des réponses sur les représentations de la brodeuse dans les arts, sur les perspectives (sociologiques, esthétiques, narratives, intertextuelles) qui conditionnent ces diverses représentations. On a envisagé comment les mutations de cet art (y compris technologiques) déterminent le statut de la brodeuse ; les rapports complexes et intimes que la broderie suppose avec le corporel, le geste. On voit combien cette figure ancestrale continue d'être au centre d'enjeux esthétiques, sociologiques et féministes. La brodeuse pourrait figurer

au côté de la sorcière comme l'emblème d'un féminisme qui retourne l'ambivalente soumission initiale en un geste de révolte assumé.

Bio-bibliographies des auteurs

26 Catherine Borot-Alcantara (https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=1012) est conservatrice du patrimoine en charge de l'inventaire du patrimoine remarquable de la Communauté de communes Cœur de Loire dans la Nièvre. Elle a soutenu une thèse de doctorat à l'Université de Caen : *Histoire et actualité dans la vulgarisation des sciences et des techniques au* XIX*e siècle, autour d'Arthur Mangin, publiciste* et a publié *La Fiction dans la vulgarisation scientifique pour les filles au* XIX*e siècle*, Cahiers Robinson n° 51, 2022, PUF d'Artois.

27 Émilie Cauvin (https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=935) est professeure de lettres, elle étudie la littérature féminine de l'Ancien Régime, à travers le conte et les genres romanesques. Ses recherches s'intéressent plus particulièrement aux modalités de l'énonciation féminine au XVIIe et XVIIIe siècle dans le champ du roman. Elle a publié plusieurs articles portant sur Mme d'Aulnoy, Mme Riccoboni et Mme d'Epinay. [Dernier article publié : « La disconvenance dans *La Princesse Printanière* de Madame d'Aulnoy », *Le Pan Poétique des Muses, Revue féministe, internationale & multilingue de poésie entre théories & pratiques*, numéro spécial, printemps 2022, « L'humour au féminin », Françoise Urban-Menninger (dir.), mis en ligne le 25 janvier 2022]. Autrice de méthodes pour le CAPES (épreuves de leçon, épreuves disciplinaires appliquées), de notes de lecture pour l'agrégation, elle est également formatrice égalité femmes/hommes et membre de la SIEFAR.

28 Maria Cherly (https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=948) est agrégée de lettres modernes, elle enseigne à l'Université de Bretagne Sud. Sa thèse, *Proust et la Bible, écriture et création*, soutenue en 2009, porte sur l'inscription de l'héritage biblique dans l'œuvre proustienne, les médiations dont il a fait l'objet (Ruskin notamment), ses exploitations symboliques sur le plan épistolaire, romanesque, critique. Elle est l'auteure d'articles sur ce même auteur ainsi que sur John Ruskin.

29 Erika Viviane Costa Vieira (https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=1022) is Associate Professor, Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brésil. Post-Doctoral Research on Intermedial Relations between Textile Arts and Literature, Doctor in Comparative Literature from Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brazil, with mobility period at the University of Guelph, in Ontario, Canada, and Master in English Literature, subarea of Literature, Other Arts and Media. Member of the research group *Intermídia: estudos sobre a intermidialidade* and the group *Literature, Art, and Culture* from UFVJM in Brazil. Published articles in the area of intermediality and edited the book *Textos e têxteis: questões de intermedialidade* (2021). Her research interests are literature and textile arts, comparative literature, and intermediality. For other information and publications, access: http://lattes.cnpq.br/3013583440099933

30 Florence Lhote (https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=985) est enseignante à l'Université Bretagne Sud, rattachée au laboratoire HCTI et au CERILAC de l'Université Paris Cité. Docteure de l'Université Libre de Bruxelles elle a travaillé sur la construction de l'événement historique à distance au travers de la fiction dans le contexte de la guerre d'Algérie puis, pour son postdoctorat en études de genre sur ce qu'elle a appelé « l'événement-Sida ». Elle a publié en collaboration avec Nicolas Balutet *Sida, une écriture au féminin* (Paris, Sipayat, 2019). Elle s'intéresse également au travail des femmes, aux conditions de possibilité de leur autonomie au XIX^e^ et jusqu'au milieu du XX^e^ siècle et à sa représentation.

31 Jacques Lucciardi (https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=921) est actuellement conseiller principal d'éducation à Nice, il est docteur en ethnologie. Sa thèse soutenue en 2007 à l'Université Nice – Sophia Antipolis sous la direction de Jean-Yves Boursier a pour sujet *La presse quotidienne et la construction des discours politiques. Les lectures de* Corse-Matin *par les élus de la Collectivité territoriale de Corse et leurs électeurs « au village »*. Elle s'appuie sur une enquête de terrain, avec l'analyse d'articles de presse, des entretiens avec élus, journalistes et lecteurs de ce quotidien. Le caractère politique de leurs discours dans le contexte d'interconnaissance de la société insulaire est caractérisé par des formes de consensus contradictoires à l'œuvre dans la construction d'une « identité » commune. Dans le

prolongement de cette recherche, ses travaux récents portent sur la mutation de traditions (rituels religieux, artisanat, langues régionales) dans le contexte du monde d'aujourd'hui, transformé par les nouveaux médias de communication. Il s'intéresse plus particulièrement à la dimension créatrice, poétique, de la traduction entre diverses cultures, divers langages. Sa dernière publication en 2023 est une note critique : « Sens, présence, symbole : une phénoménologie de la traduction. À propos de : Francis Affergan, *Anthropologie et poésie. L'effondrement du symbolique*, Paris, CNRS Editions, 2020. », *cArgo* n° 12/13, 10 ans, numéro anniversaire, *Revue internationale d'anthropologie culturelle & sociale*, p. 207-210.

32 Sarra Mezhoud (https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=965) est doctorante en histoire de l'art contemporain à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ED 441 (École doctorale Histoire de l'art), Centre de recherche HiCSA (Histoire culturelle et sociale de l'art). Depuis 2019, elle prépare sous la direction de Pascal Rousseau, professeur des universités en histoire de l'art contemporain, une thèse où elle questionne le long processus d'apparition du tatouage dans les mondes de l'art, les pratiques artistiques et les cultures visuelles des artistes occidentaux. Son analyse s'étend du XIX^e^ siècle où l'image du corps tatoué envahit les imaginaires collectifs jusqu'à nos jours où le tatouage devient un élément à part entière d'œuvres d'art et/ou l'œuvre elle-même. L'approche interdisciplinaire, anthologique et transhistorique de son travail lui a permis de collaborer à différents ouvrages collectifs. Ses textes portant sur le corps tatoué dans l'iconographie religieuse germanique de la fin du Moyen Âge ou sur les spectacles des grands tatoués au XIX^e^ siècle sont notamment à paraître. En 2022, est paru dans *La Peaulogie* un article qu'elle a consacré à Ruth Marten, l'une des premières artistes tatoueuses new-yorkaises dans les années 1970.

33 Jeanne Mousnier-Lompre (https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=1030) est doctorante contractuelle en première année de thèse à l'Université Grenoble Alpes : *Les miroirs princesses. Reflets et facettes littéraires du pouvoir féminin à la fin du Moyen Âge* sous la direction d'Estelle Doudet PR en langue et littérature françaises médiévales à l'UNIL, María Morrás MCF HDR en langue et littérature espagnoles médiévales à l'UPF et Fleur Vigneron MCF HDR en langue et littérature françaises médiévales à l'UGA.

34 Florence Plet (https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=975) est maître de conférences en langue & littérature du Moyen Âge à l'Université Bordeaux Montaigne. Directrice de la licence de lettres, webmaster du site de son UR Plurielles 24142, sa recherche porte principalement sur le Moyen Âge en BD, au sein de l'association *Modernités médiévales*. Brodeuse occasionnelle, elle a enfanté une tatoueuse et une couturière.

35 Claude Tuduri (https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=997) est professeur associé de littérature à l'université du XISU (Xi'an, Chine), professeur invité de sinologie et de philosophie au Centre Sèvres (Paris). Inscrit à la Maison des Artistes depuis 1998, Claude Tuduri pratique la critique littéraire et la poésie afin de construire de nouvelles passerelles entre tradition(s) et modernité(s). Dernière parution : « La part du fleuve : une approche poétique de Chong-qing » in *Pour une poétique des villes-fleuves*, ouvrage collectif sous la direction de Patrick Voisin, Classiques Garnier, Paris, 2023.

36 Patricia Victorin (https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=917) est professeure en langue et littérature du Moyen Âge à l'université Bretagne Sud. Elle est rattachée au laboratoire HCTI. Elle travaille sur le roman arthurien tardif et la « rétroécriture », ou écriture de la nostalgie, et sur la réception de Froissart au cours des siècles. Elle a notamment publié *Ysaïe le Triste*, *Une Esthétique de la Confluence : Tours, Tombeaux, Vergers et Fontaines*, Paris, Champion, 2002 ; *Lire les textes médiévaux aujourd'hui : historicité, actualisation hypertextualité* (sous la direction de P. Victorin), Paris, Champion, 2011 ; *Froissart après Froissart. La réception des Chroniques en France du* XV*e siècle au* XIX*e siècle*, Rennes, PUR, « Interférences », 2022.

NOTES

1 Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979, p. 181.

2 https://www.dmc.com, consulté le 05/10/2023.

3 Daniel Fabre, *L'invisible initiation*, Paris, éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Audiographie », 2019, p. 65.

4 Lucie Desideri, « Alphabets initiatiques », *Ethnologie française*, n° 4, vol. 33, 2003, p. 673-682.

5 Pour une étude approfondie sur le sujet, voir Isabelle Brian, « La trace de l'ouvrage : les brodeuses dans les archives parisiennes », dossier « Histoires et archives des femmes à l'époque moderne », *Bulletin de l'Association des historiens modernistes des universités françaises*, n° 43, 2023, https://doi.org/10.4000/bahmuf.302 (consulté le 05/10/23)

6 Nathalie Heinich, *États de femme*, Paris, Gallimard, 1996.

7 Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille, une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2009.

AUTEURS

Maria Cherly

Florence Lhote

Jacques Lucciardi

Patricia Victorin

Broder, rêver, prier peut-être, du Moyen Âge à nos jours : une approche ethnologique

Jacques Lucciardi

PLAN

Séries de techniques : tissage, dentelle, broderie
Broder, prier, lire, activités sociales dans le monde chrétien : *ora et labora*
Broder, lire et s'émanciper
Broder pour lire
Prier quand même
Rites populaires et persistance des racines païennes
Des dieux lieurs
Des saints et des fils
Produire du beau : prestige de la décoration, plaisir de la maîtrise technique
La brodeuse, une « fenestrière »

TEXTE

1 Afin de donner un sens au regain d'intérêt pour la broderie et les diverses activités des arts du tissu [1] dans le contexte de notre société mondialisée, métamorphosée par la numérisation des techniques de production et de communication, il peut être utile d'avoir recours à la manière dont l'ethnologie conçoit la place des techniques dans les sociétés qu'elle étudie.

2 En effet, l'ambition des « pères fondateurs » de la discipline a été de considérer les « faits sociaux » dans leurs dimensions technique, psychologique, économique, historique.

3 Par exemple, en conclusion de sa conférence sur les rapports entre psychologie et sociologie, Marcel Mauss nous dit au sujet de « l'attente », et donc de tout ce qui se produit ou se révèle dans le temps :

> […] l'attente est un de ces faits où l'émotion, la perception, et plus précisément le mouvement et l'état du corps conditionnent directement l'état social et sont conditionnés par lui. Comme dans tous les faits que je viens de vous citer, la triple considération du corps, de l'esprit et du milieu social doit aller de pair [2].

4 Mauss traite de la même manière globalisante ce qu'il a qualifié de « techniques du corps » : « Ce qui ressort très nettement de celles-ci, c'est que nous nous trouvons partout en présence de montages physio-psycho-socio-logiques de séries d'actes. Ces actes sont plus ou moins habituels et plus ou moins anciens dans la vie de l'individu et dans l'histoire de la société [3]. » En ce sens, on pourrait les situer dans le cadre de ce que Maurice Halbwachs qualifie de « mémoire collective [4] » qui peut se perpétuer à travers les mémoires propres à certains corps de métiers comme celui des musiciens.

5 Or, l'activité d'une brodeuse [5] se développe dans plusieurs de ces « montages » évoqués par Mauss. Ils forment un arrière-plan sur lequel on peut repérer trois motifs enchevêtrés qui traversent l'histoire de la broderie et que mettent en évidence divers travaux ethnologiques [6].

6 Un premier motif : la broderie est une activité sociale. Les structures sociales, les « styles de cultures [7] » changent au cours de l'histoire mais demeure le fait que, même si la brodeuse brode parfois seule, c'est toujours pour et avec les autres. Elle est toujours motivée par son insertion dans un groupe ou une institution et les rapports de pouvoir, de soumission ou de prestige qui s'y jouent : famille, église, couvent, atelier, association, systèmes d'éducation des filles.

7 Second motif à caractère plus technique : la broderie ne prend sens que par un jeu de similitudes et de différences au cœur de « séries d'actes » techniques rattachés à elle par des chaines de productions préalables : la production du matériau utilisé (culture du lin, élevage du mouton, etc.), les productions de fils et de cordes, le tissage, la couture, la vannerie, la production de dentelle. C'est pourquoi, lorsqu'on se penche sur les travaux des ethnologues au sujet de la broderie, il n'est pas surprenant de découvrir que peu de textes « brodent » sur la broderie en tant qu'activité autonome [8].

8 Le troisième motif relève davantage de la psychologie de la brodeuse : broder est un exercice de patience. Il appelle, comme l'exprime Marcel Mauss, une attitude d'attente, une discipline du corps, qui permettent de s'extraire de l'agitation, du souci du quotidien. C'est pourquoi la broderie est propice à une rêverie engendrée par le rythme d'un geste technique récurrent. On peut alors s'interroger sur la proximité de cette rêverie avec certains aspects de la prière : attente, « flux de conscience » (Joyce) qui accompagne la création d'une belle œuvre, langage poétique des lettres ou des images brodées. Ainsi, l'imagination de la brodeuse d'aujourd'hui puise plus ou moins consciemment ses motifs et sa motivation dans un fonds de représentations populaires ou aristocratiques de la broderie, inséparable de mythes et de légendes très anciens.

9 De ces trois motifs le plus intemporel est le second, relatif aux séries d'actes techniques. En effet, puisque nous excluons de notre propos la récente métamorphose technique apportée par l'utilisation de machines à broder numériques, l'art de la broderie à l'aiguille a peu changé dans son principe. Commençons donc par l'envisager en regard des autres activités voisines.

Séries de techniques : tissage, dentelle, broderie

10 La dentellière, par exemple, n'est-elle pas comme une image inversée de la brodeuse ? L'une travaille en vue de la plus grande légèreté possible de son ouvrage – comme à la recherche d'une invisibilité idéale, l'autre veut apporter un éclat, une visibilité idéale à l'uniformité d'un tissu. D'un point de vue mythologique, nous pourrions dire de façon un peu schématique que l'une tisse des habits de fées [9], l'autre des habits de princes.

11 Nous pourrions aussi mettre en parallèle la formation de motifs divers et colorés produits par tissage, tricotage ou vannerie et ceux produits par broderie ; c'est alors la nature et le degré d'insertion des motifs dans la trame du tissu qui font la différence : insertion en cours de tissage de fils colorés sur la même trame pour les unes ; pour la broderie, surpiquage du fil, traversée réitérée de l'aiguille d'une face à l'autre d'un tissu déjà achevé.

12 Précisons encore une différence quant au « degré de liberté » propre à la pratique de chacun de ces arts. Pour le tissage, il est possible de choisir un algorithme d'alternance de la couleur ou du matériau des fils de trame mais, comme nous l'avons vu, avec la contrainte de les insérer dans le réseau prédéterminé des fils de chaîne. La dentellière qui travaille aux fuseaux [10], déroule sur un canevas d'épingles son fil de chaîne (appelé « voyageur ») en même temps – et donc plus librement – qu'elle déroule les fils de trame, régis par un algorithme de successions de « croiser », « tordre ». Quant à la brodeuse, elle réalise un recouvrement coloré de motifs librement tracés sur un tissu, en choisissant les points – tels point de croix, point avant, point arrière, point de nœud, point de poste, d'arête, de bouclette, de chaînette… les mieux adaptés aux contours, aux remplissages, ou aux effets de relief désirés. On peut noter enfin que certaines techniques de dentelle à l'aiguille sont très proches de celles de la brodeuse, à ceci près que les deux tissus qui soutiennent de part et d'autre le « parchemin » sur lequel est repiqué le patron, sont retirés à la fin, une fois coupés les « fils de trace ». Ils font place alors à des vides.

13 Ces spécificités techniques de la broderie, comme cela est généralement vrai des rapports entre « habitus » de pensée et supports, outils ou média d'expression[11], sont sans doute corrélées, de manière inconsciente, à des dynamiques spécifiques des rêveries ou des rêves de la brodeuse pendant son activité ou à d'autres moments de sa vie quotidienne (à l'état de veille ou de sommeil).

14 En effet, le rythme de l'acte répétitif des passages du fil favorise un certain relâchement de l'attention propice à la rêverie c'est-à-dire à l'apparition de rapports plus libres entre des sensations, des idées, des images ou des « souvenirs interprétatifs » qui adhèrent à ces sensations. À ce sujet, Bergson exprime fort justement que c'est « avec de la sensation réelle que nous fabriquons du rêve[12] ». C'est pourquoi il existe un *continuum* entre l'état de veille, la rêverie, le rêve. Seuls diffèrent les efforts d'attention à porter aux sensations : « Dormir c'est se désintéresser[13]. »

15 Nous pourrions aller plus loin en formulant l'hypothèse que les états de rêverie ou de rêve associés à l'activité de la brodeuse peuvent créer des conditions propices à l'extase et à la prière. En effet, deux aspects, très élémentaires (deux « brodèmes » pourrait-on dire) de la technique de la broderie, paraissent particulièrement propices, par leur portée symbolique, à stimuler l'imagination, la rêverie mais aussi la prière voire, à l'échelle des civilisations, à stimuler la formation de thèmes mythologiques. Il s'agit d'une part, de la discipline de non-débordement du motif dessiné et, d'autre part, le fait que, dans l'acte répétitif du passage de l'aiguille de part et d'autre du tissu, chaque passage du fil, chaque formation du point est une nouaison. On peut voir dans le non-débordement une métaphore de la dialectique entre soumission et résistance qui associe la totale liberté de conception du motif et la rigueur à laquelle il faut se soumettre pour le réaliser. Le second élément technique (passage du fil, nouaison) peut être perçu comme l'aller-retour itéré d'un monde à son envers : endroit de vie et de lumière, envers de mort et d'obscurité, ou, plus encore, jeu d'allers et de retours du temps[14] lui-même. Cette production de nœuds dans le temps apporte tout son potentiel symbolique à la rêverie. Par exemple, on peut y voir le passage ou l'interruption de la circulation des souffles entre deux mondes, entre le passé et le futur et donc entre le monde des morts et celui des vivants (ou des à-venir) ; nous y reviendrons.

16 L'ensemble des « séries d'actes » techniques que nous venons d'évoquer et sa portée dans les domaines psychologique et social apparaît avec netteté dans l'adaptation au monde chrétien des représentations de la broderie.

Broder, prier, lire, activités sociales dans le monde chrétien : *ora et labora*

> On songe aussi à sainte Rose de Lima qui, aux dires de ses compagnes, entrait en extase lorsqu'elle tirait son aiguille et revenait à elle en la ramenant vers le tissu (Görres, La mystique divine, naturelle et diabolique, 1861, p. 292). Sainte Rose que Murillo a représentée tendant une rose à l'enfant Jésus, debout dans une corbeille à ouvrage dont le linge blanc enveloppe le bas de son corps[15].

17 Avec la chrétienté, est apparue la question de la virginité de Marie[16], peut-être en vue d'une démarcation nécessaire d'une interprétation juive de la Torah relative à la « re-virginisation » d'Israël[17], mais peut-être aussi, conformément à la rhétorique initiée par Saint Paul[18], pour donner aux populations hellénisées l'image acceptable d'une déesse-mère vierge (comme Athéna Parthénos), ou encore, comme nous le verrons, pour « assimiler » au christianisme des dieux d'un ancien panthéon gaulois et celtique. Des évangiles apocryphes[19] et de nombreuses œuvres d'art présentent, dans ce contexte, des réponses et des questions qui peuvent nous sembler étranges mais dont on peut tenter d'interpréter le sens et d'en mesurer la portée : que tissait Marie lors de son enfance au Temple, avant sa puberté ? Était-ce la pourpre pour le voile du Temple[20] ? Les langes blancs ou la tunique blanche et « sans couture[21] » de Jésus ? A quoi était-elle occupée au moment de l'annonciation ? Lisait-elle la Torah ?

18 L'article de Marlène Albert-Llorca cité plus haut apporte une vue d'ensemble sur ces questions et le sens à donner à diverses représentations de la Vierge :

> De la Vierge des apocryphes ne subsiste donc dans les textes du XVIIe siècle que l'image d'une parfaite chrétienne, occupée à broder sur sa toile les fleurs et les figures angéliques qui décorent les vêtements des prêtres et les ornements liturgiques. Était-il bien nécessaire, pourtant, de faire figurer à ses pieds une corbeille de linge blanc [dans le tableau de Zurbarán *L'annonciation*] ? [...] En plaçant à ses côtés non seulement un livre, mais aussi ce panier, le peintre voulait-il seulement rappeler qu'elle ne sépara jamais le travail et la méditation ? Ne faut-il pas y voir aussi un attribut marquant la singularité de sa nature [22] ?

19 Attribut désignant « la pureté d'une femme qui ne fut *jamais* souillée par le sang de la menstruation [23] ».

20 Bien d'autres images subsistent des rapports de la Vierge aux arts du tissu :

> Le motif du filage de la pourpre a disparu de l'art savant au XIIIe siècle, mais il semble avoir survécu dans des formes mineures de l'art religieux. Dans un ouvrage sur les tissus liturgiques, Dom E. Roulin (*Linges, insignes et vêtements liturgiques*, Paris, P. Lethellieux ed., 1930, p. 299) fait référence à une bannière de procession figurant une « vierge au fuseau » : ce cas n'est peut-être pas exceptionnel et témoigne de la persistance de la tradition apocryphe [24].

21 Le rapprochement de la Vierge avec les arts du tissu n'est certainement pas étranger à l'importance prise par ces activités dans l'éducation chrétienne des filles, puisque Marie est perçue comme la jeune fille incarnant un idéal de beauté de pureté, de soumission heureuse à la volonté de Dieu et, finalement, comme la nouvelle Ève, sans péché, la nouvelle mère salvatrice de tous. Ces qualités doivent donc guider l'éducation des filles : pour être une « imitation de la Vierge » elles doivent donc en intégrer tous les attributs, et cela concernera aussi bien les « nobles dames et Demoiselles » que les filles de paysans. À ce sujet, Marlène Albert Llorca, évoquant Minot (le terrain d'enquête d'Yvonne Verdier [25]) rappelle que, « dans la période du "champ-les-vaches", les garçons "courent" pendant que les filles cousent [26] ».

Broder, lire et s'émanciper

22 Les représentations picturales de la Vierge Marie, lectrice d'un livre d'heures ou de la Bible nous amènent à considérer que l'éducation des filles par la broderie s'accompagne d'un contact avec l'écrit. Or, cette incitation à imiter le modèle de la Vierge lectrice favorisera une émancipation des femmes, observable à travers l'évolution de leurs lectures. L'ethnologue Daniel Fabre analyse l'évolution du rapport des femmes à l'écrit (lecture et écriture) du Moyen Âge à nos jours et note dans diverses œuvres picturales une « familiarisation » du rapport au livre. On y verra des « lectures de la Vierge [...] transplantées dans un cadre domestique – par exemple devant une cheminée – et associées à des activités féminines d'intérieur – allaiter, filer la laine... –, ce qui entraîne une désacralisation visible du livre dont, par exemple, l'enfant feuillette et chiffonne les pages[27] ». Ces représentations évolueront encore au cours du XIXe siècle[28]. On y trouve, par exemple, une lecture pénitentielle de Marie l'Égyptienne (Madeleine) sommairement couverte par son voile. Ainsi, au cours du XIXe siècle, l'auteur constate que la lecture semble échapper progressivement à la contrainte religieuse. Elle peut être partagée avec un amant, un ami, et, comme pour la broderie, s'effectuer dans un temps à soi. Elle permet ainsi aux femmes de cultiver leur imaginaire et de tendre à échapper à leur destin social. Hors du contexte de l'école obligatoire, on trouve donc des femmes exclues de la lettre par certains aspects mais intégrées par d'autres ; contraintes à un modèle de conduite et de moralité, mais trouvant aussi une marge de liberté dans le contrôle du temps.

23 Pour notre propos, il faut souligner que tout au long de ces périodes, le rapport des filles à l'écrit est indissociable de leurs activités de broderie. Daniel Fabre nous apprend que, par exemple :

> dans certaines régions d'Italie du sud au début du XXe siècle, les filles (font) don à leur fiancé de mouchoirs sur lesquels elles ont brodé des quatrains, affichant donc une double compétence qui, dans le contexte où l'éducation se diffuse, en fait de meilleures « filles à marier »[29].

24 De même, Anna Iuso note :

> Les vertus moralisatrices attribuées aux métiers du fil, la puissance et la persistance du système symbolique qui construit le parcours existentiel féminin se nouent, historiquement, avec l'apprentissage de l'écriture par les petites filles. Le geste de la scriptrice est à plusieurs égards semblable à celui qui manie le fil, même s'il est porteur de la mobilité intellectuelle et sociale que la pratique domestique du linge interdit théoriquement aux femmes [30].

Broder pour lire

25 On peut d'ailleurs observer que, en amont des évolutions du rapport des femmes à l'écrit et de la possibilité de pouvoir broder des quatrains, le rapport des filles à l'alphabet, dès les premiers apprentissages, est associé à l'exercice de broderie – et cela le différencie de l'apprentissage de l'alphabet par les garçons. À ce sujet, Lucie Desideri cite Yvonne Verdier [31] :

> Ce qui apparaît comme le chef-d'œuvre de l'écolière immédiatement lourd de significations, c'est la « marquette ». La marquette est un petit carré de canevas, où les petites filles brodent au point de croix – le point de marque – l'alphabet de A à Z et les chiffres de 1 à 9 avec le 0 au bout [...] L'ouvrage est par ailleurs richement orné d'une frise le long des quatre lisières [32].

26 Et Lucie Desideri précise :

> Les fleurs en sont le motif privilégié. La frise borde l'alphabet, elle en enlumine la page d'écriture en y déroulant « *la voie des fleurs* ». Fil rouge sur fond blanc, alphabet écrit au point de marque, la marquette ne prend tout son sens et son importance que si on sait la lire à la lumière de la physiologie féminine : « *Au moment où elles sont en possession de leur marquette, les filles ont environ douze ans : elles vont* "voir" *pour la première fois* [...]. "Voir" *désigne les règles* [...] *car c'est voir* "la marque" » [33].

27 Par ailleurs,

> Parallèlement à l'alphabet de la marquette, conçu à l'image de ce qui estampille le corps des filles, on a vu fleurir par le passé des

> abécédaires conçus à l'image de ce qui estampille celui du garçon : A. comme Aigle ; B. comme Bécasse ; C. comme Coq ; et ainsi de suite jusqu'à Z ; Z. comme Zizi. L'alphabet change de sexe ; devenant masculin, il se met à « *parler oiseau* » [34].

28 Ainsi, avec

> L'alphabet-marquette et l'alphabet-oiseau : au sortir de l'enfance, l'écriture se fait prélude aux secondes naissances. Celles-ci en émergent comme d'une matrice. L'initiation prend en miroir les signes de l'écriture et les signes corporels : en requalifiant de A à Z chacun des deux sexes, quand s'affirment leurs capacités génésiques, elle donne tout à la fois un sexe à l'alphabet et aux adolescents. Associée au sang tout neuf des filles et à la virilité nouvelle du garçon, l'écriture leur devient consubstantielle. Insinuée dans les organes de la reproduction, elle est aussi immanente au corps qu'elle l'était chez Mattis [le jeune garçon héros du conte *Les oiseaux* de l'écrivain norvégien Tarjei Vesaas] et ne peut qu'évoquer le Verbe à incarner, déposé dans le corps de Marie par le souffle de l'Esprit, identifié dans l'imagerie chrétienne à un oiseau : la colombe. C'est la lettre *incorporée* et non la lettre apprise, qui concerne les « *initiés* » [35].

29 Mais il demeure que l'initiation des filles par les travaux du fil, leur passage de l'enfance à l'adolescence se construit aussi dans un domaine extérieur à l'écriture ; il s'agit de leur rapport symbolique avec les objets les plus usuels de la couturière : les épingles et les aiguilles. Anne Monjaret en contrepoint d'une analyse qu'Yvonne Verdier [36] fait du conte *Le Petit Chaperon rouge*, nous rappelle :

> Le langage des épingles et des aiguilles est celui qui exprime au mieux l'état d'entre-deux de la pubère [...] Dès leur plus jeune âge, elles [les filles] sont occupées aux travaux d'aiguille, tricot et couture ; derrière ces tâches se cache une leçon de maintien corporel et de docilité [37].

30 Après le chef d'œuvre de la marquette,

> vient le temps de la première communion au mois de mai de leurs douze-treize ans [...] étape conduisant au statut de « fille à marier ».

> […] Les paysannes s'attellent à présent à leur trousseau […] si le trousseau est bien marqué au fil rouge, il peut être aussi brodé de fil blanc. Tout dépend des pièces : les torchons, les draps du dessous souillés par les rapports sexuels ou le sang des naissances sont travaillés au point de croix rouge alors que les draps du dessus sont brodés de fil blanc [38].

31 Ces travaux s'effectuent à l'aiguille. Quant aux épingles, utiles à la couture, elles servent principalement à la parure (et à la séduction) à laquelle la jeune fille va s'initier en passant l'hiver de ses quinze ans auprès de la couturière. Puis,

> Le mariage est le moment où s'opère ce glissement de l'épingle à l'aiguille. En retirant épingle par épingle sa coiffe nuptiale aidée de la couturière et en réservant le retrait de la dernière épingle à son époux, la mariée perd symboliquement son innocence (Verdier, 1979, p. 250-251) et se retrouve du côté de l'aiguille. [39]

32 Ainsi l'aiguille percée [40] est le symbole sexuel complémentaire de l'épingle, symbole de parure.

Prier quand même

33 Ce qui précède nous montre que les ouvertures au monde de l'écrit permises par la broderie et les soumissions aux coutumes qui brident les « destins [41] », s'effectuent toujours dans le contexte d'une activité sociale au service de l'Église ou, tout au moins, conforme à la morale chrétienne. En ce sens, la broderie est indissociable de la prière comme d'ailleurs, en tant qu'activité au service de la noblesse, elle est indissociable d'un rapport au pouvoir. Cependant, nous l'avons évoqué plus haut, c'est aussi par sa propre nature que l'activité de la brodeuse est propice à la rêverie et à la prière. Or, dans le monde chrétien, la prière a un rapport avec l'éducation chrétienne des filles : elles apprennent des prières. Toutefois, peut-on parler de prière en dehors du contexte purement cultuel de récitation de prières ? Un article de Stephen C. Headley, dans le numéro de la revue *L'Homme* [42] consacré à l'Anthropologie de la prière, présente d'importantes contributions anthropologiques et linguistiques sur ce sujet [43]. Est traitée entre autres la question de la nature du dialogue silencieux

avec un interlocuteur hypothétique, invisible, non humain, dans diverses cultures :

> En admettant par exemple qu'un rite oral nous donne par son contenu une certaine compréhension des propos tenus par l'orant, reste le problème de l'intentionnalité. Qu'entend-il vraiment par cette façon de communiquer avec l'invisible ? Est-il même conscient de ses intentions ? Dans la divination chez les Yoruba, les Azande et les Sisala, Du Bois a montré que c'est la suppression de toute intentionnalité – au sens de Searle (1983) – qui garantit le succès de l'opération (Du Bois 1987 : 80-122). […] En Asie du Sud-Est il est souvent difficile de savoir qui l'on prie, à qui s'adresse l'invocation. Plutôt que dans l'étude de la terminologie religieuse ou dans celle de la rhétorique (Burke 1961) c'est dans le contexte, qui implique un ensemble d'interlocuteurs (ancêtres, humains, esprits, dieux), et par une approche pragmatique que l'on trouve la réponse. La démarche préconisée par F. Jacques (1982, 1985, 1988) peut se montrer particulièrement utile. Elle se fonde sur une analyse logique, séquentielle, de la pratique des échanges [44].

34 La prière, celle de la brodeuse autant que celle de toute personne absorbée dans un travail semblable, permet une détente de l'esprit [45]. Elle peut donc favoriser, comme dans les cultures évoquées plus haut, un dialogue avec des personnes ayant vécu, une évocation de souvenirs d'ancêtres, de relations perdues, voire même un dialogue avec des objets ou des éléments naturels comme, par exemple, les motifs végétaux que reproduit la brodeuse [46]. Dans son article, C. Headley Stephen signale :

> Les analyses de Metcalf et de Thomas et Afable montrent bien que les prières aux ancêtres sont des reprises de dialogues déjà commencés avec ceux-ci de leur vivant. Les esprits qu'invoquent les Chewong sont également des êtres qui, jadis, faisaient partie de la communauté humaine. Dans des cas semblables on a affaire à un dialogue qui se renoue. […] L'ethnologie du début du siècle ridiculise implicitement les animistes qui parlent à des objets comme les arbres ou les pierres. Le bienfait attendu n'était, croyait-on, que d'ordre magique, parce qu'on ne pouvait avoir une relation de communication avec ces choses. Fox et McWilliam montrent qu'un discours adressé par des hommes à des choses fait sens. Ainsi à Timor et à Rôti, en Indonésie de l'Est, malgré l'évangélisation, on

> continue à remercier la terre pour les dons de nourriture qu'elle dispense. On exprime ainsi un rapport direct d'humilité et de gratitude qui ne cherche aucun autre bénéfice que son expression pure [47].

35 Il en va ainsi, parfois, de prières chrétiennes et musulmanes, relevées par les auteurs de la revue, qui présentent un trait commun :

> Elles se modèlent sur la manière dont le créateur lui-même a parlé. Pour les musulmans, Adam avait connaissance du langage de Dieu. La tradition orale dans le judaïsme, le christianisme et l'islam garde la nostalgie d'une communication directe et transparente avec Dieu [48].

36 Or, recréer sur un tissu vierge, des images du monde naturel (oiseaux, fleurs), c'est aussi, en un certain sens, participer chaque fois à une re-création du monde ; c'est une action de grâce : « Tout ce que vous faites, faites-le de bon cœur, comme pour le Seigneur et non pour des hommes » (Saint Paul, Colossiens 3, 23-24). Cette citation de Saint Paul est d'ailleurs congrue au point de vue de Max Weber :

> Il paraît désormais évident que le mot allemand *Beruf*, et peut-être plus clairement encore, le mot anglais *calling*, suggère déjà, à tout le moins, une connotation religieuse – celle d'une tâche imposée par Dieu. Connotation qui nous sera d'autant plus sensible que nous aurons mis l'accent sur *Beruf* dans un contexte concret [49].

37 La broderie par exemple.

Rites populaires et persistance des racines païennes

38 En amont de l'interprétation chrétienne des travaux du tissu, on peut voir que le rapport entre broderie (ou tissage), religion et prière, s'est constitué, sous sa forme populaire, sur le substrat de traditions et de pratiques plus anciennes. En témoignent, au Moyen Âge, des traditions qui ne proviennent pas d'un héritage culturel « purement » grec, romain ou hébreu. Reprenons par exemple le thème « technique » de la formation des nœuds lors du travail du fil. Nous avons évoqué plus haut son rapport avec le souffle mais on peut aussi

l'associer à l'interdiction de travailler le tissu lors de certaines périodes de l'année.

Des dieux lieurs

39 Avant de donner quelques exemples relatifs à ces interdits ou à d'autres traditions qui en relèvent, il peut être utile de se référer, avec Mircea Eliade[50], à un thème sous-jacent, présent dans de nombreuses religions non chrétiennes et qui, en un certain sens, trouve un écho dans le christianisme. Il s'agit du thème des dieux lieurs, qui sont aussi, souvent, des dieux pendus. L'auteur prend appui, entre autres sur les travaux de Dumézil, qui met en évidence les couples « dieux lieurs » (plutôt magiciens) et dieux guerriers. En voici quelques-uns : dans les mythologies indo-européennes, Varuna *versus* Indra (qui, d'ailleurs, sauve parfois en les « déliant » des victimes de Varuna) ; en Grèce, Ouranos *versus* Zeus ; à Rome, Jupiter *versus* Mars ; dans le monde nordique, Odhinn, bien que chef des guerriers, ne combat pas dans l'*Edda*, il paralyse ; en Gaule et en Irlande on a les « maîtres des liens », aux attributs proches, Ogmios et Lug fêté à Lugnasad, le 1er août.

40 Voilà pour nous un indice intéressant : c'est le 1er août que l'église catholique fête… Saint Pierre aux liens ! Allons plus loin dans le rapprochement avec le christianisme. Notre liste de dieux païens comporte des dieux pendus qui possèdent le savoir ou engendrent des alphabets comme c'est le cas pour Odhinn, fêté avec le dieu Ull le 21 décembre, jour du solstice d'hiver. Ceci nous conduit à interroger un aspect du rapprochement entre la fête nordique de Yule (en l'honneur de Ull) et Noël : on a pu considérer que le Christ en croix est une figure héritière de celle des dieux pendus et des dieux lieurs, lui qui a demandé à ses apôtres pêcheurs de poissons, maîtres des filets, de devenir des « pêcheurs d'hommes » (Luc, 5, 1 -11).

41 Nous sommes-nous éloignés de la broderie, du tissage et de leurs rapports au souffle, aux nœuds, au passage de l'aiguille entre deux mondes ? Pas vraiment : dans son étude, Mircea Eliade rappelle aussi les déesses du destin qui tissent les fils de la vie et, en Inde, le rôle de « l'air (*vāyu*) qui "a tissé" l'Univers en reliant, comme par un fil, ce monde et l'autre monde et tous les êtres ensemble […] tout comme le

souffle [...] a “tissé” la vie humaine [51] ». L’auteur résume cela en deux choses essentielles :

> dans le cosmos et dans la vie humaine, tout est lié à tout par une texture invisible, et, d’autre part [...] certaines divinités sont les maîtresses de ces « fils » qui, en dernière instance, constituent un vaste « liage » cosmique [52].

42 Il n’est pas impensable que, dans le contexte chrétien, les traditions apparues au Moyen Âge que nous retrouvons en France parfois jusqu’à nos jours, soient en rapport avec ces cultes voués aux dieux lieurs, aux dieux du souffle, comme si liens et souffle formaient de manière pérenne ce que Jung aurait pu qualifier d’archétypes. On peut penser ici au poète Philippe Jaccottet, si attentif à l’air et aux souffles, qui nous parle de l’effet lieur de la nuit : « Le souci de la tourterelle c’est le premier pas du jour rompant ce que la nuit lie. [53] »

Des saints et des fils

43 Plus directement en rapport avec la broderie, on évoquera ici pour étayer notre hypothèse, le culte de trois saints. Le 3 février, est fêté Saint Blaise, patron des tisserands, cardeurs, cordiers et artisans du tissu. En même temps, Saint Blaise est le saint du souffle [54]. Le 25 novembre (depuis le XIXe siècle) est fêtée Sainte Catherine d’Alexandrie, patronne des jeunes filles et des couturières ; le 25 janvier sont fêtés les cordiers et la conversion de Saint Paul sur le chemin de Damas, ville des étoffes de soie, du brocart et du damasquinage. Ce qui est commun à ces trois dates, outre le fait qu’elles concernent des métiers du fil et de la corde, c’est qu’elles sont situées dans des périodes de carnaval ou associées à des fêtes de type carnavalesque et sont, parmi d’autres, des moments d’interdiction des activités du tissu. Par exemple, dans les traditions populaires, il est interdit de filer entre Noël et les rois, on cesse toute activité du fil à la Saint Blaise [55] – « temps magique [56] » pour le chanvre, le lin, la laine ; ce jour de la fête des cordiers, « le travail du textile devait être achevé [57] ». De plus, comme cela apparaît dans *les Évangiles des quenouilles* [58], il ne fallait « jamais filer le samedi ni étudier pendant les fêtes, jours où l’on peut jouer aux quilles ou à cornichon-va-devant [59] ». Enfin, on ne peut omettre de notre liste l’interdiction

de l'usage des fuseaux pendant la jeunesse de la Belle au bois dormant – de crainte qu'elle ne s'y pique. Or, parmi les interprétations possibles de ce conte de fée, l'endormissement de la Belle au bois dormant peut représenter la période du début de l'hiver. Pierre Saintyves nous dit que

> la Belle au bois dormant n'est pas une femme ordinaire ; on ne saurait douter qu'il s'agit d'un personnage symbolique ou plus exactement liturgique. Disons tout de suite, comme nous le verrons, qu'il s'agit de la nouvelle année et que les obligations qu'il faut remplir envers les fées sont précisément celles qu'on a coutume de leur rendre lors de la naissance de l'année [60].

44 Peut-on expliquer la concomitance de ces trois aspects des cycles calendaires (interdit des arts du tissus, carnaval, souffles) ?

45 Le carnaval : pour Claude Gaignebet, le cycle de carnaval [61] garde la trace d'une ancienne « religion populaire [62] », sensible à ces périodes (principalement les solstices)

> où les âmes circulent entre les mondes passible et impassible, où le problème des relations des hommes et des dieux se pose avec acuité, qu'un « Saint-Cordier » tresse la corde céleste, cette chaîne dorée homérique [*cf.* Illiade VIII 18 sq.] le long de laquelle hommes et dieux montent et descendent. [63]

46 « Platon (*Théétète* 153 e) voit dans cette chaîne le soleil [64] ». C'est pourquoi ces périodes correspondent aussi à l'interdit de coudre, filer, tisser [65] : autant d'activités où sont formés des nœuds qui, symboliquement (donc efficacement [66]), risquent de bloquer la circulation des esprits ou l'avènement de l'année nouvelle, car, pour les « anciennes religions », la circulation des âmes, leur retour périodique est nécessaire à la régénération de la vie – et la formation des nœuds, au cours de ces périodes est porteuse de mort [67]. Or, ce retour des morts au début de l'hiver correspond à une inversion du temps [68], caractéristique des inversions que l'on trouve au cours des fêtes carnavalesques : les enfants y sont rois, et les hiérarchies sont inversées. Ceci nous amène à formuler maintenant quelques remarques au sujet de Sainte Catherine.

47 Il est intéressant de noter qu'avec la fête de Sainte Catherine se retrouvent encore quelques traits caractéristiques du carnaval : déguisements qui inversent les rôles homme et femme, transfiguration des lieux de travail. Par exemple, Anne Monjaret signale un ensemble de rituels festifs dans des ateliers de haute couture :

> Remise d'une coiffe verte et jaune aux catherinettes [jeunes filles célibataires] par la hiérarchie proche voire le « patron », repas festifs, défilés, bals et concours de chapeaux, messes, caractérisent cette fête patronale et populaire au féminin, qui a été immortalisée par de nombreuses prises de vues. On peut se demander quels sont précisément les langages – symboliques, professionnels, sociaux et revendicatifs mobilisés lors de ces célébrations et comment alors les normes sont négociées, jouées voire critiquées par les ouvrières en fête. […] Le retournement sémantique des signes festifs contribue ainsi à la fois à l'observation des normes à l'œuvre et à la compréhension de la façon dont s'opère la démonstration des rapports de classe et de genre [69].

48 La fête de Sainte Catherine nous ramène donc aux considérations relatives à l'éducation des filles, à leur rapport aux épingles et aux aiguilles, et par là même, à l'éducation des garçons et à leur rapport aux nids. Il est hors de propos d'aller ici plus loin dans cette question très vaste. On pourra à ce sujet se référer à la belle conférence donnée par Daniel Fabre, en 2015, intitulée « L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales d'Europe [70] ». On y retrouve ce que nous avons évoqué plus haut au sujet des filles qui cousent, préparent leur trousseau, brodent des mouchoirs offerts à leurs amoureux, ou lisent au « pré aux vaches », tandis que « les garçons ont la passion des oiseaux, qu'ils commencent très jeunes à dénicher, à apprivoiser, à imiter, en particulier en modulant des cris d'oiseaux ou en sifflant [71] ». Et l'auteur nous rappelle les souvenirs de Chateaubriand, de Stendhal ou de Sartre qui dit dans *Les mots* (Paris, Gallimard, 1964, p. 41) : « les livres ont été mes oiseaux et mes nids. [72] »

49 Or, la construction des nids par les oiseaux est une forme « première », la plus « naturelle », de la couture, du tissage et de la broderie [73]. De l'étrange rapport entre l'« invisible initiation » des garçons (et leur « petit oiseau », « zizi », « *uccello* », « *Vogel* ») et l'acti-

vité des filles, « dames-oiselles », nous retiendrons ici que la référence aux nids invite à considérer une dimension plus universelle des arts du tissu : la production d'un bel ouvrage en harmonie avec la beauté de la nature, un art d'habiter le monde.

Produire du beau : prestige de la décoration, plaisir de la maîtrise technique

50 En effet, après nous être limités à des aspects de la broderie dans le monde chrétien, à leurs ancrages dans des traditions plus anciennes, et afin de pouvoir comprendre la place de la broderie dans le monde contemporain, si éloigné de la prégnance de ces contextes culturels, il peut être pertinent de s'interroger à présent sur la portée universelle du sens de ce « geste » de création, car la broderie est un art que l'on trouve dans diverses civilisations et il est très ancien :

> l'art de la broderie, comme celui du tissage remonte à la plus haute Antiquité, car, dès l'instant où l'homme fut capable d'exécuter ou de coudre des tissus au moyen d'une aiguille, il fut animé du désir de les orner [...] si obscure que soit son origine, il semble que de tout temps la broderie ait été pratiquée à domicile et qu'elle ait également fait l'objet – lorsque les sociétés devinrent plus raffinées – d'une activité organisée dans les cours, les couvents et le villes où les hommes et les femmes s'ingénièrent par cette technique à enrichir le costumes d'apparat, les ornements du culte ou les tentures d'ameublement [74].

51 Par exemple, dans le monde hébreu, de nombreuses références bibliques mentionnent la broderie dont on peut penser qu'elle a été favorisée, sous forme non figurative, par l'interdit des images :

> L'art de broder, que les Israélites pratiquaient très habilement, était connu chez eux de longue date. Le chant de Débora (Jug 5 :30 (https://topbible.topchretien.com/juges.5.30/)) parle déjà d'habits brodés ; le Cantique des Cantiques attribue à Salomon un palanquin royal orné de broderies dues à des femmes de Jérusalem (Ca 3 :10 (https://topbible.topchretien.com/cantique.3.10/)), mais le texte hébreu semble altéré. D'après Hérodote, les Égyptiennes faisaient un commerce important

> de leurs travaux d'aiguille ; on en a retrouvé des spécimens sur des momies. D'autre part, des sculptures assyriennes, notamment une figure sculptée d'Assournazirpal, représentent sur les habits royaux des broderies très ouvragées. L'art de broder est venu de Babylonie, pays des tissus fins et des habits luxueux ; les Phrygiens firent passer la broderie en Grèce et en Occident [75].

52 Mais on trouve dans bien d'autres civilisations des décorations brodées, figuratives ou à motifs purement géométriques [76]. Dans un chapitre intitulé « Portraits d'artistes [77] », Claude Lévi-Strauss, s'appuyant sur les travaux de J. R. Walker (*Lakota Belief and Ritual*, Univ. Of Nebraska Press, 1991, p. 165-166) nous parle de femmes de tribus des Plaines de l'Amérique du Nord qui, pendant que les hommes peignent sur divers supports, sont occupées à la broderie avec des piquants de porc-épic, de longueurs variables, aplatis, assouplis et teints, qu'il faut savoir « plier, nouer, tresser, entrelacer et coudre [78] ». L'intérêt de cet exemple pris « loin » de notre univers culturel est que la description de Lévi-Strauss nous permet d'y voir, comme un condensé des thèmes que nous venons d'évoquer : un travail féminin ; des « aiguilles » au statut ambigu (outil et matériau à la fois) ; la diversité des étapes nécessaires à la production ; la recherche de beaux motifs obtenus par une grande maîtrise technique, source de prestige ; une place importante du rêve qui, en amont de l'œuvre, est la source d'inspiration de ces motifs et de leur signification symbolique. Rien n'interdit, d'ailleurs, que la brodeuse de « chez nous » rêve, non seulement comme on l'a supposé, au cours de son travail mais qu'elle soit aussi inspirée par un rêve avant de l'effectuer.

53 Un aspect de ce portrait de brodeuse des Plaines retient particulièrement notre attention : le rêve de la brodeuse, sa source d'inspiration, est en fait habité par la rencontre avec une

> divinité à double face, mère des arts [...] Quand elle [la divinité] avait inspiré un nouveau motif à une femme, d'autres femmes le copiaient et il tombait dans le répertoire tribal. Mais la créatrice elle-même restait un personnage hors du commun [79].

> [...] désormais personne ne peut la dépasser dans tout ce qu'elle entreprend. Mais [dit un informateur] cette femme se conduit tout à

> fait comme une folle. Elle rit impulsivement, elle agit de façon imprévisible. Elle rend possédés les hommes qui l'approchent. C'est pourquoi on appelle ces femmes des Doubles Dames. Elles couchent aussi avec n'importe qui. […] Elles font aussi des travaux d'homme [80].

54 Nous pourrions interpréter ce phénomène avec nos codes et voir que cette brodeuse, d'un point de vue social, est émancipée, et que, d'un point de vue mythologique, elle est comme le Janus bifrons des romains, un être à deux faces qui vit entre deux mondes (le monde présent et l'au-delà, le futur et le passé). C'est cela qui donne à l'activité du fil (ou plutôt des piquants de porc-épic à la fois fils et aiguilles) son caractère enchanté.

55 Dans une autre aire culturelle, et parmi de nombreux exemples analysés dans son ouvrage *L'art primitif* [81], Franz Boas montre l'image de broderies Koriak (extrémité Est de la Sibérie), et dans ce même ouvrage, l'auteur perçoit dans les arts « primitifs » une tendance universelle de recherche de régularité (frises), de beauté (fonction décorative) : « Je pense que l'on peut affirmer sans risque que, dans le domaine restreint de l'art propre à chaque peuple, leur plaisir devant la beauté est très semblable au nôtre : intense chez une minorité, superficiel au sein de la masse [82]. »

56 Cependant, dans son ouvrage *Regarder*, *écouter*, *lire*, Claude Levi-Strauss formule un désaccord partiel avec Boas :

> Régularité, symétrie, rythme seraient donc pour Boas (comme déjà pour Diderot) à la base de toute activité esthétique. Mais le formalisme de Boas exclut que cette imitation directe ou indirecte de contraintes physiques ou corporelles ait sa source dans des émotions, ou qu'elle véhicule un message. La charge émotive, quand elle existe, se surajoute au message [83].

57 Or, le message et sa charge émotive varient selon les cultures et, à ce sujet, mais dans un autre contexte théorique, le peintre Vassili Kandinsky [84] nous permet de réduire la divergence entre les deux ethnologues : il pointe la différence entre imiter la nature et en trouver les ressorts de la création de formes qui relèvent d'une symbiose entre la « résonance intérieure » de « l'âme » de l'artiste et de « toute une atmosphère morale et spirituelle [85] » propre à une époque – époque souvent longue à reconnaître la valeur des

« visions » de l'artiste, placées au sommet d'une sorte de « triangle » dynamique qui avance avec le cours de l'histoire.

58 Ce rapport à la création rejoint ici un des aspects de la prière envisagé plus haut. Par exemple, peut apparaître dans le cas de la production de lettres brodées, comme dans la calligraphie à l'encre, la même impression de se rapprocher, non pas seulement du monde créé, mais aussi de la création par la désignation des choses, par des lettres qui prennent alors un caractère sacré, indépendamment du contenu manifeste du texte écrit.

59 Ces considérations sur le caractère « sacré » ou le retard de reconnaissance d'une création authentiquement dynamique, nouvelle, dans la vie culturelle d'une époque, nous amènent maintenant à prendre en compte une dernière particularité dynamique de la broderie, que traduisent bien les deux définitions suivantes de la « broderie musicale » : « Note succédant à une note réelle, pendant la durée d'un accord quelconque, par degré conjoint inférieur ou supérieur, retournant ensuite à cette note réelle [86]. » « En harmonie tonale (https://fr.wikipedia.org/wiki/Harmonie_tonale), une broderie est une note étrangère (https://fr.wikipedia.org/wiki/Note_%C3%A9trang%C3%A8re) qui s'éloigne conjointement d'une note réelle (https://fr.wikipedia.org/wiki/Note_r%C3%A9elle) pour y revenir aussitôt. Une broderie forme une dissonance (https://fr.wikipedia.org/wiki/Dissonance) passagère [87] ».

60 Ces deux définitions peuvent être considérées comme des métaphores de la broderie de nos brodeuses : une sorte d'écart par rapport au réel, une dissonance passagère dans la tonalité de base. En effet, la broderie, dans toutes les civilisations, peut-être par son caractère gratuit d'activité de décoration (même si broder est parfois un métier rémunéré) est une dissonance passagère, un léger trébuchement de la norme, un écart d'avec la tonalité dominante de recherche de rendement, de profit, d'utilité. Cela est congru avec cet écart que nous avons souligné entre la régularité d'un tissu et la liberté d'un motif, entre cette liberté et la contrainte de « ne pas déborder » des contours du dessin lui-même cerné par l'espace du « cerceau » de la brodeuse.

61 Ces dualités multiples entre soumission et résistance, contrainte et liberté, dissonance et retour à l'équilibre tonal, semblent se greffer

sur celle que nous avions posée au début de cet article entre broderie et dentelle. Un poème de Mallarmé, intitulé *Une dentelle s'abolit*, savante broderie de mots sur le motif d'une dentelle et du sommeil d'un instrument de musique, nous y invite maintenant, comme en contrepoint à notre propos.

> Une dentelle s'abolit
> Dans le doute du Jeu suprême
> À n'entr'ouvrir comme un blasphème
> Qu'absence éternelle de lit.
>
> Cet unanime blanc conflit
> D'une guirlande avec la même,
> Enfui contre la vitre blême
> Flotte plus qu'il n'ensevelit.
>
> Mais, chez qui du rêve se dore
> Tristement dort une mandore
> Au creux néant musicien
>
> Telle que vers quelque fenêtre
> Selon nul ventre que le sien,
> Filial on aurait pu naître [88].

La brodeuse, une « fenestrière »

62 Tentons une brève interprétation adaptée à notre propos de ce mystérieux poème de Mallarmé : si l'image de la brodeuse est celle, inversée, de la dentellière, alors la « dentelle qui s'abolit », cache ou révèle un lit absent de toute procréation, donne, par une double inversion, l'idée d'un motif de broderie. Ce motif apparaît, se dessine en un « Jeu suprême » sur « l'unanime blanc » de la dentelle du rideau et des draps du lit. Mais comme le suggèrent les deux tercets, apparaît « chez qui » (brodeuse ou poète) « du rêve se dore », la référence à la mandore, et donc un possible motif musical en gestation dans le « néant musicien ». Alors la naissance de ce motif est aussi, à bien regarder vers « quelque fenêtre », la naissance de cette brodeuse (ou de ce poète) elle-même, « selon nul ventre que le sien ». La brodeuse devient ainsi, comme certaines femmes des tableaux de Vermeer, une

« fenestrière[89] », située au passage de la frontière entre deux mondes.

63 On pourrait alors entendre que le poète nous dit, dans un autre contexte que celui de l'ethnologie : la broderie, brève dissonance greffée sur la tonalité plate du néant de la vie, est une des métaphores possibles de la préparation à une (re)naissance. Si l'on associe la broderie au tissu qui en est le support, on pourrait aussi évoquer la métaphore de « l'antre des nymphes » d'Ithaque décrite dans *l'Odyssée* (chant XIII) : on y voit de longs métiers de pierre, où les nymphes « tissent, merveilles pour les yeux, des étoffes, teintes à la pourpre de mer[90] ». Selon Porphyre, les Naïades y assurent le cycle de la vie en tissant sur leurs os la chair des êtres vivants, ainsi réunis à leurs âmes comme, pour nous, la brodeuse donne vie à la neutralité « blanche » du tissu.

64 Qu'en retenir pour aujourd'hui ? La broderie industrielle ou « assistée par ordinateur » a perdu son rapport au geste et à la matière (fil, aiguille, tissu), elle a perdu son rapport au temps long de l'apprentissage et de l'ouvrage, son rapport aux grands cycles de la vie. Si l'on assiste aujourd'hui à un regain d'intérêt pour la broderie (ateliers d'apprentissage, associations) c'est peut-être par réaction des personnes contre leur statut de « simples » consommateurs pressés. La crise du Covid et les « confinements » qui l'ont accompagnée a peut-être favorisé ce retour aux occupations qui exigent du temps et à la (re)découverte de l'importance d'avoir des moments « à soi », éventuellement partagés avec un groupe. Ces moments consacrés à « L'ornement, l'inutile, le dérobé[91] », permettent un certain détachement de l'agitation du monde (donc une résistance à l'assignation à consommer ou à produire vite) et laissent paradoxalement percevoir, par « soumission volontaire » à une discipline productrice de beauté, la possibilité d'accéder (même dans un contexte totalement laïcisé), par le rêve ou la « prière », à un au-delà de notre condition de finitude.

65 Broder c'est finalement, et ce, peut-être dans toutes les cultures, empêcher le monde de se « défiler ». Le cerceau de la brodeuse, « borde » un monde, microcosme du monde, pour ne pas perdre de vue son unité ; broder est donc une façon de résister à l'effilochage du temps, de soi, du monde et se soumettre à un idéal d'harmonie,

d'unité. C'est aujourd'hui à la fois une forme de résistance à la « condition de l'homme moderne » (qu'il soit homme ou femme) et une lucide soumission à sa condition de mortel.

NOTES

1 De nombreuses associations accompagnent les particuliers désireux de pratiquer de manière conviviale ce type d'activités. En témoigne par exemple l'émission « Un regain d'intérêt pour les loisirs créatifs ». Interview de Julie Beckrich, publiée le 07/09/2016, https://francetvinfo.fr/France/un-regain-d-interet-pour-les-loisirs-creatifs_1814297.html.

2 Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, [Introduction de Claude Lévi-Strauss], Paris, Quadrige/PUF., 6e éd., 1955 [1950], p. 308.

3 *Ibid.*, p. 384.

4 Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, [préf. Gérard Namer], Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de « l'Évolution de l'Humanité », 1997 [1950], p. 42-43, note 1 : « Beethoven atteint de surdité (était bien isolé) était séparé du monde auditif imparfait où se mouvaient les autres hommes. […] il vivait sur des souvenirs musicaux […] il restait (comme en contact) étroitement engagé dans la société des musiciens et comme rien ne l'écartait, il n'était en réalité jamais seul ».

5 Nous faisons ici le choix de limiter notre propos à un champ très restreint de cette pratique : la broderie à l'aiguille (et non pas au crochet ou à la machine informatisée), pratiquée par les femmes, essentiellement dans le monde occidental.

6 Cette exploration de travaux ethnologiques est préalable à une éventuelle enquête à venir dans l'univers de la broderie aujourd'hui. En effet, bien qu'il ne soit pas sans intérêt de demander tout de go à un panel de brodeuses pourquoi elles brodent, quel plaisir elles ressentent en brodant ou comment elles ont été initiées à la broderie, il convient de concevoir des guides d'entretien et d'interpréter les scripts des réponses à l'aide de divers éclairages théoriques qui permettent d'expliciter la problématique et la méthode retenues.

7 Le concept de « style de culture » est développé dans l'œuvre de Franz Boas. Claude Lévi-Strauss, au sujet de Boas écrit : « chaque culture a un style qui s'exprime à travers des catégories grammaticales, l'art, et qu'on

peut définir par un certain type d'équilibre entre les coutumes, les croyances, les thèmes mythiques », Claude Lévi-Strauss, « Boas Franz » *in* Pierre Bonte, Michel Izard (Dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1992 [1991], p. 118.

8 L'intérêt de l'ethnologie pour l'ensemble des activités du tissu peut s'expliquer entre autres par l'importance anthropologique du vêtement, le terme étant pris dans le sens le plus général, qui va du simple étui pénien aux ouvrages de la haute couture. Se vêtir est le propre de l'homme et le vêtement est comme « un point triple », à la frontière entre culture, nature et « surnature ». Les auteurs de la *Genèse* (gen. 3,7 et 3,21) l'ont très bien perçu et André Leroi-Gourhan note que « Nus et figés, le grand prêtre et le vagabond ne sont que des cadavres de mammifères supérieurs dans un temps et un espace sans signification parce qu'ils ne sont plus le support d'un système symboliquement humain. », André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, t. 2 « La mémoire et les rythmes », Paris, Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui », 1965, p. 138.

9 Le conte (du type quête de la fille du diable) est connu de l'Irlande jusqu'à la Corée. « Des femmes-cygnes ou des filles du ciel, descendues sur terre pour se baigner, abandonnent leurs vêtements de plumes ou leur "petite chemise" qui les rendent invisibles aux hommes » (Claude Gaignebet, Marie-Claude Florentin, *Le Carnaval. Essais de mythologie populaire*, [préf. Claude Mettra], Paris, Payot, coll. « Le regard de l'histoire »,1974, p. 92).

10 Outre les nombreux sites consacrés à la dentelle et à la broderie, on trouvera une agréable présentation de la technique de la broderie au fuseau dans le petit ouvrage : Bernard Coussée, *Dentelle de Flandre®*, Bernard Coussée, Lille, 1991.

11 Citons, parmi bien d'autres, l'importante contribution de l'ethnologue Jack Goody, au sujet des effets de l'invention et de la pratique de l'écriture sur les formes de pensée logique. Pour une vue d'ensemble de son argumentation : Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, [trad. Claire Maniez, présentation Jean-Marie Privat], Paris, La Dispute, 2007. Sans oublier l'œuvre de pionnier de Mac Luhan, par exemple dans Marshall Mc Luhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, [trad. Jean Paré], Paris, Mame/Seuil, coll. « Points », 1968 [1re éd. en anglais, 1964].

12 Henri Bergson, *Le rêve. Suivi d'un chapitre sur les rêves de R.L. Stevenson*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2018, p. 62.

13 *Ibid.*, p. 75.

14 Dans son discours à l'académie Nobel, le physicien Richard Feynman (Richard Feynman, *La nature de la physique*, [trad. Hélène Isaac, Jean-Marc Lévy-Leblond, Françoise Balibar], Paris, Seuil, coll. « Point sciences », 1980, p. 251) raconte avec humour une curieuse « expérience de pensée » : il n'y aurait dans le monde qu'un seul électron mais, comme le fil de la brodeuse, il va et vient, sans cesse du passé au futur, du futur au passé et se retrouve donc simultanément dans tous les points de l'espace sous forme d'électron ou de positron selon le sens de son parcours du temps.

15 Marlène Albert-Llorca, « Les fils de la Vierge. Broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles », *L'Homme* n° 133, t. 35, 1995, p. 106, https://doi.org/10.3406/hom.1995.369880. Fichier pdf généré le 21/11/2018. URL : www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1995_num_35_133_369880. Consulté le 18/06/2023.

16 Faisant suite aux transmissions orales de récits dans les premières communautés chrétiennes, l'affirmation écrite de la virginité de Marie se trouve entre autres dans des évangiles : Matthieu 1, 20 (écrit vers 80 ?) et Luc 1, 34-35 (écrit vers le milieu du II^{e} siècle ?). Puis, en réponse à la permanence de la ferveur populaire et à des considérations plus théologiques, l'église a élaboré des dogmes : « maternité divine » en 431 (concile d'Ephèse), « virginité perpétuelle de Marie » (élaboré au 2^{e} concile de Constantinople en 553 et défini au concile de Latran en 649).

17 On pourra se référer à ce sujet au livre d'Armand Abécassis : Armand Abécassis, *« En vérité je vous le dis ». Une lecture juive des évangiles*, Paris, Edition n°1, 1999, tout particulièrement p. 147-161.

18 Dans Actes 17, 23 : « en parcourant votre ville et en considérant les objets de votre dévotion, j'ai même découvert un autel avec cette inscription : À un dieu inconnu ! Ce que vous révérez sans le connaître, c'est ce que je vous annonce ».

19 Par exemple le protévangile de Jacques, X, XII *in* Pierre Crépon, *Les évangiles apocryphes. Pour éclairer le nouveau testament*, Paris, Retz, coll. « Retz poche », 1989 [1983], p. 33-34.

20 C'est ce même voile du temple qui se déchire de haut en bas au moment de la mort de Jésus (Matthieu 27.50-51a). Est signifié un nouveau rapport de l'homme à Dieu, direct, sans le filtre du voile qui révèle et cache la divinité par le jeu de ses plis, sa mobilité et la respiration du tissu.

21 Évangile de Jean 19, 23. On peut percevoir ici un aspect important des activités de couture : reconstituer, en rassemblant des éléments avec des points (voire en recouvrant ces points de couture par des broderies) l'idéal d'une unité, comme celle de la tunique du Christ. Notons aussi que l'assemblage des parties est à l'origine d'un premier sens (spatial) de la notion de rythme et donc de vie. Lévi-Strauss cite le linguiste Benveniste pour qui, *rhuthmos* a pour sens primitif " arrangement caractéristique des parties dans un tout " (Claude Lévi-Strauss, *Regarder*, *écouter*, *lire*, Paris, Plon, 1993, p. 157).

22 Marlène Albert-Llorca, *op. cit.*, p. 106.

23 *Ibid.*, p. 108.

24 Marlène Albert-Llorca, *op. cit.*, p. 109.

25 Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979.

26 Marlène Albert-Llorca, *op. cit.*, p. 114.

27 Daniel Fabre, « Lire au féminin », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 11 « Parler, chanter, lire, écrire », 2000, p. 4, https://doi.org/10.4000/clio.219. Mis en ligne le 09/11/2007. URL : http://journals.openedition.org/clio/219. Consulté le 23/04/2022.

28 Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 5.

29 *Ibid.*, p. 10.

30 Anna Iuso, « "Ma vie est un ouvrage à l'aiguille". Écrire, coudre et broder au XIX^e^ siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 35, 2012, p. 98, https://doi.org/10.4000/clio.10515. Mis en ligne le 01/05/2014. URL : http://journals.openedition.org/clio/10515. Consulté le 02/03/2020.

31 Yvonne Verdier, « Grands-mères si vous saviez… *Le Petit Chaperon rouge* dans la tradition orale », *Cahiers de littérature orale*, n° 4, 1977, p. 17-55.

32 Lucie Desideri, « Alphabets initiatiques », *Ethnologie française* n° 4, vol. 33, 2003, p. 673-682, p. 678, https://doi.org/10.3917/ethn.034.0673. URL : https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2003-4-page-673.htm. Consulté le 18/06/2023.

33 *Ibid.*, p. 678.

34 *Ibid.*, p. 678.

35 Lucie Desideri, *op. cit.*, p. 680.

36 Yvonne Verdier, *Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale*, Paris, Allia, 2014. Cette étude d'Yvonne Verdier est caractéristique d'un ensemble de points de vue (psychanalytique, ethnologique, littéraire) sur le caractère symbolique des contes de fée. Il est intéressant de noter que les anciennes traditions orales, tout en demeurant des supports mémoriels à des « histoires » racontées aux enfants, sont devenues aussi des textes (souvent accompagnés d'images) qu'ils vont apprendre à lire. Elles deviennent ainsi des supports pour l'éducation des filles (et des garçons) par la lecture.

37 Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme*, vol. 173, n° 1, 2005, p. 122, https://doi.org/10.4000/lhomme.25033. Mis en ligne le 01/01/2007. URL : http://journals.openedition.org/lhomme/25033. Consulté le 19/04/2019.

38 *Ibid.*, p. 123.

39 Anne Monjaret, *op. cit.*, p. 126.

40 L'aiguille percée, munie du fil, est bien sûr symbole de perte de la virginité mais on peut lui voir aussi un aspect androgyne : elle traverse le tissu, en même temps qu'elle est traversée par le fil.

41 Yvonne Verdier décèle, parmi les croyances des gens de Minot, un rapport entre le lavage du linge et le « destin » : « Ici laveuses nocturnes, les dames de la fontaine personnifient le destin ; là, la Bonne Dame nettoie et purifie comme si le destin se jouait à la fontaine, en lavant. La laveuse qui « gaisse » à la fontaine serait donc en quelque sorte bien placée pour lire le destin de celui dont elle rince le linge, l'eau étant la matière même de ce destin » (Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979, p. 143).

42 Stephen C. Headley, « Pour une anthropologie de la prière », *L'Homme*, n° 132, t. 34, 1994, p. 7-14, https://doi.org/10.3406/hom.1994.369821. Fichier pdf généré le 10/05/2018. URL : www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1994_num_34_132_369821. Consulté le 18/06/2023.

43 Les références mentionnées dans les citations sont celles utilisées dans ce numéro spécial de la revue.

44 Stephen C. Headley, *op. cit.*, p. 8.

45 Nous avons vu plus haut que Bergson, au sujet du dormeur-rêveur, qualifie cet état de « désintéressement ».

46 On peut penser aussi aux pratiques des chamanes analysées par Charles Stépanoff (Charles Stépanoff, *Voyager dans l'invisible. Techniques*

chamaniques de l'imagination, [préf. Philippe Descola], Paris, La Découverte, coll. « La Découverte poche », 2022 [2019]) : l'animation de leurs tambours décorés de divers motifs naturels et humains induit leur voyage mental et l'accès à un dialogue avec des esprits.

47 Stephen C. Headley, *op. cit.*, p. 11-12.

48 *Ibid.*, p. 12.

49 Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, [trad. Jacques Chavy], Paris, Plon, coll. « Agora », 1967, [1964], p. 81.

50 Mircea Eliade, « Le "dieu lieur" et le symbolisme des nœuds », *Revue de l'histoire des religions*, n° 1-3, t. 134, 1947, p. 5-36, https://doi.org/10.3406/rhr.1947.5598. Fichier pdf généré le 10/04/2018. URL : www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1947_num_134_1_5598. Consulté le 18/06/2023.

51 *Ibid.*, p. 26.

52 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 26.

53 Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, [préf. Jean Starobinski], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », « Oiseaux, fleurs et fruits », 1994 [1971], p. 124.

54 Saint Blaise est invoqué, entre autres, pour guérir les maux de gorge, lors d'une prière effectuée avec deux chandelles allumées croisées sur la gorge du patient. Un des objets de la thèse de Claude Gaignebet (Claude Gaignebet, *À plus hault sens. L'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, t. 1, Paris, Maisonneuve & Larose, 1986) est que le culte polymorphe de ce saint aurait un rapport complexe avec diverses légendes de Gargantua, Pantagruel (et autres géants), personnages de l'œuvre de Rabelais.

55 Par exemple, « En Angleterre, la femme surprise à filer le jour de la Saint Blaise était poursuivie par ses compagnes et SON FUSEAU JETÉ AU FEU […]. On explique cet interdit par le danger qu'il y aurait, à cette période de l'année, à lier magiquement les vents. ». (Claude Gaignebet, *À plus hault sens*, *op. cit.*, p. 191).

56 Claude Gaignebet, Marie-Claude Florentin, *Le Carnaval*, *op. cit.*, p. 81-82.

57 *Ibid.* p. 65.

58 On en trouvera une édition conforme à une édition de 1479/1480 présentée par Jacques Lacarrière : « Plusieurs des écolières étaient déjà là, commençant à dévider et faire leurs écheveaux, car elles ne pouvaient filer un samedi, jour de la Vierge Marie. » (Jacques Lacarrière, *Les Évangiles*

des quenouilles, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1998 [1987], p. 112).

59 Du Fail, 1842, *in* Claude Gaignebet, Jean-Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1985, p. 42.

60 Pierre Saintyves, *Les contes de Perrault et les récits parallèles (leurs origines). En marge de la légende dorée. Songes, miracles et survivances. Les reliques et les images légendaires*, [préf. Francis Baumal], Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, p. 84-85.

61 On notera que, pour cet auteur, cette « religion » est associée au culte des géants tels Gargantua et sa parèdre Mélusine. Par ailleurs, il serait erroné de limiter Carnaval à la période la plus connue qui commence à l'épiphanie le 6 janvier et se clôt le mardi gras (autour de la fin février) jour qui précède la période du carême. Philippe Walter (Philippe Walter, *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Imago, 2015, p. 14), en accord avec Claude Gaignebet, mentionne huit grandes dates du calendrier carnavalesque, structurées par des périodes de 40 jours. Citons celles qui concernent nos fêtes : proche de la Sainte Catherine le 25 novembre, la Toussaint (1er novembre) et la Saint Martin (11 novembre) ; proche du 25 janvier, les cordiers et Saint Paul, Noël et les Douze Jours (25 décembre – 6 janvier) ; proche de la Chandeleur-Saint Blaise (3 février), mardi gras ; fête de la Saint-Pierre-aux-Liens (1er août).

62 Claude Gaignebet, Marie-Claude Florentin, *Le Carnaval. Essais de mythologie populaire*, *op. cit.*, p. 75.

63 Claude Gaignebet, Marie-Claude Florentin, *op. cit.*, p. 65.

64 *Ibid.*, note 1, p. 65.

65 « Le 25 novembre […] ou au solstice d'hiver (21-22 décembre), il était conseillé d'arrêter les roues de toutes sorte, dont les rouets instruments de la fileuse. » (Anne Monjaret, *op. cit.*, p. 138). Filer et bobiner risque de freiner les premiers pas de l'année nouvelle. L'auteur note que, dans *La légende dorée* de Jacques de Voragine, il est dit que Catherine d'Alexandrie a été martyrisée sur une roue (qui représente le soleil).

66 La notion « d'efficacité symbolique », est un thème majeur de l'ethnologie à la croisée des « croyances » individuelles et des structures sociales qui imposent leur « logique » indépendamment de la conscience qu'en ont les acteurs.

67 Que les reines de France aient été enterrées avec leur fuseau, est un signe de leur pouvoir. On peut penser aussi à la pratique de la « nouaison de l'aiguillette » pour frapper d'impuissance un homme visé par cet acte de « sorcellerie » le jour de son mariage. Et l'on voit qu'à la Sainte Catherine l'interdiction de filer va de pair avec les prières favorisant le mariage. De même, les activités du tissu, porteuses de mort, portent aussi la vie : le rouissage (Saint Laurent, Saint Blaise), enlève les impuretés. La dernière Parque coupe le fil de la vie mais le fil d'Ariane libère Thésée de la mort, il revient à l'origine.

68 La jeune femme errante de l'hiver, proche du cimetière, dans le film d'Agnès Varda, *Sans toit ni loi* (1985) semble appartenir à cet entre-deux qui sépare le monde des vivants et celui des morts, comme, à Halloween les vieilles sorcières, ou à Noël, le vieux bonhomme barbu si proche des enfants – et donc de l'enfant Jésus – tout juste sortis du monde des « pas encore nés ». On pourra, au sujet de Père Noël se référer à un petit texte de Claude Levi-Strauss : Claude Lévi-Strauss, *Nous sommes tous des cannibales*. Précédé de *Le père Noël supplicié*, [avant-propos Maurice Olender], Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2013, p. 43 tout particulièrement.

69 Anne Monjaret, « Jour de fête pour les midinettes. L'envers de la Sainte-Catherine : les normes derrière la dérision festive », *Modes pratiques*, n° 1, 2015, p. 73, https://doi.org/10.54390/modespratiques.95. Mis en ligne le 07/03/2022. URL : https://devisu.inha.fr/modespratiques/95. Consulté le 18/06/2023.

70 Daniel Fabre, *L'invisible initiation*, Paris, éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Audiographie », 2019.

71 *Ibid.*, p. 70.

72 *Ibid.*, p. 88.

73 Philippe Walter (Philippe Walter, *Ma mère l'Oie. Mythologie et folklore dans les contes de fées*, Paris, Imago, 2017, p. 139), évoque la construction des nids par les oiseaux comme un élément de l'étiologie des techniques de tissage.

74 E. Gaudry, M. Risselin-Steenberugen, M. Pirazzoli, M. Paul-David, 1968, article « Tissus d'Art » *in Encyclopædia Universalis*, vol. 16, Paris, Encyclopædia Universalis, p. 126.

75 Citation extraite d'un site internet : https://topbible.topchretien.com/dictionnaire/broderie/.

76 Mihaela Bacou, Brunhilde Biebuyck (Mihaela Bacou, Brunhilde Biebuyck, « Editorial », *Cahiers de littérature orale* n° 19, « Paroles tissées…Paroles sculptées », 1986, p. 9) présentent un ensemble d'articles relatifs à la diversité des usages du tissu décoré qui « s'ancre dans la vie quotidienne pour nous parler de ses composantes principales, les rapports entre les êtres, la nourriture ou les rêves projetés sur les trames de l'imaginaire ».

77 Claude Lévi-Strauss, *Nous sommes tous des cannibales*. Précédé de *Le père Noël supplicié*, *op. cit.*, p. 131-144.

78 Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 131.

79 *Ibid.*, p. 132.

80 J.R. Walker *in* Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 132.

81 Franz Boas, *L'art primitif*, [trad. Catherine Fraixe et Manuel Benguigui, présentation Marie Mauzé], Paris, Adam Biro, coll. « Anthropologie, Arts et Esthétiques », 2003 [1re éd. en anglais 1927], p. 75.

82 Franz Boas, *op. cit.*, p. 386.

83 Claude Lévi-Strauss, *Regarder*, *écouter*, *lire*, Paris, Plon, 1993, p. 156.

84 Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, [trad. Nicole Debrand et Bernadette du Crest, préf. Philippe Sers], Paris, Denoël, coll. « Folio/essais », 1954, [éd. pour la traduction française, 1989].

85 *Ibid.*, p. 52.

86 Norbert Dufourcq (dir.), *Larousse de la musique*, t. 1, Paris, Librairie Larousse, 1957, article « Broderie », p. 133.

87 Encyclopédie en ligne *Wikipedia*, article, « Broderie (musique) », https://fr.wikipedia.org/wiki/broderie_(musique).

88 Stéphane Mallarmé, *Poésies*, [préf. Jean-Paul Sartre], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1945 [éd., 1952 pour la préface], p. 102-103. Poème mis en musique en 1957 par Pierre Boulez dans *Pli selon pli* (*improvisation II*). Le terme « improvisation » fait référence à une certaine liberté d'interprétation musicale des poèmes.

89 Le mot « fenestrière » est utilisé par Yvonne Verdier au sujet de la couturière comme le rappelle Claude Gaignebet : Claude Gaignebet, « La "Sanglance". Conversation avec Yvonne Verdier », *Ethnologie française*, n° 4, t. 21, « Apprentissages : hommages à Yvonne Verdier », 1991, p. 440.

90 Homère *in* Porphyre, *L'antre des nymphes dans l'Odyssée*, [Traduit du grec par Yann Le Lay d'après le texte nouvellement établi par le séminaire « classics » de l'université de Buffalo et à partir de la traduction originale de Pierre Quillard, édition bilingue], Lagrasse, Verdier, 1989, p. 73. On pourra noter la référence à la « pourpre » que nous avions signalée au sujet de Marie au Temple. La « pourpre de mer », obtenue à partir du Murex (un coquillage), est, comme le rappelle Porphyre, obtenue avec le sang de ces animaux. Les nymphes tissent donc de la chair « avec le sang ».

91 Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure*. Suivi de *Après beaucoup d'années*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », « Les Pivoines », 1990, p. 105.

RÉSUMÉS

Français

À quoi pense ou rêve cette brodeuse à la fenêtre auprès de laquelle elle réalise son ouvrage ? Accepte-t-elle son « destin » de femme dans l'époque, le milieu familial et social où elle vit ?

Des travaux ethnologiques permettent d'établir des rapports entre broderie, prière, rêverie, et « identité » de cette brodeuse. Des invariants apparaissent alors par-delà les changements de contextes : produire du « beau », être insérée dans un groupe ou une institution, choisir de pratiquer une technique – la tisseuse doit croiser les lignes rigides de la trame et de la chaîne, la dentellière choisit plus librement son « voyageur », la brodeuse dessine encore plus librement ses motifs à remplir.

Nous nous limitons ici à la technique de la broderie faite à l'aiguille, et pratiquée par les femmes.

Jusqu'à une époque récente, les activités du tissu ont joué un rôle important dans l'éducation des jeunes filles. Elles s'accompagnaient de croyances anciennes comme l'interdiction de filer certains jours de l'année pour éviter de perturber le renouvellement de la vie.

Le christianisme a réinterprété le sens de ces croyances : penser le rapport de la broderie à la prière, c'est aussi interroger poétiquement en quoi cet art participe du renouvellement de la vie.

English

What is this embroiderer thinking or dreaming about as she works by the window? Does she accept her “destiny” as a woman in the time, family, and social environment in which she lives? Ethnological studies have established the links between embroidery, prayer, daydreaming, and the embroiderer’s “identity”. Over and above changes in context, invariants emerge: producing “beauty”, being part of a group or institution, choosing to practice a technique - the weaver must cross the rigid lines of weft and warp, the lacemaker chooses her “traveler” more freely, the embroiderer draws her designs even more freely to fill in. We will focus here on the needlework technique practiced by women.
Until recently, embroidery played an important role in the education of young girls. They were based on ancient beliefs such as the prohibition of spinning on certain days of the year to avoid disrupting the renewal of life. Christianity has reinterpreted the meaning of these beliefs: to consider the relationship between embroidery and prayer is also to poetically question how this art participates in the renewal of life.

INDEX

Mots-clés
broderie, ethnologie, femme, prière, éducation, mythologie, poésie

Keywords
embroidery, ethnology, woman, prayer, education, mythology

AUTEUR

Jacques Lucciardi
Docteur en ethnologie

Face au silence des dentellières : La jeunesse du voir et l'usure des discours

Claude Tuduri

PLAN

Les dentellières : légende, histoire et vocation
  Quelques jalons d'une histoire fragmentaire
Les légendes dorées ou lumineuses d'une genèse
  La dentelle de Burano
  La légende de la dentelle du Puy
Les dentellières à l'épreuve du politique au XIX^e^ : la figure de Zélie Martin
Figures de la dentellière dans la littérature du XIX^e^ siècle
Sylvie (1853) : un cœur à trois fils
La figure des Goujet dans *L'Assommoir* de Zola
La dentellière de Vermeer : la manifestation picturale de la lumière

TEXTE

1 La figure de la dentellière et le goût de ses œuvres est un lieu insistant de la vie symbolique des sociétés européennes. Elle éveille une soif de candeur et d'authenticité, elle rappelle le prix d'un silence qui agit plus qu'il ne discourt. Le roman de Pascal Lainé intitulé *La dentellière* (1974) traduit à sa manière un déplacement symbolique : il ne s'agit pas vraiment de l'histoire d'une dentellière, Pomme, la protagoniste du roman, travaille dans un salon de coiffure mais la dentellière y est devenue un symbole qui ne cesse de se diffracter en miroir dans la vie des petites gens et des anonymes ; elle ne s'attache plus immédiatement à une activité, un métier d'art particulier mais elle désigne toute personne qui entretient une attitude de retrait par rapport aux engouements fallacieux du langage. Le film de Claude Goretta auquel Pascal Lainé a largement contribué s'achève par les paroles suivantes qui font transition avec le générique de fin :

> Il [Aimery de Béligné, le personnage masculin principal] sera passé à côté d'elle, juste à côté d'elle sans la voir. Parce qu'elle était de ces âmes qui ne font aucun signe mais qu'il faut patiemment interroger, sur lesquelles il faut savoir poser le regard. Un peintre en aurait fait

> autrefois le sujet d'un tableau de genre. Elle aurait été Lingère, Porteuse d'eau ou Dentellière.

2 Lingère, porteuse d'eau ou dentellière. La parenté de ces petits métiers tient aux soins qu'ils prodiguent au corps pour l'abreuver et/ou le sublimer ; le vêtement et la propreté, l'eau et l'étanchement de sa soif, la beauté et la sublimation de la chair pour la dentellière. Ces mots s'inscrivent à l'écran après un étonnant mouvement de la comédienne Isabelle Huppert qui s'y révèle admirablement : elle tourne peu à peu son visage vers le spectateur, elle le dévisage, brise la distance de la représentation pour faire effraction dans son horizon et faire éprouver toute sa présence.

3 En bref, la dentellière devient la métaphore d'un unique nécessaire, la prise en considération de la vie de l'autre en son plus pur dépouillement, la lumière qui traverse son visage, la singularité qui signe son regard. Comme si la supplication muette de la dentellière était d'adhérer à la vérité irréductible de son propre corps jeté en pâture auprès du spectateur pour que le lien social et la vie soient encore possibles. Voir l'autre sans se dérober, c'est lui rendre la vie, c'est consentir à un langage qui ne peut pas s'écrire, c'est situer le lien social dans une présence davantage que dans des représentations et des discours.

4 C'est là ce qui me retient dans l'histoire et la poétique des dentellières, cette résurgence du voir et du croire sur un arrière-plan de tyrannie des discours, une molle tyrannie devenue comme une seconde nature de la condition de « l'homme moderne » pas moins que du « lettré classique ». La liberté de la peinture par rapport à la littérature toujours en peine d'avoir à se plier aux regards objectivants mais aveuglants de l'histoire serait-elle plus propice à évoquer l'imaginaire de la dentellière, un imaginaire de silence et d'oubli de soi, de lumière immuable et de sobriété ?

Les dentellières : légende, histoire et vocation

Quelques jalons d'une histoire fragmentaire

5 Il n'y a pas, à ma connaissance, d'histoire récapitulative des dentellières au XXe siècle[1] : elle est si profondément enracinée dans une multiplicité de lieux et de légendes que toute saisie synthétique de leur genèse et de leur évolution fait défaut. D'abord symbolique et plurielle, leur émergence et leur devenir sont dispersés en mille pratiques et particularités qui forment une myriade de microhistoires impossibles à circonscrire et à résumer.

6 Néanmoins, il est possible de discerner les quelques traits éclairants que beaucoup d'entre elles ont en commun : des récits de commencement où la religion et le mythe rapprochent la naissance de la dentelle des rites d'initiation, d'intégration et de passage du christianisme en Europe ; la mutation majeure du XIXe siècle qui change un artisanat rural et fortement communautaire en une production industrielle urbaine à la chaîne : la dentellière devient tulliste et les métiers à tisser, Jacquard ou Leavers, même s'ils peuvent encore assurer une certaine qualité de fabrication, ne permettent plus une transmission des savoir-faire et le déploiement d'une créativité à la fois personnelle et corporative. Enfin, à partir de la fin du XIXe siècle, la dentelle artisanale apparaît comme la survivance d'une tradition sacrifiée au progrès de l'industrie textile. Néanmoins, à la fin du XXe siècle, un regain d'intérêt pour la dentelle se traduit en 1976 par la création de deux conservatoires-ateliers de la dentelle à la main, l'un au Puy (reprise du Conservatoire de la dentelle fondé au Puy en 1942 par Johannes Chaleyé consacré d'abord à la dentelle au fuseau) et l'autre à Alençon (dentelle à l'aiguille). Créés à l'instigation du chef de l'État, à l'époque le président Giscard d'Estaing, ces instituts ont pour but de perpétuer un savoir-faire de haute qualité et sont rattachés au Mobilier national. Les dentellières y occupent cette fois le statut d'agent public. Aujourd'hui, il n'existe que très peu de filières professionnalisantes dans le domaine de la dentelle artisanale, à fuseaux ou

à l'aiguille : un CAP, un BMA, – un brevet des métiers d'art – et un concours de rang B pour les rares postes de dentellière aux ateliers nationaux – peuvent introduire à un secteur d'activité qui occupe moins de 5 000 salariés aujourd'hui quand on en dénombrait environ 150 000 au début du XIX^e^ siècle. Cependant, de très nombreuses formations non diplômantes (15 000 par an ont été recensées) se sont développées ces dernières décennies, elles s'adressent principalement à des pratiquant(e)s amateurs de la dentelle et aussi à une multitude de professionnels venus d'autres horizons : milieu de la haute couture, de la passementerie et du luxe, pour qui la dentelle est un tissu qui s'ajoute à d'autres supports, comme aussi pour les secteurs de la bijouterie, de l'ameublement, de la verrerie, etc. La différenciation des horizons d'attente, celle aussi des modes de fabrication et des usages, en particulier dans l'art contemporain, marque une transformation définitive de l'univers de la dentelle et des dentellières.

7 Inscrit au « patrimoine culturel immatériel » de l'Unesco comme le point d'Alençon en 2010, la dentelle artisanale survit très positivement à ses légendes enchantées tout en appartenant à un passé qu'aucun artifice ne saurait restaurer : elle ne fait plus partie du quotidien de la vie sociale et la dentelle mécanique a inventé d'autres procédés de fabrication, d'autres produits qui s'alignent d'abord sur les besoins de l'industrie textile. Quant à la dentelle artisanale, elle appartient encore au monde des loisirs, de l'art et du luxe mais elle ne constitue plus un des lieux profondément fédérateurs des communautés villageoises. Certes, il est facile d'embellir le passé, ses « couviges » et ses « veillades » en Haute-Loire, l'entraide des générations à travers une tradition de béates promptes à enseigner les orphelines et des femmes en situation précaire. Cependant, que ce soit en Haute Loire, en Normandie ou dans les Hauts-de-France, dans bien d'autres régions encore, le risque demeure de se laisser aller à des herméneutiques trop manichéennes de l'histoire de la dentelle et de ses actrices : tantôt des images d'Epinal idéalisant un style de vie traditionnel et religieux réputé à l'abri des secousses de l'histoire, tantôt une critique virulente et injuste qui assimile le statut de la dentellière à une passivité aliénante étrangère aux revendications féministes, légitimes ou brutales, de la « modernité ». Nous allons voir maintenant quelles légendes ont accompagné la naissance de la

dentelle, et comment, selon les lieux et les époques, se greffent dans ses récits de genèse une signifiance du mythe ou sa caricature.

Les légendes dorées ou lumineuses d'une genèse

La dentelle de Burano

8 La dentelle est étroitement associée à l'univers des dépenses somptuaires et il n'est pas étonnant de la voir décliner ses productions selon les formes rituelles en vigueur dans ses lieux de naissance. Les vêtements qu'elle a magnifiés peuvent être destinés aux acteurs de la liturgie catholique, qu'il s'agisse de laïcs ou de clercs et servir ainsi lumineusement au rayonnement esthétique des sacrements qui en rythment le calendrier et les impromptus. Le baptême, la première communion et le mariage se sont souvent traduits par des ornements en dentelle, – cols, chemises, bas d'aube, manchettes, gants, voile ou robe de mariée ; aujourd'hui, les robes de mariage emploient encore abondamment la dentelle selon des coupes et des prix fort variés, modiques si la dentelle ne forme que les franges ou le voile de la robe, onéreux si elle la tisse tout entière.

9 Par ailleurs, la naissance de la dentelle sur l'île de Burano, dans les lagunes de Venise, propose un récit de commencement légendaire qui l'associe encore étroitement au mariage. Situé aux alentours de l'an 1500, au croisement du folklore et de réminiscences mythiques homériques, il peut se résumer ainsi : un ancien pêcheur, fiancé à une jeune fille de l'île, fut tenté, lors d'une de ses nombreuses navigations, par le chant des sirènes. Alors que le garçon résistait à leurs charmes, il reçut un cadeau de leur reine, bouche symbolique de la mer gratifiant sans tarder sa loyauté. C'est ainsi que la sirène heurta le bord de son bateau avec sa queue et que de l'écume, créée par le mouvement de l'eau, sortit un élégant voile de mariée que le marin offrit à sa future épouse. Cette première dentelle, merveilleusement belle, donna lieu ensuite à un désir de *mimesis* collectif : les femmes de ce village de pêcheurs vénitiens se mirent à fabriquer à l'aide d'aiguilles et de fils de plus en plus fins, une robe calquée sur celle de la jeune mariée.

10 L'inconscient de cette légende, proche du conte pour enfants significatif d'une transaction heureuse entre le « moi » social et ses passions inassimilables, permet les deux constats suivants : la régulation du flux et de la stase propre à l'invention de la dentelle, le lien qu'elle dévoile entre la légende et la réalité quotidienne, ici celle des habitants de Burano. Dans un premier temps, la menace des sirènes met en relief chez le marin amoureux la capacité d'une clôture du désir face aux assauts d'un débordement dionysiaque ; celui-ci se renverse aussitôt (avec l'instantanéité propre aux récits folkloriques) en une force créative d'un objet symbolique de l'union nuptiale. L'écume mimétique de l'effervescence pulsionnelle devient la matière même d'un vêtement servant à célébrer les noces de l'homme et de la femme. Il est une dentelle née par enchantement mais un enchantement qui donne forme et durée au corps de la mariée tandis que la figure tutélaire de la mer, « la reine des sirènes » opère le passage d'un imaginaire débridé (la queue des sirènes faisant violence à la nef du pêcheur) à la stabilité du monde symbolique en accordant toute sa reconnaissance à la fidélité du fiancé. Dans ce récit, l'écume du désir accède métaphoriquement à la pérennité et la pudeur du vêtement en dentelle lequel magnifie mais aussi sublime le corps de l'autre.

11 Le lien entre légende populaire, rite et dentelle ne manque pas de pertinence dans la légende de Burano ; il opère une suture entre l'*eros* et l'*agape* des amants et participe aussi à la structure de composition propre à la dentelle : elle cache pour mieux montrer et dévoile pour couvrir davantage. Le corps y est resserré entre un luxe de monstration et un excès de réserve ; la dentelle dépose la consécration du visible en le brisant en mille petits morceaux mais elle l'exalte aussi en préservant le tracé d'un invisible, exposé à tous les regards : chaque spectateur peut y projeter ses propres fictions, l'éphémère d'une fascination ou la pérennité d'une intériorité qui ne sépare plus l'imaginaire du vrai.

12 Ce raccord entre le réel et la fiction se confirme dans un trait quotidien de la réalité empirique de Burano, il s'agit du lien entre le filet de pêche, le rôle des épouses des marins pêcheurs et la dentelle. Il était coutumier aux femmes de l'île de réparer les filets de pêche de leur mari à l'aiguille ; ces filets, à la fois outil de travail et réceptacle du don gratuit de multitudes de poissons, accentuent encore la symbolique sponsale du masculin et du féminin. Comme le vêtement de

dentelle, ces objets sont aussi un composé de transparence et d'opacité.

La légende de la dentelle du Puy

13 La légende du Puy est plus difficile à exposer et à interpréter puisqu'elle mêle de façon inopinée une cohérence théologique à un récit folklorique qui souscrit à la magie populiste d'un imaginaire féérique. La naissance de la dentelle du Puy correspond à une fête de l'Église catholique très particulière, celle d'un Jubilé qui associe l'Annonciation au Vendredi Saint. C'est cette coïncidence du calendrier liturgique en 1407 qui institue l'année jubilaire et son Grand Pardon, temps d'indulgence pour des pèlerins venus si nombreux au Puy que pour éviter les bousculades funestes de la foule, le temps du Jubilé, précédemment restreint à quelques jours de fête, a été étendu à l'année entière. Or, le rapprochement dans cette liturgie jubilaire de l'annonce de la conception de Jésus par la Vierge et du jour de sa mort et de sa Passion peut signifier beaucoup. Il dit la solidarité indissociable de la mort et de la vie dans toute existence. La dentelle n'est-elle pas en elle-même un tissu de contradictions, un assemblage de jours et de mats, de lumière et d'ombre ?

14 Que la brodeuse la plus reconnue de la ville [2] soit appelée par les autorités religieuses [3] et l'opinion publique à inventer une nouvelle forme de tissu pour habiller la statue de la Vierge Noire le jour du Jubilé peut être lu au prisme de l'histoire de la piété, de l'histoire de l'art et d'une théologie du voir ; aujourd'hui, la mise en scène du corps glorieux de Marie se déploie à travers 32 manteaux différents, composés de soie, de velours mais surtout de dentelle, laquelle sert aussi à tresser certaines des couronnes destinées à la Vierge Noire. Un calendrier d'habillage accordé au temps liturgique module l'éclat de cette femme reconnue comme la « reine de toute grâce » : la façon dont la Vierge Noire du Puy suscite à la fois la distance révérencielle et un traitement vestimentaire engageant une familiarité d'égal à égal peut évoquer la « coïncidence des opposés » chère au penseur Nicolas de Cues [4] : opposition et croisement de l'ostentation et du secret (la statue est tantôt montrée, tantôt cachée), du saint et du profane (la sainteté du corps marial se distingue des autres corps humains mais se communique aussi à eux sans confusion ni sépara-

tion, quel que soit leur « état de vie ») de l'un et du multiple (l'unicité de la Vierge suscite une grande diversité d'images, d'attitudes spirituelles et de pratiques dévotionnelles), du mouvement et de l'immobilité (la statue est immobile sauf pour la procession du 15 août). Cette statue préposée à la vénération des « fidèles » ou des « curieux » indique en tous les cas la liaison symbolique suivante : le travail somptuaire d'une dentellière de renom inaugure un nouveau mode de relation au corps superlativement incarné de l'Occident, il engage un jeu d'identification entre la statue habillée et le corps du fidèle. D'une certaine façon, la statue lui devient familière par la possibilité d'y projeter son propre imaginaire, ses propres couleurs (le manteau de la Vierge Noire passe du violet au rouge, au jaune, au vert et enfin au blanc pour la fête de l'Immaculée Conception) : habiller cette statue en cèdre inspirée des vierges romanes auvergnates et par un certain style byzantin, c'est prendre part à la gloire du corps marial lorsque Marie accueille de toutes ses fibres la liberté et la puissance de l'Esprit. Plusieurs autres artifices réalistes : « yeux de verre enchâssés, [...], mouvement, qui concourent à créer l'illusion que cet objet est une personne [5]» permettent selon une communion à la fois individuelle et institutionnelle de « prendre le dehors pour le dedans » et de caler le désir d'assomption du corps humain si pauvre et si mortel sur la paix majestueuse d'une communion à la fois innombrable et singulière, sensible et spirituelle.

15 Marlène Albert-Lorca montre aussi dans la même étude que la sculpture est moins valorisée en elle-même que ses vêtements et ses parures qui exaltent davantage le caractère humano-divin de la Vierge [6]. Tisser une dentelle pour la Vierge traduit une volonté individuelle et sociale de prendre part activement au rayonnement de l'Incarnation. Le grand nombre en procession derrière la Vierge Noire le 15 août et son besoin irrépressible de signes contraste avec les aspects les plus sévères de la coïncidence de l'Annonciation et du Vendredi saint : là où ces deux événements cruciaux pour le catholicisme évoquent un passage nécessaire par la disparition de tout signe, la topique de la virginité et de la croix – pas d'expression immédiate de l'amour incarné dans le premier cas et de la condition divine dans le second –, là même où cette double absence est advenue et a été consentie, là peuvent foisonner les signes avant-coureurs de la réconciliation de la chair et de l'Esprit. Ces deux lieux

extrêmes du catholicisme se répondent l'un l'autre en ce que tous deux affirment la possibilité de vivre affranchi de la logique d'une causalité naturaliste normative, de toute représentation et de tout signe. Faire vivre la lumière, la rendre présente et possible, l'incarner, c'est se couvrir de l'ombre. Laisser surabonder la vie, c'est consentir à une entière disparition de soi dans l'assurance d'un don qui grandit de toujours se communiquer davantage. C'est bien, au-delà d'un folklore vieillot et traditionnaliste, l'une des interprétations possibles du « récit de commencement » de la dentelle au Puy. La Vierge Noire, en bois de cèdre, qui trône immobile au sommet de la ville, la rassemble autour d'un même voir et d'un même croire mais la fête du Jubilé a suscité le désir collectif d'une coopération des fidèles à l'Annonciation et à l'Assomption de Marie au travers de la mise en scène d'un apparat : le plus éphémère, l'éclat de la dentelle blanche au milieu de la passion des couleurs, confesse le désir souvent inconscient de la foule en procession d'accès à un corps pérenne, à la fois incorruptible et on ne peut plus réceptif et aimant. L'objectalité de l'image en est la médiation davantage encore que la sculpture dont la forme importe peu aux pratiques dévotionnelles du corps ecclésial, pratiques le plus souvent insoucieuses de se penser elles-mêmes.

Les dentellières à l'épreuve du politique au XIXe : la figure de Zélie Martin

16 Un dernier aperçu historique avant d'aborder les représentations littéraires et picturales : il s'agit d'évoquer maintenant une relation de prédilection entre le métier de dentellière et un style de vie qui en traduit la profondeur existentielle et symbolique au milieu du XIXe siècle. La vie de Zélie Martin est une leçon de réalisme et d'humilité. Elle incarne une lucidité mystique plus profonde et plus humaine que toutes les ruses du sacré et les complaisances étourdissantes de sa « religiosité ». Zélie Martin donne force et vigueur à une vocation laïque où le métier d'art de la dentelle devient métaphorique d'une culture de l'intériorité face au consumérisme fiévreux des productions mécanisées de la société industrielle libérale.

17 Née en 1831 dans l'Orne, à Saint-Denis sur Sarthon, Zélie Guérin vit une « enfance [...] triste comme un linceul[7] ». L'obsession du péché multiplie les scrupules dans une éducation à la couleur lourdement janséniste ; pas la plus petite poupée pour Zélie, ce serait un divertissement coupable : son frère a été gâté par sa mère, lui écrit-elle, mais pour elle, trop de sévérité et de raideur.

18 Cependant, malgré les mornes influences d'un rigorisme pernicieux, la foi et l'affection unissent en profondeur la famille, Zélie, ses parents et ses trois frères. En 1844, elle s'installera avec sa famille à Alençon où elle apprend les rudiments de la dentelle dans un établissement scolaire des sœurs de l'Adoration. « À l'époque, la dentelle d'Alençon est à son apogée au point d'être reconnue comme "dentelle des reines et reine des dentelles" lors de l'exposition universelle de Londres en 1851[8]. »

19 L'histoire de la dentelle d'Alençon est particulièrement « œcuménique » : inventée en 1660 par Marthe La Perrière, une huguenote, sa technique tout à l'aiguille se transmettra aux nombreuses institutions catholiques qui en prennent le relais après la révocation de l'Edit de Nantes. Le fameux « point d'Alençon », « concurrent » de celui de Venise, est une dentelle d'hiver, un point chaud et serré comme un cordial.

20 Après avoir songé à une vocation religieuse, Zélie Guérin se sent appelée à « se mettre à la tête d'un atelier de dentelles » et à se marier. Elle peaufine sa formation de dentellière chez les sœurs de la Providence et acquiert avec une vélocité étonnante – en deux ans au lieu de huit – la maitrise d'une technique exigeante avec une dizaine d'étapes de préparation (3), de réalisation (4) et de finition (4)[9]. « La tâche la plus délicate et la plus coûteuse reste celle de l'assemblage final où l'on réunit diverses pièces pour en faire une seule sans qu'aucun raccord ne puisse apparaître. C'est à cette œuvre que bien souvent Zélie s'emploie[10]. »

21 Dès 1863, aidée de son père et sa sœur Louise, elle peut confier à un négociant parisien, la maison Pigache, les premiers fruits de son métier d'art ; le succès de son atelier se confirme avec l'obtention d'une médaille d'argent à une exposition destinée à promouvoir les activités d'Alençon. Quelques semaines plus tard, elle se marie avec Louis Martin.

22 Avec Louis Martin, l'activité professionnelle de Zélie accorde avec encore plus de justesse sa dimension vocationnelle au catholicisme social de son mari autour du Cercle Vital Romet et des Conférences Saint Vincent de Paul. Malgré la nostalgie politique de la monarchie présente encore dans une partie de son environnement social, Zélie Martin, reconnait, à l'instar de son mari, la nécessaire nouveauté du régime républicain ; leur activité caritative se double au quotidien d'un sens civil du bien commun qui donne à la vie de son atelier de dentelle un climat de respect mutuel singulier malgré les contraintes du « marché ». Entre surcharge de travail et disette de la demande, il y a des périodes difficiles à gérer mais après la crise de la Restauration, la « fête impériale », les Expositions internationales, la production de petites dentelles plus accessibles aux revenus modestes et l'ouverture des grands magasins de Paris vont relancer la dentelle artisanale. Enfin, la rémunération des dentellières augmente et devient, surtout après quelques années d'expérience, plus confortable qu'au Puy en Velay où, après y avoir brièvement séjourné, Georges Sand[11] dénonce la disproportion entre le volume de travail des dentellières, la qualité de leur ouvrage et leur maigre rétribution.

23 À Alençon, si le calendrier souvent imprévisible des commandes exige des dentellières une grande disponibilité, leur salaire modeste est toutefois supérieur à celui d'un ouvrier : de 1856 à 1866, c'est une période plutôt favorable pour l'artisanat dentelier d'Alençon. Quant à Zélie Martin, sa période d'activité précède la crise de la fin des années 1860 où l'évolution des marchés frappe « de plein fouet la vente des dentelles et toiles de chanvre[12] ». Comme ses employées, Zélie Martin doit parfois modifier ses projets personnels quand les commandes surabondent après un temps de pénurie. Il lui arrive d'avoir à reprendre une partie du travail des brodeuses dentellières. Enfin, Louis, son mari, se joint à l'entreprise de sa femme pour en assurer la partie commerciale. Les Martin demeurent des sous-traitants et sont dépendants, à quelques exceptions près, des négociants de la dentelle. Rien d'un long fleuve tranquille dans la terrible beauté du point d'Alençon : elle s'y voit, lors des périodes de presse, « une esclave du pire esclavage.[13]» Malgré tout, et avec la charge de 9 enfants à élever, Zélie Martin ne néglige pas les ouvrières de son atelier : non seulement elles reconnaissent sa justice, mais elles l'aiment comme une mère. Emportée par un cancer du sein, à 46 ans,

Zélie Martin demeure une figure de proue pour les dentellières d'Alençon. Cependant, la bonté de Zélie Martin et son époux, le réalisme de leurs actions caritatives ne suffisent pas à résoudre la question sociale : si personne n'accusera madame Martin de « maternalisme », le monde ouvrier est dans un entre-deux juridique qui le rend précaire. Ne bénéficiant pas encore d'une protection sociale digne des droits de l'homme, il est privé aussi depuis 1791 des effets heureux des corporations (loi d'Allarde) et de la possibilité de toute forme de coalition (décret Le Chapelier).

24 Ainsi la condition des dentellières, aussi engagée soit-elle dans des ouvrages somptuaires qui formaient un lieu mitoyen du domicile privé (où exerçait aussi un certain nombre de dentellières indépendantes) et du grand nombre de l'industrie, est loin d'être idéale. La beauté d'une œuvre peut être une faible compensation quand elle dévore le quotidien de l'existence. Il n'empêche que des figures comme les Martin, avant l'édiction de lois civiles protégeant l'ouvrière dentellière à la fin du XIX^e^ siècle, auront préparé par leur bonté efficace et juste à la reconnaissance publique de ces « artistes de l'ombre ».

25 La fille de Zélie, Thérèse, elle, sera la « docteur » de la nuit de la foi, héritière de l'humilité, du réalisme et de la patience de sa mère dentellière. La sainteté cachée de sa « petite voie » n'aura rien fait d'autre que soulever un ouragan de gloire conquis d'aiguille en aiguille sur un amour-propre lové à tous les étages et dans tous les milieux de la société : une telle nuit dit le vertige d'une substitution spirituelle, par compassion pour qui se voit privé de tout discernement du divin. Thérèse de Lisieux est amenée à voir apparaître la foi comme une fiction, à intervertir le lieu de la croyance avec celui d'un imaginaire désertique et dépeuplé, livré aux seuls feux-follets du sensible et du spleen. Elle brode de l'intérieur un lien invisible et discret entre tout ce que la fiction a d'humain, de trop humain et tout ce que la foi a de fragile, d'infiniment fragile. « Moins l'esprit comprend tout en percevant davantage, plus grande est sa capacité de former des fictions[14]. » affirmait Spinoza. En ce sens, la puissance de fiction est une puissance d'altération qui participe aussi d'une passion de défaire l'autre de son désir de mort ; elle est, par conséquent, irréductible à une limite funeste de la connaissance de l'être, du réel et du vrai. Les Martin attestent avec force l'utopie d'un croire

et d'un agir qui ne passent pas par le tout-politique et par sa préséance de la communication immédiate sur l'utopie d'une communion sans frontières. Hélas, un tel goût de l'absolu est souvent le lieu d'une récupération traditionaliste qui vient gravement défigurer une hospitalité spirituelle d'exception en un ressentiment politique chargé des relents d'un communautarisme douillet.

Figures de la dentellière dans la littérature du XIX^e^ siècle

26 La vocation d'une vie, le travail de la dentelle et celui de l'écriture peuvent sans doute entrecroiser et tordre leur commune passion de la trace. La métaphore du texte comme écriture *in statu nascendi* analogue à un tissu en cours de fabrication est devenue classique. On pourrait la repérer dans de nombreux écrits critiques. Pour choisir une sous-série de métaphores se rapportant plus précisément à la dentelle, on pourrait conjoindre à ce trope la notion de « livre » écrit à partir de « rien », sans support d'un cadre de référence qui le crédite et le leste d'un poids existentiel aussi reproductible qu'irréfutable. C'est le rêve d'un livre qui ne tiendrait que par son style, un rêve commun à Flaubert, à Mallarmé, repris bien des fois par Blanchot, le Nouveau Roman, de trop nombreux auteurs contemporains pour qu'ils puissent tous être cités. En effet, la dentelle est un tissu qui se démarque des autres pour se développer « sans trame ni chaîne ». Ce tissu entretient donc l'entreprise, chimérique ou praticable, d'une écriture qui tire d'elle-même sa propre puissance d'engendrement : elle viendrait de l'immanence exclusive de ses formes littéraires pour montrer l'éclat d'une poétique transcendantale retorse à tout discours, une poétique « sur le fil » qui ne devrait rien aux trames et aux intrigues de l'existence historique réelle, visible et identifiable.

27 Elle dirait la parfaite liberté démiurgique de l'auteur qui se cache derrière son œuvre en se curant les ongles, déployant maille par maille sa souveraineté créatrice pour mieux la partager à un lecteur non moins assoiffé que lui d'une telle démonstration de fiction et d'art aux formes autonomes et imprescriptibles.

28 Cependant, la mobilisation d'une telle analogie oublie une étape inhérente au travail de la dentellière : celle du dessin d'art et du carton qui bientôt donne lieu au piquetage et au traçage du tissage de lin, de coton ou de soie. La dentellière en créant suit au millimètre un cheminement qui la précède, elle ne prétend pas créer à partir du seul élan de sa propre inventivité.

Sylvie (1853) : un cœur à trois fils

29 Ainsi dans le chef-d'œuvre de Nerval, *Sylvie*, le génie poétique de l'auteur apparaît comme le dernier recours propre à évoquer le goût d'une communion perdue que l'art de la dentelle signifiait de façon impérieuse et discrète. Le narrateur nervalien souffre, comme le dit très bien l'article de Rae Beth Gordon, d'une mémoire fragmentaire et discontinue. « [L]'importance des vides dans [la] composition et [la] texture de la dentelle[15]. » correspond sans doute aux trous de mémoire douloureux du narrateur nervalien et à l'éclatement de son « moi » partagé entre plusieurs amours : Sylvie, Adrienne, Aurélie.

30 Plus que les dix étapes très précises de la fabrication de la dentelle à l'aiguille, la plus fine et la plus fascinante, c'est bien le statut d'un tissage dans le secret, d'une passivité tout intérieure mais productrice d'un surcroît de splendeur et de visibilité qui nourrit peut-être la sensibilité de Nerval au *topos* dentelier. Dans *Sylvie*, la ritualité et le luxe d'une pratique en voie de disparition, la timide émergence de la beauté dans les paysages du Valois tiennent en éveil l'extrême délicatesse du narrateur à préférer le clair-obscur du songe et de la réminiscence à une transparence brutale qui voudrait tout dévisager des autres et de leur vie. Il y a chez Nerval la déploration candide d'une perte des effets humanisants de la tradition. Une sagesse pragmatique à trop court terme a pris le pas sur les requêtes de l'âme et de la pensée. La ruine de l'authenticité de chaque être, c'est sous « le soleil noir de la mélancolie » la soumission de tout être à des mécanismes de production anonymes et informes qui rejaillissent aussi dans une dégradation de la relation aux autres. Ainsi le narrateur s'aperçoit que Sylvie a délaissé la dentelle, qu'elle est devenue gantière et qu'elle s'est laissée contaminer par tous les tics rhétoriques de la grande ville, « elle phrasait » remarque le narrateur surpris de ce que Sylvie connaisse « un grand air d'opéra moderne ». La noblesse de cœur

assignée à Sylvie « presque une demoiselle depuis qu'elle exécute de fines dentelles » coïncidait avec le régime esthétique d'une gratuité empathique et c'est lorsqu'elle s'employait à son carreau vert de dentelles à fuseaux que le narrateur lui voyait un « sourire divin ». Les impératifs industriels de l'utilité n'avaient pas encore aliéné sa propension à vivre, parler et créer de façon simple et confiante. Le passage d'une morale esthétique et spirituelle à un impératif pratique catégorique lui imposera ensuite le langage suivant : « il faut se faire une raison[16] », « nous travaillons ici pour Dammartin, cela donne beaucoup en ce moment[17] », « il faut songer au solide[18] ».

31 Cependant, la souveraine beauté de l'écriture nervalienne, l'impossibilité de faire son deuil des morsures de l'idéalisme peut réserver aussi un inquiétant immobilisme sur le plan anthropologique. « La femme réelle révoltait notre ingénuité ; il fallait qu'elle apparût reine ou déesse, et surtout n'en pas approcher[19] ». Le narrateur est conscient de préférer les « fantômes métaphysiques » aux êtres vivants. Quant à la pureté d'Adrienne devenue religieuse cloîtrée, elle est aussi l'objet d'une projection sociale et fantasmatique : son origine aristocratique (« le sang des Valois coulait dans ses veines[20] ») l'assigne à une hauteur qui lui interdirait le commerce des autres et jette aussi un trouble sur le sens que le narrateur et protagoniste attribue à sa vocation religieuse. Ne deviendrait-elle pas sous son regard d'une poésie sublime mais implacable rien d'autre qu'un gibier d'expiation pour une société « moderne » réputée toujours décadente ? De même que la comédienne est estimée « sans cœur » et promise au libertinage par un statut social, objet de la rumeur et des préjugés, il n'y a pas, dans l'extraordinaire récit de Nerval, de possibilité d'accomplir sa féminité de façon « viable » : le bonheur de Sylvie apparaît médiocre, une fois qu'elle accède à la maternité et qu'elle n'est plus dentellière, la comédienne, insaisissable et perdue dans un exhibitionnisme désespérant et sans âme et Adrienne ne survit plus dans la mémoire que comme un ange condamné par sa famille et les désordres de la vie sociale à disparaître loin des bruits et des fureurs de l'histoire.

32 Il est nécessaire ici d'éviter un double écueil : celui d'un jugement sociologique qui, au nom d'une littérature « engagée », prendrait à la lettre sans vouloir l'entendre l'écriture de Nerval pour la transmuer en une sorte d'affirmation politique : il dénierait au fond le droit et la

liberté d'un récit de fiction à dire la distorsion irrémédiable entre le réel et l'idéal, le rêve et l'action, le cœur de l'homme et les possibles du monde, la parole de Dieu et le « cauchemar de l'histoire ». D'autre part, il n'est pas plus souhaitable d'hypostasier les formes sublimes d'une narration en un impérialisme de l'imaginaire, une « spiritualité de massacre » et de l'éblouissement esthétique. L'extraordinaire splendeur de l'écriture nervalienne n'a pas à nous enfermer dans des images idéalisées du passé, de la tradition et des femmes. Elle est à écouter à l'instar d'une parabole, elle dit les gouffres et les cimes du désir amoureux et de son imaginaire mais n'a pour vocation à renseigner concrètement sur les conditions de possibilité d'un meilleur art de vivre en société.

33 Enfin, d'un point de vue formel, « la légèreté, l'effet de transparence, la répétition constante des mêmes motifs, la complexité de son entrelacement, l'importance des nœuds et des plis[21] » confirment la parenté structurelle entre la rédaction du récit nervalien et la composition de la dentelle. Ces quelques exemples montrent le genre de tissage métaphorique qu'une telle correspondance permet : sur le plan des personnages, les visages de Sylvie, d'Adrienne et d'Aurélie se croisent, se combattent et se complètent de façon vertigineuse. Après avoir décrit plus haut les risques d'une interprétation conservatrice de l'idéal féminin nervalien, nous voulons maintenant en montrer l'utopie. L'intrigue d'un amour à trois visages évoque aussi l'inconditionnalité du don symbolique et de l'échange amoureux : Sylvie, la paysanne accédant à la culture et au savoir, symbole d'une « douce réalité » et d'un bonheur sans prestige qu'aucune démesure n'aigrit ; Adrienne, aristocrate disant l'impossibilité de s'adapter au monde bourgeois, « l'idéal sublime » d'une oblation sans réserve ; enfin, Aurélie qui incarne, quant à elle, l'incandescence de l'art, une voix porteuse d'un amour fou du monde, la pure dépense d'un théâtre où les feux de la rampe se risquent à éclairer une entière mise en scène des autres et de soi-même.

34 En bref, ces trois figures traduisent comme trois fils de dentelle la promesse d'union et de sursomption des différences, une promesse qui hante la pensée toujours étriquée et balbutiante des discours et des idéologies qui excluent et séparent. Sur le plan visuel, le pampre et le rosier, le houblon et la vigne vierge s'entrelacent l'un à l'autre, des « pans de murailles [de l'abbaye de Thiers] sont « percés de

trèfles et d'ogives » ; les « toits pointus » d'un château et les encoignures de sa face rougeâtre « dentelées de pierre jaunies », les « îles ombragées de peupliers et de tilleuls » ; sur le plan auditif, le chant des fauvettes se mêle au bruit léger des fuseaux. La dentelle, à la fois métaphore d'un imaginaire de la dentellière et métonymie du tissu qu'elle file, permet aussi le passage analogique d'un champ perceptif à l'autre ; le tressage du point de Chantilly que Sylvie pratique au début du récit est ainsi étroitement relié à l'exercice heureux des chansons du Valois.

35 En conclusion, l'art de la dentelle pénètre en profondeur la configuration narrative de *Sylvie*. Si son personnage éponyme en perd le sens et le goût, il accompagne dans cette mutation négative la nostalgie ambigüe de tout ce qui réunissait dans une gratuité somptuaire les acteurs du Valois : la pratique de la chanson et des rites, le rythme heureux des fêtes et des « reflets du ciel sur les ombrages et les eaux ».

La figure des Goujet dans *L'Assommoir* de Zola

36 Avec ce roman des Rougon-Macquart, publié en volume en 1877 chez Charpentier, la figure d'une dentellière apparaît loin du naturalisme que l'on prête trop facilement à Emile Zola. Historiquement, ce personnage romanesque, madame Gouget, montre que les dentellières ont pu, malgré leur effacement progressif de la vie sociale, continuer à exercer leur métier en ville hors du cadre traditionnel des ateliers villageois de province. Zola prolonge à sa façon la figure édifiante de la dentellière, sa dignité exemplaire mais il la déploie aussi dans un nouveau contexte où sa faculté d'empathie brille au milieu d'un quartier rongé par l'alcoolisme et la misère ; cependant, il interroge avec une réelle profondeur le modèle trop intemporel de la dentellière, les limites aussi d'un certain intimisme « bourgeois », allant droit à la question de la relation homme/femme dans ses liens au travail et à l'argent.

37 Certes, le romancier construit son personnage de manière réaliste, le prix d'une petite dentelle ornant une robe de baptême – six francs [22] ! – est mentionné avec exactitude mais le grand intérêt

de cette dentellière est de se débattre dans les affres de la grande ville sans trop perdre de l'énergie bienfaisante de la traditionnelle patience de son métier ; elle rend possible la continuité d'un dedans et d'un dehors. La mère tisse, son fils forge mais tous deux obéissent à une logique du don fondé respectivement sur le tissage d'une matière lumineuse (la dentelle et les vêtements qui embellissent et construisent la relation aux autres) et la puissance créatrice du feu (la forge et les boulons qui font tenir ensemble la charpente des villes), deux lieux aux antipodes que le roman met en dialogue et en synergie de façon étonnante.

38 La figure de madame Goujet tire aussi toute sa puissance romanesque d'être confrontée à la déchéance de Gervaise et de lui offrir, à la fin contre son gré, mais longtemps par un entier consentement, l'amitié désintéressée, héroïque, devrait-on dire, de son fils forgeron. Jusqu'à la fin du roman, il éclaire l'existence de plus en plus sombre de Gervaise d'une présence indéfectiblement attentive et salutaire. Mais commençons par les quelques lignes qui situent madame Goujet ; c'est une femme éprouvée, l'irruption de la mort violente a marqué pour toujours le cours de sa vie individuelle et familiale :

> Les Goujet étaient du département du Nord. La mère raccommodait les dentelles ; le fils, forgeron de son état, travaillait dans une fabrique de boulons. Ils occupaient l'autre logement du palier depuis cinq ans. Derrière la paix muette de leur vie, se cachait tout un chagrin ancien : le père Goujet, un jour d'ivresse furieuse, à Lille, avait assommé un camarade à coups de barre de fer, puis s'était étranglé dans sa prison, avec son mouchoir. La veuve et l'enfant, venus à Paris après leur malheur, sentaient toujours ce drame sur leurs têtes, le rachetaient par une honnêteté stricte, une douceur et un courage inaltérables. Même il se mêlait un peu de fierté dans leur cas, car ils finissaient par se voir meilleurs que les autres. Madame Goujet, toujours vêtue de noir, le front encadré d'une coiffe monacale, avait une face blanche et reposée de matrone, comme si la pâleur des dentelles, le travail minutieux de ses doigts, lui donnaient un reflet de sérénité [23].

39 Le passé de cette dentellière est marqué par le crime de son mari aussi inattendu que son suicide ; la « paix muette » d'une vie honnête et austère mais d'une « douceur et d'un courage inaltérables [24] » lui a succédé avec patience et dignité mais non sans les quelques ambi-

guïtés d'une vertu qui se regarde elle-même et se compare aux autres.

40 La topique de la dentellière dans cette œuvre est construite sur une alternative symbolique forte et précise : soit tout est rachat, négoce et transaction au sens économique du terme, soit une certaine forme de filiation permet de moduler l'existence, de goûter à une liberté qui peut lui donner sens hors des seules contraintes d'un rapport de crédit et de débit aux autres et aux choses. Comme la servante au grand cœur de Baudelaire, la dentellière a fait l'expérience de la mort. « Vêtue de noir »[25], hantée par les échos d'un drame inassimilable, elle est aussi une familière de la blancheur des vêtements qu'elle orne de dentelles, une blancheur qui déteint sur elle de l'intérieur, même si Zola évite l'idéalisme d'une figure trop lisse. Ainsi éprouve-t-elle des regrets pour son fils contre Gervaise lorsque celle-ci renonce à lui rembourser la forte somme d'argent qu'elle leur a empruntée. La dentellière est donc magnanime jusqu'à un certain point seulement, conditionnée par le souci de sa réputation et l'attente d'un bonheur tranquille pour son fils ; l'originalité du récit tient sans doute à contrecarrer cette attente, à lui opposer la résistance d'un fils qui rompt le cycle d'une certaine reproduction sociale en préférant Gervaise l'irrécupérable à l'exercice d'une « charité bien ordonnée » qui commencerait et finirait peut-être aussi par soi-même.

41 Si des trésors de patience, d'humilité et de droiture continuent de caractériser avec bonheur la figure maternelle de cette dentellière, les limites d'un modèle rural et traditionnel sont aussi mises à nu par la loi du grand nombre : dépourvu de toute culture de soi, un ouvrier zingueur comme Coupeau perd tous ses repères, une fois en arrêt maladie. Quant à Gervaise, elle est anéantie par une culture machiste qui la rend esclave de son mari et de son ancien amant Lantier. Dans un tel contexte, le « fils de la dentellière » apparaît comme une figure d'humanité non pas idéale mais persévérante et bonne : capable de faire face à la foule, de conserver l'admirable solitude de la dentellière en pleine ville, il laisse courir autour de lui les ragots sur sa relation à Gervaise et persiste à l'aimer gratuitement jusque dans sa plus entière déchéance. Fils reconnaissant et aimant, Gueule d'or, le surnom du forgeron, écarte cependant la prudence protectrice de sa mère pour accomplir jusqu'au bout la volonté d'oubli de soi de la dentellière. Il ne devient pas un « prototype » de vie vertueuse mais il persévère dans

la puissance d'engendrement fabuleuse de son archétype. D'un point à l'autre de son existence circonscrite à la forge et à l'appartement de la Goutte d'Or qu'il partage avec sa mère, le fils trace un cheminement singulier, refusant le parti socialement respectable d'une jeune dentellière pour une relation perdue d'avance avec Gervaise. Il va jusqu'à lui proposer de s'enfuir avec elle en Belgique mais Gervaise n'aura pas à le dissuader longtemps de ne pas s'y enfuir avec elle. Conscient de l'amertume d'un bonheur qui oublierait tout sur son passage, les enfants de la blanchisseuse comme aussi son mari impossible, Gueule d'Or comprend tout de suite sa décision, il ne la négocie pas un instant. Sans être un parangon, ce personnage de Goujet incarne donc encore mais sous une autre forme, masculine et citadine, la profondeur du renoncement aux passions traditionnellement dévolue à la dentellière mais il lui donne une nouvelle vigueur : ses choix existentiels critiquent tacitement les barèmes les plus admis d'un crédit social qui, Moloch aux pieds d'argile, ruine en despote tant d'existences autour de lui.

42 Au vrai, l'art de la dentelle dit l'excès d'une sublime mais impossible beauté affective, matérielle et morale sur les convenances des normes sociales. Il est toujours de trop : tantôt réservé exclusivement aux femmes, tantôt aux hommes, tantôt interdit par des lois somptuaires, tantôt imposé comme objet de toutes les cérémonies et toutes les hiérarchies.

43 Mise en connivence avec l'art de la forge, la dentelle ouvre, comme lui, à une fulgurance du voir, au parti-pris d'une pure dépense qui ne calcule pas mais doit compter cependant chacun des points qui tracent patiemment son ouvrage comme le forgeron compte le nombre de ses coups de marteau. Dans l'analogie de la dentelle et de la forge se transfère la même hantise de l'œuvre unique et du nombre qui la rend possible, *visible* et partageable.

44 Une des séquences les plus révélatrices du roman met en scène, à ce propos, la sidération extatique d'un voir : Gervaise venue « au bout du monde [26] », pénètre la forge où travaille Gueule d'Or. Bec Salé, un autre forgeron, le provoque sur-le-champ à un concours improvisé du travail le plus réussi. Les deux ouvriers s'exécutent à l'enclume et au marteau, tout ébaudis de la présence de Gervaise qui devine l'esprit de rivalité qu'elle a suscitée immédiatement entre eux et bien

malgré elle : « ils lui forgeaient là un amour, ils se la disputaient à qui forgerait le mieux. »[27]

45 Zola insiste dans ce passage-là sur la force, l'harmonie et la beauté de Gueule d'Or. Le sang de ses veines est opposé à l'alcool qui défigure les gestes et le corps de Bec Salé. La scène où le forgeron amoureux emploie toute sa force à symboliser l'éclat d'une fantastique scène primitive (le marteau phallique porte un nom de femme) traduit un extraordinaire travail de sublimation de l'homme par le geste et la vue. L'acte du forgeron y acquiert la grandeur du mythe tant il transforme la trivialité du réel et la menace d'un feu dévorant en une démonstration de puissance et de liberté. À mi-chemin entre Héphaïstos, lieu de la première *ekphrasis* de la littérature grecque chez Homère, et d'un Christ à la Rouault, sans autre croix visible que celle de son corps prêt à tout donner, Gueule d'Or à la « belle barbe jaune[28] » dompte la violence par la générosité de sa dépense créatrice. « Il faisait de la clarté autour de lui, il devenait beau, tout-puissant, comme un bon Dieu.[29] » Zola ajoute aussi que Gervaise oppose le travail de Bec Salé – ses boulons à la mécanique « sont trop bien faits[30] » à celui du fils Goujet ; elle lui exprime ainsi sa préférence : « J'aime mieux les vôtres. On sent la main d'un artiste, au moins[31] ».

46 En bref, avec la description des Goujet, mère et fils, Zola met à l'épreuve de la métropole et de la vie urbaine et industrielle le mythe de la dentellière. À la douceur et à la blancheur candide de la dentelle et de l'espace domestique de madame Goujet s'opposent les flammes, le feu et les dangers de la forge. Cependant, son fils a reçu la patience et la force d'exorciser cet univers de la nuit, de la rivalité et du bruit et il est libre d'y inscrire la signature matérielle d'un style.

47 Enfin, Gueule d'Or y accueille le fils de Gervaise, Etienne, avec lequel se noue un lien étrange de parenté symbolique. Sans pouvoir entrer dans les détails d'un jeu narratif de réversibilité (de la procréation biologique et de l'engendrement spirituel) entre Gervaise, Etienne, madame Goujet et Gueule d'Or, le récit laisse apparaître un transfert de la virginité traditionnellement attribuée à la figure de la dentellière à celle de Gervaise, la déchue au grand cœur chez qui Gueule d'Or sait reconnaitre une profondeur singulièrement mariale :

> Ah, le pauvre cher garçon, il n'était pas gênant ! Jamais il ne lui avait parlé de ça ; jamais un geste sale, jamais un mot polisson. On n'en rencontrait pas beaucoup de cette honnête pâte. Et, sans vouloir l'avouer, elle goûtait une grande joie à être aimée ainsi, pareillement à une sainte vierge. […] Ensemble, s'ils restaient seuls, ils n'étaient pas gênés du tout ; ils se regardaient avec des sourires, bien en face, sans se raconter ce qu'ils éprouvaient. [32]

48 La dentellière n'est donc pas dans *L'assommoir* la figure figée d'une image trop idéale mais elle évolue de concert avec l'engagement de son fils auprès de celle qui menace la sécurité de sa demeure et de son charme discret. Il se peut qu'à la fin du roman, madame Goujet ne vive plus seulement dans une « paix muette [33] » – la paix ouvre au silence et à la parole mais non au mutisme – mais que par la médiation de son fils, elle ait appris à parler, à ne plus se prendre pour meilleure qu'elle n'est. Ainsi la mère dentellière qui engendre un fils à la liberté d'une abnégation aux limites du réalisme introduit une analogie, d'abord invraisemblable, entre la dentelle et la forge. Sortie de son intériorité domestique, la dentellière donne naissance à une figure d'humanité courageusement exposée aux abjections du monde : à la fois vulnérable et fort, son fils incarne à la Goutte d'Or et pour tant de proches à la dérive une forme de veille active où le lien social qu'il permet atteste par intermittence et comme par effraction la présence toujours possible d'un tact affiné et gratuit entre les hommes comme entre l'homme et la femme. Dans cette perspective, l'amitié amoureuse de Goujet et de Gervaise est l'une des plus parlantes du roman réaliste du XIX^e^ siècle.

La dentellière de Vermeer : la manifestation picturale de la lumière

49 Figure ancestrale trop imbue d'un patriarcat implacable pour certains, énigme du silence et d'une « politicité de la forme » comparable à la vocation artistique ou littéraire, la dentellière ne se laisse pas prendre au filet d'une herméneutique univoque. Un conservatisme traditionnel ou un militantisme moderniste aimeraient en faire

l'instrument d'une restauration spiritualiste de la vie sociale ou d'une émancipation libertine du corps féminin ; cependant, il se peut que la littérature, avec Nerval et Zola, avec Mallarmé dont il aurait fallu aussi évoquer la valse des rideaux de dentelles, leur « Jeu suprême » de croisement et de torsion évoquant une conception immaculée du poème, à la manière d'une mandorle offrant sa petite musique sans autre prodige que le pincement des cordes du cœur au plus simple de la chair, il se peut aussi que la littérature et surtout la peinture puissent proposer une autre entrée qu'une représentation discursive du monde à part des dentellières.

50 Lieu de projection mariale dans bien des tableaux anciens d'Annonciation, la dentellière n'est jamais plus grâcieuse que lorsqu'elle est saisie dans le plus simple appareil de son recueillement, ouvrière du silence tout à son ouvrage anodin. Tel est Vermeer avec son tout petit tableau qui enferme avec lui plus d'espace qu'un océan brouillon, qu'un désert de sable ne pourraient le faire croire. L'enfance de la lumière en peinture tient à l'entêtement d'une disparition, l'obsession des détails à effacer leurs traces, ne plus se faire valoir. Nulle scène de genre qui ne tienne, nulle chaussure qui traîne ou coquille de moule pour appâter le regard mais rien qu'une seule et unanime inclination, celle d'une femme qui déporte la vue du spectateur de son visage au point où nait la lumière. Il n'est pas davantage possible de voir son regard aux paupières abaissées que le point de dentelle qui le fixe, en train de naître sous ses doigts. Fascination pour « l'élite sociale » féminine du XVII^e^ siècle hollandais, son éducation raffinée, son pétrarchisme ? Regardons de plus près ; certes, l'intérieur est aisé mais le visage de la dentellière porte aussi picturalement l'envers du monde : des boucles sombres aux formes menaçantes – comme d'une chauve-souris qui s'agripperait à ses nattes et son cou – bordent sur les côtés sa coiffure si régulière qu'elle va s'étageant de son front dégagé jusqu'aux deux tresses enroulées tout en haut de son crâne. Il rôde autour d'elle une part d'ombre, un mauvais rêve aux fantasmes nauséeux, des *indices* d'une hostilité innommable, et non plus des *signes* ; entre un livre mystérieux – très probablement la Bible – et des accessoires de broderie imitant la forme d'animaux fantastiques crochus et coupants, dangereux insectes aux pinces de crustacés, n'est-ce pas aussi la même lutte, le même contraste ? De même, des fils blanc sale et rouge sortent du coussin à ouvrage, tout de

« coulures et de roulures », précise Daniel Arasse. Georges Didi-Huberman a raison d'insister sur ces zones de « taches » de peintures dont l'opacité matérielle et les contours déchiquetés font vaciller chez le spectateur la ronde du regard. Tout l'amène cependant à se poser sur le visage et le corps lumineux de la dentellière qui l'éconduit pour mieux l'ouvrir au « dedans » d'une présence qui échappe à la voracité du regard.

51 En dépit des objets en bois sec et des formes sombres, agressives et creuses qui l'entourent, le visage de la dentellière ne dégage aucun trouble, la paix qu'elle rayonne n'est peut-être pas le « paradis de la nécessité » qu'évoquait Claudel mais la pudeur d'un combat spirituel qui ne s'enfle d'aucune complicité avec le dramatique ou l'esbroufe du pathétique. Le pathos est déjà là bien visible, armée d'ombres, de formes sales, confuses, résolu à briser l'adéquation des couleurs et des fils avec la lumière d'un même geste mille fois remis sur le métier.

52 La dentellière peut, par cette image, devenir ainsi ce lieu d'adhésion insaisissable au silence qui nous précède, l'injonction à poursuivre l'œuvre de chaque instant sans crainte ni retour en arrière. L'ivraie du temps, de l'histoire, peut chercher à tout brouiller, rendre flou, sombre et fou mais l'humilité d'un geste qui fait tout voir du dedans au plus près du réel creuse la consolation, la parole intime et vraie.

53 Pas d'enfant, de mari, de vieillard, de famille dans ce tableau mais l'hospitalité d'une présence qui s'absente pour réserver au spectateur fatigué des discours, un chemin de sens infime, quelques centimètres carrés d'un tissu d'ombres et de jour qui recouvre le corps des autres en effaçant sa signature : voici la dentellière fraîchement happée par la lumière, telle qu'en son plus seul sourire, l'éternité la grisent et l'art de Vermeer.

NOTES

1 Il en existe un, par contre, publié au XIX^e^ siècle, *Histoire de la dentelle* rédigé par madame Fanny Burry Palliser (1805-1878) ; il a été traduit en français par M^me^ la comtesse Gon de Clermont Tonnerre en 1869.

2 La légende veut qu'elle s'appelât Isabelle Mamour.

3 Il s'agit d'Élie de Lestrange, évêque du Puy en 1407.

4 Nicolas de Cues, *De la docte ignorance* (1440). La série des quatre opposés familière à la scolastique médiévale et à la philosophie d'Aristote – l'opposition des contradictoires (ouvert/fermé), des contraires (blanc/noir), l'opposition privative (cécité/vue) et enfin l'opposition corrélative (double/moitié) – y est remise en question au nom de l'expérience mystique de la docte ignorance.

5 Marlène Albert-Lorca, « Les statues habillées dans le catholicisme. Entre histoire de l'art, histoire religieuse et anthropologie », Archives de Sciences Sociales des Religions, Éditions de l'EHESS, 2013, hal-01947543, p. 8.

6 *Ibid.*, p. 7.

7 Thierry Henault-Morel, *Louis et Zélie Martin*, Paris, Le Cerf, 2015, p. 60.

8 *Ibid.*, p. 67.

9 Communauté urbaine d'Alençon, *L'art des dentellières d'Alençon*, 2020. URL : https://www.youtube.com/watch?v=o_DrC9NGiJA. Consulté le 08/08/2022

10 Thierry Henault-Morel, *Louis et Zélie Martin*, *op.cit.*, p. 68.

11 Cf. la fin de son roman intitulé *Le marquis de Villemer*, 1861.

12 Thierry Henault-Morel, *Louis et Zélie Martin*, *op. cit.*, p. 152.

13 « Lettre à son frère », in Louis et Zélie Martin, *Correspondance familiale*, 1863-1888, Paris, Éditions du Cerf, 2009, p. 37.

14 Baruch Spinoza, *De la réforme de l'entendement* (37), 58, éditions numérique Mille et Une Nuits, traduit par S. Auffret, 2005.

15 Rae Beth Gordon, « Dentelle : Métaphore du Texte dans *Sylvie* », *Romanic Review*, vol. 73, n° 1 ; janvier 1982, p. 49.

16 Gérard de Nerval, *Sylvie*, À la librairie illustrée, Paris, 1892, p. 28.

17 *Ibid.*, p. 36.

18 *Ibid.*, p. 41.

19 *Ibid.*, p. 4.

20 *Ibid.*, p. 8.

21 Rae Beth Gordon, « Dentelle : Métaphore », *op. cit.*, p. 49.

22 Émile Zola, *L'Assommoir*, Coll. Folio, Gallimard, 1978, p. 135.

23 *Ibid.*, p. 135-136.

24 *Ibid.*, p. 136.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*, p. 202.

27 *Ibid.*, p. 208.

28 *Ibid.*, p. 207.

29 *Ibid.*, p. 208.

30 *Ibid.*, p. 212.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 189.

33 *Ibid.*, p. 135.

RÉSUMÉS

Français

La figure protéiforme de la dentellière interroge avec force les correspondances et les heurts du mythe et de l'historicité : tantôt légende dorée (île de Burano, le Puy) incarnant l'originalité d'un communautarisme villageois plus ou moins inspiré, tantôt révélatrice des effets pesants de la Révolution industrielle (la singulière figure de Zélie Martin), la dentellière synonyme de passivité, de créativité et de gratuité, irrigue aussi un imaginaire littéraire remarquable au XIXe siècle : qu'il s'agisse de l'épure nervalienne de *Sylvie* soulignant le pragmatisme mutilant de la « modernité » au nom d'un idéal pathétique, ou de l'adaptation que Zola opère de la symbolique dentellière au milieu ouvrier et urbain de la Goutte d'Or, cette figure traduit le rapport complexe du lien social à la sublimation du féminin et de son imaginaire marial : au-delà des discours, la peinture de Vermeer dit la performativité d'un voir propre à creuser l'énigme de la dentellière sans la réduire à l'intentionnalité d'un discours : celui de l'exemplarité traditionaliste ou de l'émancipation libertine dissocient le mythe de la réalité historique quand la peinture sait les faire se rencontrer avec une fécondité infinie.

English

The protean figure of the lace-maker forcefully questions the correspondences and clashes of myth and historicity: sometimes a golden legend (the island of Burano, Le Puy) embodying the originality of a more or less inspired village community, sometimes revealing by contrast (Zelie Martin) the harsh effects of the industrial Revolution, the lace-maker, synonymous with passivity, creativity and gratuitousness, also inspired a remarkable literary imagination in the 19th century. Sylvie's pared-down Nervalian style highlights the mutilating pragmatism of "modernity" in the name of a

pathetic ideal as Zola adapts the symbolism of the lace-maker to the working-class urban environment of the Goutte d'Or: in both cases, this figure reflects the complex relationship between the social bond and the sublimation of the feminine and its Marian imaginary. As for Vermeer's painting, it expresses the performativity of a gaze that delves into the enigma of the lace-maker without reducing it to the intentionality of a discourse: neither traditionalist exemplarity or libertine emancipation, his work join myth and historical reality with a great fruitfulness.

INDEX

Mots-clés
dentellière, Martin (Zélie), Nerval (Gérard de), Zola (Émile), Vermeer (Johannes)

Keywords
lace-maker, painting, tradition, modernity, Martin (Zélie), Nerval (Gérard de), Zola (Émile), Vermeer (Johannes)

AUTEUR

Claude Tuduri
Professeur associé de littérature à l'université du XISU (Xi'an, Chine)

Du jardin au jardin secret : les brodeuses de textiles liturgiques au XIXe siècle

Catherine Borot-Alcantara

PLAN

Un contexte historique favorable à la production de vêtements pour le culte
Le changement de statut de la brodeuse
La broderie devient un art « noble et utile »
La broderie mécanique mène à l'indépendance, au détriment de la santé et de la qualification
Conclusion

TEXTE

1 L'évolution de la broderie des textiles liturgiques a été marquée par la mécanisation, dont l'usage systématique a modifié le statut des brodeuses : d'artisans d'art, elles sont devenues des ouvrières qualifiées. L'objectif de cette contribution est de montrer comment les brodeuses ont réussi à trouver un espace de création artistique à l'intérieur de cet exercice extrêmement codifié. Pour nos analyses, nous nous baserons sur un corpus d'une centaine de pièces retrouvées lors de l'inventaire du patrimoine remarquable mené dans les sacristies de quatre bourgs de la communauté de communes Cœur de Loire, dans la Nièvre, Pouilly-sur-Loire, Donzy, Saint-Père et Saint-Malo-en-Donziois.

Un contexte historique favorable à la production de vêtements pour le culte

2 La Révolution a conduit à la destruction d'églises et de leurs biens. Après une décennie antireligieuse, le Concordat, accord signé entre Napoléon Bonaparte et le pape Pie VII en 1801, permet aux religions monothéistes de se reconstruire. Le catholicisme décide de redorer ses cérémonies. Le nombre de prêtres va croissant et passe de

36 000 à 52 000 au XIXe siècle[1]. Il faut, pour célébrer le culte, au minimum six textiles liturgiques (voiles de calices, bourses de corporal, chape, manipule, étole, chasuble) dans six à huit couleurs, imposées par le calendrier liturgique (blanc, noir, vert, pourpre, doré, rouge, rose, jaune). Le marché est donc immense, et, si l'on multiplie le nombre de prêtres par celui des pièces et des couleurs, on peut penser qu'il y avait plus de deux millions de textiles liturgiques conservés en même temps dans les sacristies. Leurs réalisations étaient facilitées par la mécanisation croissante. L'industrie des chasubliers, regroupée dans la région lyonnaise (la liturgie impose la soie[2] et proscrit les matières « bestiales » comme la laine), se développe dans la France entière. Des catalogues sont envoyés par la poste dans les paroisses les plus reculées et des représentants en commerce sillonnent le pays grâce au chemin de fer. Les brodeuses, qui ornaient jusqu'alors des pièces une par une à la main, vont se convertir en mécaniciennes, penchées sur des machines, réalisant des séries.

3 Étudier cette évolution du statut de la brodeuse, tout au long du XIXe siècle, nécessite de dissocier, dans un premier temps, les réalisations des amatrices de celles des professionnelles, ce qui nous permettra d'appréhender le changement de statut de la femme à cette période pendant laquelle les manuels de broderie changent de destinataires, passant de la demoiselle oisive à occuper à l'ouvrière obligée de travailler pour gagner sa vie. Grâce aux réalisations des motifs floraux brodés à la machine, à partir de ce corpus, nous exhumerons des indices qui montrent comment les brodeuses ont trouvé un espace d'expression qui leur soit propre, à l'intérieur de ces réalisations extrêmement codifiées.

Le changement de statut de la brodeuse

4 « Broder, c'est orner un tissu de dessins à l'aide d'une aiguille. Le mot broder vient d'un terme celtique « brozd » qui signifie « pointe ». […] L'aiguille est le pinceau de la brodeuse[3]. » Voici une des définitions, donnée par un manuel de broderie qui propose, comme la plupart des autres[4], un historique. L'instruction des femmes s'impose dans les domaines domestiques. Elles doivent se cultiver car elles sont le

premier maillon de la transmission aux enfants. Il ne suffit pas d'effectuer des points, l'activité est contextualisée.

5 Tout au long du XIXe siècle, le statut des brodeuses d'ornements liturgiques va évoluer. La lecture des livres qui leurs sont destinés permet de distinguer trois périodes : Tout au long de la première moitié du XIXe siècle, la jeune fille apprend à broder car cela l'occupe et empêche son imagination de vagabonder. Puis, broder devient une activité sérieuse qui n'est plus réservée à l'occupation des seules jeunes filles. Les femmes doivent broder du linge de maison ou les vêtements de leurs enfants, quelle que soit leur position sociale, d'ailleurs, des livres ou des journaux qui leurs sont destinés sont écrits quelques fois par des femmes portant des titres de noblesse [5]. Broder n'est pas déchoir, mais contribue au bien-être du foyer en faisant œuvre utile et en assurant la santé des membres du foyer par une hygiène nécessaire. Puis, au tournant du XXe siècle, les éditeurs ont remplacé ces productions par des manuels techniques destinés aux femmes qui travaillent pour gagner leur vie [6]. Quelle que soit la période, chacun de ces ouvrages consacrait un ou plusieurs chapitres aux ornements d'église, sous des rubriques destinées à « faire plaisir à votre curé ». Ils étaient montrés comme exemples de réalisations abouties [7] :

Fig. 1


Fig. 1

Modèle de col, *Journal des Demoiselles*, patron.

6 La broderie des textiles liturgiques que nous avons retrouvés peut-être scindée en deux modes de production, celui des paroissiennes surnommées « les bras armés d'aiguilles », dans lequel sont enrôlées les jeunes filles, et celui des artistes brodeuses, auxquels on peut rapporter la figure d'Angélique dans *Le Rêve* [8] de Zola. Si les réalisations poursuivent des finalités différentes, toutes sont de grande qualité.

7 Dans la sphère domestique, l'idée d'occuper les jeunes filles par la pratique de la broderie s'installe sur un paradoxe : la couture, le crochet, le tricot, le canevas ou encore la broderie, sont des disciplines utilisées pour occuper le temps libre et discipliner l'esprit, qui,

s'il est laissé libre, va en profiter pour vagabonder et développer une imagination nocive :

> La première arme, à la fois piquante et pacifique, qui est mise aux mains de la femme, c'est l'aiguille. Arme défensive, avec laquelle la reine du foyer domestique combat l'oisiveté, dite, avec raison, la mère de tous les vices. Arme précieuse qui lui sert surtout à conquérir bien des modestes et indispensables qualités [9].

8 Cependant, une objection apparaît, car les travaux d'aiguilles sont réputés propices au développement de l'imagination et de la rêverie : rapidement, l'esprit n'est plus canalisé par le travail de la main, qui s'effectue sans y penser, une fois que le geste a été discipliné par l'apprentissage, même si le corps reste immobile. Cette contradiction n'a pas été occultée par les auteurs, qui ont décrété que ces instants doivent être remplis par la méditation et la prière, particulièrement lorsque sont réalisés des ouvrages pour les églises. L'idée proviendrait des Carmélites : si le diable surprend les femmes les mains occupées, il n'aura aucun espace qui lui permette d'entrer dans leurs âmes. Mais comment le vérifier ? Ce temps peut être également dédié à l'écoute, lorsqu'il est partagé avec d'autres, quand les jeunes filles se regroupent pour broder, chez l'une ou l'autre ou dans des ouvroirs, pendant que l'une d'elles fait la lecture.

9 La contribution de ces femmes aux ornements liturgiques est moins spectaculaire que la confection de chasubles, mais peut être de très grande qualité. Les réalisations principales sont les cols de chasubles et d'étoles, des manchettes pour les surplis, et les ravaudages des textiles. Les cols permettent de rendre la chasuble, souvent bordée d'un orfroi en galon rugueux métallique, plus confortable. Fixés par de grands points de bâti, ils sont faciles à coudre, à découdre et à laver et prolongent l'existence de ces vêtements en repoussant leur usure. Les modèles retrouvés montrent que peu d'entre eux reprennent l'iconographie catholique. Les ornements brodés et les dentelles des curés rappelaient les vêtements féminins, et les patrons pouvaient être proposés à double fin, dans l'exemple suivant, nappe d'autel et aube :

> Le n°8 est un riche dessin pour garnir une nappe d'autel ; il se brode en application, sur tulle, et s'enrichit de points à jour.

> Ce dessin sert aussi pour une aube ; on le grandit en y ajoutant un semé. [10]

Fig. 2



Col d'une chasuble retrouvée à Saint-Malo-en-Donziois, crépinette rehaussée de broderie blanche.

10 Cette assimilation entre vêtements féminins et vêtements liturgiques a conduit à réaliser des modèles de cols pour vêtements de femme afin de les coudre sur les chasubles. Le plus souvent réalisés au crochet ou au fuseau, ils étaient brodés avec des motifs fleuris. La créativité s'effaçait devant une maitrise technique, indéniable.

Fig. 3



Tour d'autel remarquable par sa finesse, crochet et broderie blanche, Donzy.

Fig. 4



V. Paulin, Motif d'ornement d'église, *Manuel de broderie et de dentelle*, p. 132.

11 À l'autre extrémité de la chaîne qui pourvoyait les sacristies, les brodeuses de textiles liturgiques professionnelles, qui brodaient à la main, vivent leurs derniers jours, et seules subsisteront quelques artistes qui continueront à accomplir des créations de luxe pour les cathédrales et les paroisses riches. Elles pouvaient avoir en charge une partie ou la totalité de la chaîne de fabrication, depuis la création du dessin, sur un calque percé de petits trous qui permettaient de le reproduire sur le tissu, le choix des couleurs des fils dont certains d'or ou d'argent, qui permettaient de réaliser le « passé en deux endroits », réversible, l'utilisation des points de broderie parmi les plus complexes permettant d'exécuter une « peinture à l'aiguille » renommée par sa finesse. Ces réalisations étaient de moins en moins souvent l'œuvre de religieuses, pratique qui perdure encore

aujourd'hui dans des couvents, dans de moindres proportions. Les acheteurs se sont tournés vers des chasubliers spécialisés, répartis dans la France entière. Même si une chasuble de Saint-Malo-en-Donziois porte l'étiquette de la maison Monna de Toulouse, le grand centre demeure à Lyon.

12 Les fabricants cherchent sans arrêt à augmenter la production, ce qui conduit à baisser les prix de vente, et les chasubles les moins chères coûtent 80 Francs[11]. L'activité est rentable et les innovations techniques se succèdent. Cette mécanisation, tangible dès le début de la seconde moitié du XIXe siècle, change le statut de la brodeuse, dont l'activité n'est plus seulement un passe-temps pour occuper les demoiselles.

La broderie devient un art « noble et utile »

13 Nous avons pensé qu'une des raisons qui ont conduit à changer le statut de la broderie se trouvait dans l'hygiénisme, en rapide progression, et amplement vulgarisé, car il s'agissait d'une question de santé publique. Les statistiques naissantes sur les épidémies[12], permises grâce aux progrès des mathématiques, permettent de conclure sur la nécessité de l'asepsie, ce qui va avoir une incidence sur l'entretien du linge qui doit impérativement être propre. Les arrêtés municipaux montrent que des épidémies de choléra se sont déclarées à partir des lavoirs, majoritairement situés sur des sources, là où l'eau est la plus propre. Avec ce devoir, les femmes se retrouvent investies d'une nouvelle responsabilité : elles sont le premier maillon de la bonne santé de la famille. Broder le linge de maison à son chiffre désigne clairement à qui il appartient et permet de témoigner, lors de l'activité collective de la lessive au lavoir, du soin avec lequel il est entretenu. L'orner devient un exercice auquel toutes doivent se livrer. Les femmes des milieux les plus aisés doivent donner l'exemple, puisé dans les héroïnes, Pénélope ou la reine Mathilde : « Je ne sais quel attendrissement me gagne à voir cette femme de rang suprême, dont l'intelligence est si haute et si noble, se livrer à cet humble et patient travail féminin[13]. »

14 Cette production domestique se double de réalisations destinées au culte, et les manuels proposent toujours des modèles qui, eux aussi, reprennent rarement les symboles religieux au profit de fleurs stylisées. Ces trois variations autour d'un même motif montrent les différences d'exécution :

Fig. 5



Réalisation « maison » en canevas du motif d'une étole de Donzy.

Fig. 6



Réalisation à la machine d'une chape de Saint-Père.

Fig. 7



Point d'épines et assemblage en gros points irréguliers, chape de Pouilly-sur-Loire.

15 L'art des brodeuses amatrices du début du XIX^e^ siècle s'estompe. Les textiles liturgiques que nous avons retrouvés, fabriqués par les paroissiennes à partir de 1850, témoignent souvent d'une exécution grossière :

Fig. 8



Manchettes en crochet décousues, faites à la main, Donzy.

16 Les festons qui appliquent les initiales jaunes sont grossièrement réalisés.

17 Ce ne sont plus des œuvres artisanales destinées à théâtraliser le culte, mais des vêtements d'utilisation pratique, quotidienne.

18 La réalisation de nouveaux vêtements se double de l'habitude de procéder à des récupérations, dont nous avons trouvé de nombreux

exemples. Une fois le vêtement inutilisable, les broderies et les ornements sont décousus et recyclés :

Fig. 9


Fig. 9

Chasuble en forme de boite de violon, Saint-Malo-en-Donziois.

19 Réparer n'apparaît pas comme une activité inférieure à la réalisation de nouvelles pièces brodées, mais en propose une autre facette, car transformer, c'est également créer. Si ces femmes ont suivi des patrons et des modèles pour les pièces nouvelles, c'est dans le recyclage que leur créativité va pouvoir s'exprimer.

20 Pourtant, malgré une nécessité qui s'impose à toutes, les classes sociales sont bien séparées entre les réalisations domestiques et professionnelles, et l'art de la brodeuse lui permet de vivre au détriment de sa santé. Aussi, le conseil suivant doit être suivi par les nanties :

> La femme du monde, la femme très riche ne doit pas trop marchander le prix d'une fine broderie, quand elle lui est fournie directement par l'ouvrière, ou même, quand elle l'achète dans un magasin, où on ne serait que trop disposé à diminuer le salaire de la brodeuse, pour conserver un bénéfice trop considérable. Les pauvres femmes qui exécutent ces broderies usent leurs yeux à ce travail qui exige beaucoup de temps, elles compromettent leur santé par une trop grande assiduité [14].

21 Cette idée d'un travail physique qui ruine la santé va mailler la fin du XIX^e^ siècle et attaquer les femmes dans leur intimité. Ce n'est plus la vue des brodeuses qui préoccupe, mais leur sexualité, sollicitée par l'utilisation des machines, sujet sur lequel nous allons revenir.

La broderie mécanique mène à l'indépendance, au détriment de la santé et de la qualification

22 Au fur et à mesure de l'avancée du XIXe siècle, ces ouvrages pour demoiselles et « femmes du monde », sont remplacés par une édition de manuels destinés à celles qui travaillent, de plus en plus alphabétisées.

23 La broderie et la dentelle sont réputées offrir « de grands avantages pour la femme qui désire gagner sa vie, et surtout celle qui recherche un complément de ressources : il lui permet de consacrer à son travail un nombre d'heures limité et de rester ainsi la gardienne de son foyer[15]. » La double peine des femmes, travail et ménage, est affirmée, et piquer à la machine n'empêche pas de surveiller ses enfants. Mais broder mène aussi à l'indépendance et, pour celles qui sont obligées de travailler à plein temps, la mécanisation va changer la donne.

24 Le *Nouveau manuel complet de la Broderie*[16], édité par Roret, créateur d'une édition encyclopédique concernant tous les métiers, ouvre la voie. Il est suivi par de nombreux ouvrages :

> En publiant la technologie en quarante leçons que nous offrons au public, notre but est de faciliter à une certaine catégorie de travailleurs très intéressants, des études spéciales [...] dont la connaissance est indispensable pour faire un dessin industriel exécutable, une dentelle ou une broderie possédant les mérites de beauté qui leur donne la valeur commerciale[17].

25 Cette citation est instructive à plusieurs titres : il y est question de « travailleurs », quelques hommes s'adonnant au métier de brodeur : « Il vint un brodeur. C'était un bel homme à l'air solide. Il fixa d'abord le prix de sa journée, puis il s'approcha de la machine et dit avec insolence : « – Mais c'est un vieux modèle... Comment voulez-vous que je fasse du travail soigné avec ça [18] ?» Ensuite, les réalisations doivent êtres « commerciales », donc satisfaire à des exigences de la clientèle,

et surtout, « le dessin industriel exécutable » nous indique que toute part de création n'est pas encore enterrée.

26 Les brodeuses, qui réalisaient des pièces uniques à la main, vont se retrouver à produire en série des chapes et des chasubles selon des modèles bien précis. En effet, la liturgie ne se limite pas à imposer les matières et les couleurs. Elle édicte les formes, et, à cette période, les chasubles « semi-gothiques », en forme de boite de violon, sont les seules dont l'utilisation est permise. Elles sont codifiées dans leurs moindres détails, la largeur des épaules doit mesurer un mètre, les étoles deux mètres cinquante de long, etc.

Fig. 10


Fig. 10

Motif de vignes, chasuble de Pouilly-sur-Loire.

27 Toutes ces réalisations vont être brodées à la machine, principalement à l'aide du couso-brodeurs Cornély qui, avec son aiguille en forme de crochet, va permettre d'exécuter rapidement des points de bouclettes en réalisant une chaînette facile à reconnaître. Une autre machine permettait de produire des pièces plus riches grâce à des fils or-faux. L'aiguille effectuait des allers et retours, avec une grande régularité, et le point se trouvait en relief en passant par-dessus des cartons ou des journaux découpés. Des pieds de biche « à guimper » torsadaient et fixaient des fils métalliques, permettant de réaliser des volutes légères.

Fig. 11


Fig. 11

Motifs identiques de chaperons brodés de vignes et blé, Donzy.

28 L'utilisation de ces machines était particulièrement physique, car elles nécessitaient l'emploi simultané des deux mains pour guider le tissu, et les doubles pédales mobilisaient celui des deux pieds. Le vulgarisateur Henri de Parville a souligné la fatigue que représentait ce travail [19]. Mais d'autres auteurs ont mis le harassement, qui se lisait

sur le visage de ces femmes, sur le compte d'un autre phénomène : le frottement de leurs cuisses stimulerait leur appareil génital, les conduisant à des orgasmes successifs [20], qui les épuisaient. De là à passer de l'orgasme subi à l'orgasme volontaire [21], il n'y avait qu'un pas, vite franchi, ce qui évitait de réfléchir à la fatigue engendrée par des journées de plus de dix heures. Pourtant, ce point de vue n'a pas été partagé par tous les médecins et Gardner, professeur d'accouchements à New York, a défendu les avantages de la machine dans son *Hygiène des machines à coudre*. La suspicion n'est vraiment retombée que lorsque les moteurs ont entraîné les machines, évitant le recours continu aux pédales [22]. Si la machine est entrée définitivement dans la production des textiles liturgiques brodés, force est de constater que ces brodeuses se retrouvaient privées de leur capacité à créer de nouveaux modèles.

29 En effet, la broderie artisanale supposait 10 000 heures de formation, environ quatre ans, et l'inclusion dans une tradition. Même si les pièces brodées à la main n'étaient pas signées, les réalisations de chaque atelier étaient reconnaissables à des tours singuliers, des points tombés dans l'oubli que peu maîtrisaient encore, des dominantes de couleurs de fil, ou des formes de visages de saints ou d'apôtres, plus ou moins allongées. Avec le passage à la mécanisation, la formation est moindre, ne dure que quelques jours, même si les différences de niveau entre les ouvrières sont notées (« Les bonnes ouvrières ne courent pas les rues en ce moment [23] »), et la brodeuse devient une exécutante, de moins en moins qualifiée à chaque fois que les machines sont simplifiées. La force et l'endurance remplacent le savoir-faire et les brodeuses sont anonymes. Dans le travail de la broderie manuelle des ornements liturgiques, le plus coûteux était l'achat de la soie et des fils, payés par les patrons. Avec la mécanisation, les outils n'appartiennent plus aux brodeuses : si un nécessaire de bonne qualité (dé, aiguilles, ciseaux), des métiers et des tambours pour tendre la soie suffisaient au début du siècle, le prix d'achat des machines était plus élevé. Nous n'avons pas retrouvé le prix de vente de ces machines à broder, mais une machine à coudre « familiale » coûtait entre 150 et 300 francs. Au vu des pièces qui composent les couso-brodeurs, nous pouvons évaluer leur prix de vente aux alentours de 500 francs.

30 Jusqu'à la production en série des machines portatives au milieu du XX^e^ siècle, avoir une machine à coudre à son domicile, qui n'effectuait généralement qu'un seul point, représentait un investissement important. Les crédits et les garanties de cinq ans permettaient l'acquisition, qui se faisait sans apport. Ils étaient remboursables après le premier mois, ce qui permettait de la rentabiliser avant de commencer à payer. Le travail brodé à la machine à son domicile était réputé d'une qualité supérieure, vraie ou inventée, en comparaison à celui qui était réalisé dans les ateliers : « l'ouvrière dirige son travail. De son habilité, de son intelligence, de son goût, dépendent la régularité du point, la beauté de la broderie. [...] Dans la broderie à la machine, l'ouvrière n'intervient pas dans l'exécution de la broderie elle-même, le même modèle est livré au commerce en grande quantité [24]. » Effectivement, dans les productions en série, seules les couleurs des fonds et des fils changent, comme le montrent ces deux chaperons brodés, provenant de chapes réalisées à Saint-Étienne et conservées à Donzy :

Fig. 12


Fig. 12

Trois motifs de lys différents.

31 Avec l'usage de la machine qui lissait les différences, la création était dévolue aux dessinateurs et dessinatrices des cartons qui servaient à ces modèles. Ils pouvaient être réalisés par des brodeuses, connues pour leurs capacités de dessinatrices, qui quittaient la machine un instant afin de réaliser des patrons. Ainsi, si nous nous intéressons aux représentations du lys des évangiles, ces fleurs « qui ne travaillent ni ne tissent [25] », mais pourtant sont belles et ne manquent de rien, ou le blé, rapportant le pain au corps du Christ, ou encore la vigne, assimilant le vin à son sang, ont été stylisés et représentés de nombreuses manières, singulières et esthétiques, comme on peut le voir avec les figures suivantes :

Fig. 13


Fig. 13

Défauts de fabrication, chape de Saint-Père.

32 En effet, malgré la mécanisation, ces pièces de textiles liturgiques étaient remarquables, et leur exécution nécessitait de la patience et un travail soigné. Cette beauté intrinsèque éloigne leur intérêt d'un cadre exclusivement liturgique, et transportent celui qui les regarde vers les plus beaux jardins. Leur qualité explique que ces textiles aient été conservés avec soin par des générations d'ecclésiastiques et de paroissiens, et qu'un grand nombre nous soit parvenus en assez bon état.

33 Contribuer à une belle réalisation constituait-il une motivation suffisante, capable de compenser de bas salaires ? Ou devait-on laisser une trace, même anonyme ? Il fallait y regarder de très près, car les brodeuses ont réussi à placer, discrètement, des marques de leur singularité, qui donnaient un sens à leur travail. Pour les identifier, nous nous sommes basée sur la remarque de la baronne Staffe : « une très grande dame, qui avait vendu toutes ses dentelles pour payer les dettes de son fils, et à qui il restait un bout de Chantilly véritable, faisait remarquer à ses filles que les mailles – fond – étaient irrégulières comme dimension, et que cette irrégularité n'existe pas dans la fausse dentelle [26]. » En appliquant cette constatation à la broderie, nous avons cherché ces « empreintes secrètes », selon l'appellation d'Ilker Özyildirim [27], ces discrètes traces qui permettaient de survivre à un effacement de l'artisan. Nous les avons trouvées dans le « passé », point courant qui permettait de « passer » par-dessus un rembourrage, comme nous l'avons déjà évoqué. Dans la broderie des chapes, les « imperfections » se multiplient, sans qu'il soit possible de savoir si elles étaient volontaires, dues à la maladresse, ou à la rapidité d'exécution. Dans l'exemple suivant, les pétales du trilobe sont plus ou moins grands, et l'écartement entre les feuilles, plus ou moins serré. La dysmétrie s'installe dans l'ordre des modèles.

Fig. 14


Fig. 14

Exécution des vrilles des liserons, chasuble de Saint-Malo-en-Donziois.

34 Inattention, maladresse ou rébellion ? C'est dans l'exécution des motifs les plus simples que les brodeuses ont pu exprimer leur créati-

vité, réalisant « à main levée », sans s'appuyer sur un patron, les volutes de ces liserons, leur donnant une grande légèreté :

Fig. 15


Fig. 15

Crédit photo : toutes les photos ont été prises par l'auteure

Conclusion

35 Le passage à la mécanisation des broderies, qui s'est effectué tout au long du XIXe siècle, a transformé de manière irréversible le métier de brodeuse de textiles liturgiques, qui s'est éteint au XXe siècle avec une recherche de simplicité dans la célébration du culte et une désaffection des fidèles. Cependant, l'exigence de qualité des textiles liturgiques a permis à ces femmes, malgré l'exécution de modèles en série, de garder un niveau de qualification important.

36 Accompagné de son vocabulaire évocateur, ses « bâtis » rappelant le travail du maçon et ses « passés » celui de l'historien, la broderie a permis aux brodeuses d'acquérir une relative indépendance financière, souvent au détriment de leur santé. Elles ont été stigmatisées par une importante suspicion liée à l'utilisation des machines, les attaquant dans leur intimité.

37 Malgré cela, le travail de création est effectif. Les motifs floraux, prédominants, se sont imposés et ont supplanté les symboles religieux. Ils ont été le reflet de créations singulières, aux dessins d'une légèreté stupéfiante. Les reproductions fidèles des fleurs du jardin ont été remplacées par celles du jardin secret : la volonté de styliser les végétaux, en les dessinant avec une profusion de courbes, participe, à la fin du XIXe siècle, aux fondements de l'Art nouveau.

NOTES

1 Gérard Cholvy, *Être chrétien en France au XIXe siècle, 1790-1914*, Paris, 1997, p. 62.

2 « La laine est interdite successivement le 22 septembre 1837, le 18 décembre 1877 et le 15 avril 1880. L'utilisation de la soie est réglementée à partir du 23 mars 1882 pour la confection de la chasuble en particulier. », Aurore Chatard, « Les ornements liturgiques au XIXe siècle : origine, fabrication et commercialisation, l'exemple du diocèse de Moulins (Allier) », *In Situ* [En ligne], n° 11, 2009, mis en ligne le 18 avril 2012, URL : http://journals.openedition.org/insitu/5308 ; DOI : https://doi.org/10.4000/insitu.5308, consulté le 05/06/2023.

3 Agnès Verboom, *La Clef de tous les ouvrages de dames*, Paris, Adolphe Goubaud, 1865, p. 13.

4 « Nous nous sommes efforcés de résumer : les notions historiques », *in* Marguerite Charles et Laurent Pagès, *Les Broderies et les dentelles*, Paris, Félix Juven, s. d., p. 7.

5 Baronne Staffe, *Les Hochets féminins : les pierres précieuses, les bijoux, la dentelle, la broderie, l'éventail, quelques autres superfluités*, Paris, Flammarion, 1902.

6 Marguerite Charles et Laurent Pagès, *Les Broderies et les dentelles* (*cours en quarante leçons*), *op. cit.* ; V. Paulin, *Manuels de broderies et de dentelles*, Bibliothèque professionnelle, Paris, Baillère, 1926.

7 Agnès Verboom, *La Clef de tous les ouvrages de dames*, Paris, Adolphe Goubaud, 1865, p. 13.

8 Émile Zola, *Le Rêve*, Paris, Le livre de poche. 2023 [1883].

9 Marguerite Charles, *Les Broderies…*, *op. cit.*, p. 7.

10 In *Le Journal des Demoiselles*, 1949, p. 29.

11 Maison Bias l'aîné et Cie, *Ornements d'église*, catalogue commercial, Lyon, vers 1900, Par comparaison, le prix du pain à Paris est de 1F15 en 1885.

12 Bertrand Mafart, Marc Morillon, « Les épidémies à Marseille au XIXe siècle », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, Nouvelle Série, t. 10, fascicule 1-2, 1998. p. 81-98, DOI : https://doi.org/10.3406/bmsap.1998.2504, www.persee.fr/doc/bmsap_0037-8984_1998_num_10_1_2504, consulté le 05/06/2023.

13 Baronne Staffe, *Les Hochets…*, *op. cit.*, p. 265.

14 *Ibid.*, p. 55.

15 V. Paulin, *Manuel…*, *op. cit.*, p. 19.

16 Elisabeth-Félicie Bayle-Mouillard, *Nouveau manuel complet de la broderie*, manuel Roret, 1840.

17 Marguerite Charles, *Les Broderies…*, *op. cit.*, p. 7.

18 Marguerite Audoux, *L'Atelier de Marie-Claire*, reprint Amazon, p. 40.

19 Henri de Parville, « Revue des sciences. Histoire des inventions », *Le Constitutionnel*, 31 janvier 1869.

20 J.-B.-M. Lesaas, *Essai sur la topologie médicale de la ville d'Elbeuf*, Rouen, 1874 ; cité dans E. Shorter, *Le Corps des femmes*, Seuil, 1982, p. 243.

21 Monique Peyrière, « L'Emprise de la machine à coudre », *Communications*, *Corps et techniques* n° 81, 2007, Georges Vigarello (dir.), p. 78.

22 *Id.*, p. 76. Des médecins ont demandé l'utilisation de moteurs ou de machines à une seule pédale.

23 Marguerite Audoux, *L'Atelier…*, *op. cit*, p. 34.

24 V. Paulin, *Manuel…*, *op. cit.*, p. 175.

25 *Évangiles de Jésus Christ selon saint Matthieu*, chapitre 6-25.

26 Baronne Staffe, *Les Hochets…*, *op. cit.*, p. 257.

27 İlker Öziyildirim, « Les petites différences, l'artisanat, la psychanalyse et l'au-delà… », *Topique*, 2012/4 n° 121, p. 111-124. DOI : 10.3917/top.121.0111 (https://doi.org/10.3917/top.121.0111). URL : https://www.cairn.info/revue-topique-2012-4-page-111.htm, consulté le 26/07/2022, p. 10.

RÉSUMÉS

Français

Les innovations technologiques et l'augmentation du nombre de prêtres, tout au long du XIXe siècle, vont modifier en profondeur le statut et le travail des brodeuses de textiles liturgiques : d'artisan d'art, elles vont devenir des ouvrières travaillant sur des couso-brodeurs. Leur épuisement, étudié de près par nombre de docteurs, a été mis sur le compte de l'utilisation des pédales stimulant leurs organes génitaux, plus que sur la fatigue engendrée par des journées de dix heures. Quelles stratégies ont-elles mises en place afin de surmonter cette déqualification ? Elles ont contribué à remplacer les symboles liturgiques par des ornements floraux, utilisant les mêmes patrons pour les vêtements féminin et les chasubles. De moins en moins figuratifs au fur et à mesure de l'avancée du siècle, la stylisation des végétaux, et particulièrement la profusion des volutes, a contribué à imposer l'art déco.

English
Technological innovations and the increase in the number of priests throughout the 19th century profoundly changed the status and work of embroiderers of liturgical textiles: from craftsmen, they became workers working on embroidery machines. Their exhaustion, studied closely by many doctors, has been attributed to the use of the pedals stimulating their genitals, more than to the fatigue caused by ten-hour days. What strategies have they put in place to overcome this deskilling? They contributed to replacing liturgical symbols with floral ornaments, using the same patterns for women's clothing and chasubles. Less and less figurative as the century progressed, the stylization of plants, and particularly the profusion of scrolls, contributed to imposing Art Deco.

INDEX

Mots-clés
broderie, brodeuse, xixe siècle, chasubles, textiles liturgiques, couso-brodeur

Keywords
embroidery, embroiderer, 19th century, chasuble, vestments, hem-stitching machine

AUTEUR

Catherine Borot-Alcantara
Conservatrice du patrimoine en charge de l'inventaire du patrimoine remarquable de la Communauté de communes Cœur de Loire dans la Nièvre.

« La Biche au Bois » de Madame d'Aulnoy, brodeuse et conteuse

Émilie Cauvin

TEXTE

1 Guez de Balzac regrettait le nombre de femmes « qui jugent aussi hardiment de nos vers et de notre prose, que de leur point de Gênes et de leurs dentelles[1] ». Il proposait même d'envoyer « filer toutes les femmes qui veulent faire des livres ». Si Madame d'Aulnoy a participé de ce geste ancestral, sa quenouille a bien plutôt pris l'apparence d'une plume œuvrant pour son propre artisanat narratif. En effet, elle s'est inscrite en tant que conteuse avertie, qui tisse ses textes à la manière d'une brodeuse professionnelle, dans ses ouvrages où sont tricotés les motifs merveilleux et le goût pour la disconvenance du grand siècle.

2 Le conte intitulé « La Biche au bois[2] » est une variation du motif de la fiancée substituée. S'y lisent alors les destinées d'une princesse et d'un prince que les obstacles vont éprouver. À la suite d'un sort jeté par la fée Écrevisse[3], la princesse Désirée ne doit pas voir le jour avant sa quinzième année. Trompée par ses dames les plus proches, Désirée se transforme en biche blanche la journée. Le prince, qui était tombé amoureux du portrait de Désirée, est berné par la ruse des dames de compagnie de la princesse dont l'une a voulu prendre la place. Fortuitement, chacun des deux jeunes gens s'enfuit dans une forêt profonde, dont le symbolisme inconscient est évident. Après plusieurs rencontres, le prince blesse d'une flèche la biche-princesse, puis, par un trou creusé dans une cloison, observe la belle et comprend la métamorphose. Évidemment, tout est bien qui finit bien au royaume des fées, les amants finiront par se marier. Si le tissu textuel se fonde sur des emprunts à la biche mythologique de Cérynie, au lai de *Guigemar*[4] de Marie de France, au conte licencieux « Comment l'esprit vient aux filles[5] » et à la *Relation de l'entrée de la Reine à Monseigneur le Surintendant*[6] de La Fontaine, ou encore à la « Belle au Bois Dormant[7] » ou « Peau d'Âne[8] » de Perrault[9], il n'en demeure pas moins que Madame d'Aulnoy dépasse ces motifs pour

élaborer dans son atelier narratif un conte de brodeuse. Ainsi, « La Biche au bois » s'avère être une célébration du siècle de Louis XIV et de ses savoir-faire artisanaux, mais aussi une autocélébration de la conteuse pour son art qu'elle brode pour le plus grand plaisir de son auditoire mondain.

3 « La Biche au bois » est un conte à la gloire de Louis XIV et de son siècle. Grâce à leurs dons, les fées marraines de Désirée ornent la tour dans laquelle est enfermée la princesse d'inscriptions vantant les mérites du roi :

> Tout était tapissé de velours de différentes couleurs, brodé de la main des fées ; et comme elles étaient savantes dans l'Histoire, elles s'étaient fait un plaisir de tracer les plus belles et les plus remarquables ; l'avenir n'y était pas moins présent que le passé, les actions héroïques du plus grand roi du monde remplissaient plusieurs tentures.

> Ici du démon de la Thrace
> Il a le port victorieux,
> Les éclairs redoublés qui partent de ses yeux,
> Marquent sa belliqueuse audace.
> Là plus tranquille et plus serein,
> Il gouverne la France dans une paix profonde,
> Il fait voir par ses lois que le reste du monde
> Lui doit envier son destin.
> Par les peintres les plus habiles,
> Il y paraissait peint avec ses divers traits,
> Redoutable en prenant des villes,
> Généreux en faisant la paix. [10]

4 Madame d'Aulnoy loue également l'arrivée de Marie-Adelaïde de Savoie, belle-fille de Louis XIV [11] :

> Les bonnes fées venaient voir la princesse de temps en temps, elles lui apportaient des raretés sans pareilles et des habits si bien entendus, si riches et si galants, qu'ils semblaient avoir été faits pour la noce d'une jeune princesse, qui n'est pas moins aimable que celle dont je parle. [12]

5 ou encore :

> Autour d'elle on voyait les Grâces,
> Les Ris, les Plaisirs et les Jeux,
> Et les Amours respectueux
> Empressés à suivre ses traces ;
> Elle avait l'air majestueux,
> Avec une douceur céleste ;
> Elle s'attirait tous les vœux,
> Sans compter ici tout le reste,
> Elle avait les mêmes attraits
> Que fit briller Adelaïde,
> Quand l'Hymen lui servant de guide,
> Elle vint dans ces lieux pour cimenter la paix. [13]

6 La conteuse ne tarit pas d'éloges sur la sagesse du roi qui préserve la paix. Elle vante aussi la richesse du royaume, permise notamment par l'importation de métaux précieux depuis le Nouveau Monde à partir des années 1680 :

> La fée Tulipe, qui était encore plus libérale que ses sœurs, lui donna quatre mines d'or dans les Indes, afin que son mari n'eût pas l'avantage de se dire plus riche qu'elle. [14]

7 Madame d'Aulnoy fait alors l'éloge des savoir-faire français. Ce peut être l'architecture :

> Après cela elles prièrent la reine d'entrer dans leur palais, dont on ne peut faire une assez belle description : elles avaient pris pour le bâtir, l'architecte du Soleil. Il avait fait en petit ce que celui du Soleil est en grand ; la reine qui n'en soutenait l'éclat qu'avec peine, fermait à tout moment les yeux. [15]

8 Versailles, magnifié par Le Vau puis par Hardouin-Mansart au sommet de son art au moment où écrit Madame d'Aulnoy, est alors sublimé par la prose de la conteuse. De même, elle répète à satiété la magnificence dans ce conte-miroir du siècle :

> La reine n'était pas encore revenue de sa surprise lorsque ses yeux furent frappés par l'éclat sans pareil d'un palais tout de diamants, les murs et les toits, les plafonds, les planchers, les degrés, les balcons, jusqu'aux terrasses, tout était de diamants. [16]

9 La reine se voit même offrir un bouquet de pierreries :

> Aussitôt les portes du palais s'ouvrirent, il en sortit six fées ; mais quelles fées ! Les plus belles et les plus magnifiques qui aient jamais paru dans leur empire. Elles vinrent toutes faire une profonde révérence à la reine et chacune lui présenta une fleur de pierreries pour lui faire un bouquet : il y avait une rose, une tulipe, une anémone, une ancolie, un œillet et une grenade. [17]

10 La grandeur du royaume se remarque à la valeur ostentatoire de l'apparat :

> Il était bien aise que la dépense lui fît honneur. Il mena quatre-vingts carrosses tout brillants d'or et de diamants, la miniature la mieux finie n'approche pas de celle qui les ornait ; il y avait cinquante autres carrosses, vingt-quatre mille pages à cheval, plus magnifiques que des princes ; et le reste de ce grand cortège ne se démentait en rien. [18]

11 Le luxe de Paris est aussi celui qui se prépare dans les ateliers de confection : les petites mains sont mises à l'honneur dans « La Biche au Bois ». Tissus, dentelles et broderies tapissent, en toile de fond, ce conte. Les matières, notamment la soie, et les couleurs évoquent cette magnificence : « ses habits étaient blancs doublés de cramoisi, et ses cheveux gris tout renoués de rubans verts [19] », « il l'attacha avec plusieurs rubans [20] ». Le multicolore fait également état de ce luxe : « cent plumes de différentes couleurs paraient sa tête [21] ».

12 Les vêtements, depuis la layette, témoignent du faste mais aussi d'un savoir-faire artisanal :

> Elles déployèrent sa layette dont la toile était si fine et si bonne qu'on pouvait s'en servir cent ans sans l'user. Les fées la filaient à leurs heures de loisir. Pour les dentelles, elles surpassaient encore ce que j'ai dit de la toile : toute l'histoire du monde y était représentée, soit à l'aiguille, ou au fuseau. Après cela, elles montrèrent les langes et les couvertures qu'elles avaient brodés exprès ; l'on voyait représentés mille jeux différents auxquels les enfants s'amusent. Depuis qu'il y a des brodeurs et des brodeuses, il ne s'est rien vu de si merveilleux. [22]

13 Les vêtements de femmes participent de cette pompe : « des habits si bien entendus, si riches et si galants, qu'ils semblaient avoir été faits pour la noce d'une jeune princesse[23] », « le manteau royal qui avait été fait pour ses noces, était d'une richesse sans pareille[24] », « la charmante princesse vêtue d'une robe de brocart d'argent, mêlé de quelques fleurs incarnates rebordées d'or avec des émeraudes[25] ».

14 Le linge de maison est bien évidemment raffiné. Les lits sont « de toile blanche, des draps fins[26] », la litière est « de velours en broderie d'or[27] ». La richesse se perçoit lors des déplacements : les couvertures sont « de velours et de brocart en broderies de perles[28]», les « carrosse[s] de velours vert par dehors, orné de grandes plaques d'or, et par dedans, de brocart d'argent et couleur de rose rebrodé[29] ».

15 Dès lors, cette description de l'éclat est au service de la louange du siècle de Louis XIV dont l'artisanat d'art continue, encore aujourd'hui, à être un modèle de référence dans le monde entier. En peignant dans son récit le savoir-faire artisanal de son temps, Madame d'Aulnoy loue son propre art narratif et dévide le fil de son récit « La Biche au Bois » pour se montrer en conteuse.

16 Artisane du verbe, Madame d'Aulnoy se plaît à faire montre de son art de la conversation dans son récit de « La Biche au Bois ». Aussi emploie-t-elle une mise en abyme en créant un portrait, non pas seulement pictural, mais un portrait qui parle. Toile peinte et parole s'associent dès lors pour sublimer l'art de conter.

17 Le motif de la toile dans « La Biche au Bois » est également celui du portrait peint. Le prince tombe amoureux en regardant le portrait de la princesse :

> Mais comme sa chère fille approchait du temps où elle devait sortir de ce château, [la reine] la fit peindre, et son portrait fut porté dans les plus grandes cours de l'univers. A sa vue il n'y eut aucun prince qui se défendît de l'admirer ; mais il y en eut un qui en fut si touché, qu'il ne pouvait s'en séparer.[30]

18 Il décide alors de lui envoyer le sien par l'intermédiaire de son ambassadeur Bécafigue :

> « Voilà le portrait du prince Guerrier [31] que j'ai ordre de lui présenter ; il est si ressemblant que je crois le voir lui-même lorsque je le regarde ». Il le déploya aussitôt, le portrait, qui n'était instruit que pour parler de la princesse, dit : « Belle Désirée, vous ne pouvez imaginer avec quelle ardeur je vous attends : venez bientôt dans notre cour l'orner des grâces qui vous rendent incomparable ». Le portrait ne dit plus rien. […] Quand [la reine] lui montra le portrait du prince qui parlait, et qui lui fit un compliment aussi tendre que galant, elle en fut fort surprise ; car elle n'avait rien vu d'égal à cela, et la bonne mine du prince, l'air d'esprit, la régularité de ses traits, ne l'étonnaient pas moins que ce que disait le portrait. [32]

19 Dès lors, par le motif des toiles brodées et des toiles peintes, M^me^ d'Aulnoy use en réalité de l'art de la conversation, en proposant un portrait qui parle. La parole est alors un art, lié à la toile qui émerveille.

20 Cet art salonnier se lit en filigrane dans le conte de « La Biche au Bois » à travers les nombreuses intrusions de l'auteure. Madame d'Aulnoy use parfois de la prétérition afin de raconter sans y paraître :

> De dire tous les transports de la reine, combien elle parla de la petite princesse Désirée, combien elle remercia les aimables personnes qui lui annonçaient une si agréable nouvelle, c'est ce que je n'entreprendrai point ; mais enfin il n'y eut aucun terme de tendresse et de reconnaissance oublié. [33]

21 Parfois, la conteuse relance l'intérêt de son lecteur-auditeur par des formules qui rappellent à ce dernier le fil du récit : « On a peut-être oublié que [34]… » ou « Il y a longtemps que nous avons laissé la Biche au Bois [35]… », et encore « J'ai déjà dit que [36]… ». La narratrice-conteuse ravive ainsi l'attention tout en poursuivant sa narration.

22 Il arrive même que Madame d'Aulnoy fasse une intrusion bien plus personnelle dans le récit :

> Les transports qui l'animaient lui permirent si peu de faire un discours suivi, que quelque soin que j'aie eu de m'informer de ce qu'il lui dit dans ces premiers moments, je n'ai trouvé personne qui m'en ait bien éclaircie. [37]

23 La conteuse se montre ici plaisamment dans « La Biche au Bois ».

24 L'art de la brodeuse tient également dans le contenu de cette conversation que Madame d'Aulnoy veut amusante :

> Mais l'Amour, qui sert souvent d'interprète aux muets, se mit en tiers, et persuada à l'un et à l'autre qu'il ne s'était jamais rien dit de plus spirituel ; au moins ne s'était-il jamais rien dit de plus touchant et de plus tendre. Les larmes, les soupirs, les serments et mêmes quelques sourires gracieux, tout en fut. [38]

25 Le *topos* volontiers moqueur de la niaiserie amoureuse instaure une complicité avec le lectorat-auditoire. De même, dès le début du conte, Madame d'Aulnoy veut faire sourire son auditoire par cette réflexion de la reine : « La reine l'écoutait sans l'interrompre, la nouveauté de voir parler une écrevisse l'ayant fort surprise ; elle lui dit qu'elle accepterait avec plaisir ses offres, sans qu'elle ne savait pas aller en reculant comme elle [39]. »

26 La description de la scène agit comme une hypotypose et le public imagine cette posture scabreuse pour une reine. L'humour de la conteuse se lit dans ces remarques et tisse la toile de fond de « La Biche au Bois ».

27 Selon Furetière, « broder, se dit figurément des embellissements qu'on ajoute à quelque sujet, à quelque matière, et particulièrement à un conte, quand on en altère la vérité pour la rendre plus agréable [40] ». L'humour parodique est alors une broderie du conte, tout comme un invariant, une « loi du genre », comme le rappelle Jean-Paul Sermain [41]. Le lai de *Guigemar* de Marie de France semble bien être parodié dans cette réplique amusante de la princesse devenue biche blanche : « comment pourrai-je manger de l'herbe [42] ? ». Le genre de la pastorale est lui aussi parodié par Madame d'Aulnoy qui vise le « divertissement d'une élite qui joue sur la connivence d'une culture partagée [43] ». Les amants se trouvent et se retrouvent tous deux dans ce qui est pour le prince un *locus amoenus* (« une vaste forêt, si sombre par l'épaisseur des arbres, si agréable par la fraîcheur de l'herbe et des ruisseaux, qui coulaient de tous côtés [44] ») mais un *locus horribilis* pour la princesse (« Ensuite elle se coucha sur la mousse, la nuit la surprit, elle la passa avec des frayeurs inconcevables. Elle entendait les bêtes féroces

proches d'elle[45] »). Le décalage entre les deux personnages prête à sourire. De même, la biche est attachée par des rubans, rappelant non sans humour ces agneaux enrubannés des pastorales. Aussi le *lamento* du prince est-il l'occasion d'une pointe comique :

> Le prince revint vers sa chère biche, dès qu'il eut trouvé une fontaine ; mais elle n'était plus au lieu où il l'avait laissée. Il la chercha inutilement partout, et sentit autant de chagrin contre elle que si elle avait dû avoir de la raison : « Quoi ? s'écria-t-il, je n'aurai donc jamais que des sujets de me plaindre de ce sexe trompeur et infidèle ?». [46]

28 À ce stade de la diégèse, la princesse est encore une biche, ce qui rend les termes de « sexe trompeur et infidèle » d'autant plus comiques. L'illusion du conte de fées se brise[47] ici et Madame d'Aulnoy gagne l'adhésion rieuse de son auditoire-lectorat. Cette discordance[48], au sens de travestissement burlesque, embellit incontestablement ce conte de fées.

29 Toutefois, l'ornement qui caractérise le mieux cette volonté de broder plaisamment le conte tient dans la disconvenance pratiquée par l'autrice. En effet, la conteuse trouve des complices dans son auditoire qui perçoit l'ironie intrinsèque à ce conte. La narratrice suggère que la reine est peut-être restée trop de temps au contact « des étrangers », ce qui pourrait expliquer sa grossesse :

> L'on venait en foule [aux eaux], et le nombre d'étrangers était si grand, qu'il s'en trouvait là de toutes les parties du monde. […] Un jour que la reine était assise au bord de la fontaine, elle dit à toutes ses dames de s'éloigner et de la laisser seule. […] Toute sa maison était très en peine d'elle, on la cherchait avec beaucoup d'inquiétude, on ne pouvait imaginer en quel lieu elle était ; ils craignaient même que quelques étrangers audacieux ne l'eussent enlevée ; car elle avait de la beauté et de la jeunesse. [49]

30 De même, la discordance se lit dans les comportements de Désirée. La princesse ne semble pas si ingénue que l'on pourrait penser. Elle se révèle tout d'abord experte en simulacre : « la princesse savait qu'il s'agissait d'un grand mariage ; mais elle était si prudente, qu'elle n'en avait rien témoigné à sa mère[50] ». Puis, elle se montre ingénieuse pour pouvoir partir du palais parental :

> Je me flatte, Madame, répliqua-t-elle, qu'en prenant quelques mesures nous tromperons la méchante fée : par exemple, ne pourrais-je pas aller dans un carrosse tout fermé où je ne verrais point le jour ? On l'ouvrirait la nuit pour nous donner à manger ; ainsi j'arriverais heureusement chez le prince Guerrier. [51]

31 Enfin, Désirée est aussi celle qui désire. La jeune princesse qui n'a pas encore quinze ans ne semble pas faire preuve de pudibonderie lorsqu'elle est seule avec le prince endormi : « Elle se coucha à quelques pas de lui, et ses yeux ravis de le voir, ne pouvaient s'en détourner un moment : elle soupirait, elle poussait de petits gémissements ; enfin devenant plus hardie, elle s'approcha encore davantage, et elle le touchait lorsqu'il s'éveilla [52]. »

32 La princesse n'est donc pas la jeune fille chaste à laquelle on s'attendrait. Tout comme le prince qui est ambivalent. Alors qu'il affirme à la biche ne pas vouloir la chasser (« "Ha ! si tu pouvais m'entendre, petite biche, lui criait-il, tu ne m'éviterais pas, je t'aime, je veux te nourrir, tu es charmante, j'aurai soin de toi [53]" »), il lui décoche des flèches (« mais dans le moment qu'elle traversait un sentier, il la mire si bien qu'il lui enfonce une flèche dans la jambe [54] »). La narratrice souligne même ce décalage par des questions rhétoriques qui feignent le *pathos* : « Amour cruel et barbare, où étais-tu donc ? Quoi ! tu laisses blesser une fille incomparable par son tendre amant [55] ? ».

33 Bien évidemment, la scène ne peut s'accomplir qu'au « plus épais de la forêt [56] », ce qui symboliquement, représente la perte de la virginité de la jeune princesse. D'ailleurs, à la fin du conte, Désirée sera « vêtue en chasseuse [57] », ce qui réactive la métaphore de la chasse amoureuse. Cependant, le prince avait clairement informé la princesse de ses intentions par le biais de son portrait parlant : « Belle Désirée, vous ne pouvez imaginer avec quelle ardeur je vous attends [58] ». Ces transports sensuels sont perceptibles dans la relation que Guerrier entretient avec la biche : « il se mit à la caresser [59] », et plus loin : « Il prit la biche entre ses bras, il appuya sa tête sur son cou et vint la coucher doucement sur ses ramées, puis il s'assit auprès d'elle, cherchant de temps en temps des herbe fines qu'il lui présentait et qu'elle mangeait dans sa main [60]. »

34 La licence ou du moins « l'équivoque[61] », pratique mondaine des salons, permet cette interprétation au second degré. Ce goût pour le décalage, pour la discordance, est donc une des ornementations textuelles, une des broderies dans le *textus*, qui enjolivent ainsi la trame de « La Biche au Bois ».

35 Enfin, l'écriture, le tissage, la broderie participent d'un même savoir-faire artisanal et artistique. Si Madame d'Aulnoy brode son récit, c'est parce que le geste même de broder est une mise en abyme de l'art oral, mais également scriptural de la conteuse qui confectionne « La Biche au Bois » en un tissage qui rompt avec le métier des Anciens.

36 Comme le note Aurélia Gaillard, « tout conte est d'abord l'histoire d'un contage, d'une parole rapporteuse[62] ». En effet, « La Biche au Bois » est d'abord l'histoire de Madame d'Aulnoy qui s'érige en brodeuse d'histoires jusqu'à faire du conte de fées un genre à part entière. Madame d'Aulnoy, lors de ses nombreuses intrusions, n'hésite pas à s'insérer dans son récit, à se montrer à son ouvrage. Mais elle en vient également à mettre en abyme son art narratif. Les broderies sur la layette de la princesse sont ces broderies narratives sous forme de contes que Madame d'Aulnoy propose aux invités dans son salon. Consciente de son talent, elle encense même sa propre production : « Depuis qu'il y a des brodeurs et des brodeuses, il ne s'est rien vu de si merveilleux[63] ». Elle en fait même publicité et en recommande l'achat dans « La Biche au Bois » : « J'irai dans la ville la plus proche acheter des livres pour vous divertir, nous lirons les contes nouveaux que l'on a faits sur les fées, nous ferons des vers et des chansons[64]. »

37 Ces *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* sont ceux que Madame d'Aulnoy vient de publier et qui contiennent « La Biche au Bois ». En un retournement bien ourlé, comme l'atteste Nadine Jasmin, « ce n'est donc plus l'histoire de la Biche qui distrait ses lecteurs, mais les recueils de Madame d'Aulnoy qui distraient la Biche, nouvel amateur de ces "contes nouveaux[65]" ». La salonnière s'affirme donc ici en conteuse, en écrivaine : il s'agit de la « revendication d'un acte créateur, susceptible d'élever la conteuse au rang d'auteur, statut que d'aucuns lui dénient précisément[66] ». Cet acte est d'autant plus novateur qu'il s'oppose au geste des Anciens qui ne voyaient dans la parodie qu'un procédé de dégradation[67]. Madame d'Aulnoy s'essaie alors au néologisme, comme tout Moderne, notamment avec le verbe

« se débichonner[68] » qui a certainement fait pâlir les puristes. Cet acte est en outre celui d'une femme, qui atteste de ses facultés intellectuelles : « Aussi n'est-on pas douée par les fées pour demeurer ignorante et stupide[69] », elle que Madame de Murat qualifiait de « fée moderne plus savante et plus polie que celles de l'Antiquité nous a si galamment conté les merveilles[70] ».

38 En définitive, le motif de la fiancée substituée semble, par sa récurrence, particulièrement repris dans les contes de fées de la fin du XVII^e^ siècle. Celui de la « Biche au Bois », après avoir fait une apparition dans une des lettres de Madame de Sévigné (« Je suis une biche au bois, éloignée de toute politesse[71] ») fonde même ce conte de Madame d'Aulnoy.

39 Le choix de ce thème permet à la conteuse de pratiquer une mise en abyme de l'art. Madame d'Aulnoy loue le siècle de Louis XIV en célébrant le luxe parisien à travers l'art « merveilleux » des petites mains et des brodeuses. Ces broderies qui magnifient le tissu, sont également celles qui ornent les toiles, qu'elles soient celles des layettes princières ou celles des portraits des personnages à marier. Qu'il s'agisse de toiles brodées ou de toiles peintes, Madame d'Aulnoy use de l'art de la conversation en proposant un portrait qui parle. La parole est alors un art lié à la toile, au tissu, au texte, un art de l'ornementation langagière qui émerveille dans ce « Livre qui dit tout[72] ».

40 En salonnière de talent, Madame d'Aulnoy brode son conte en exhibant son art mondain et plaisant bien ourlé, son art moderne du conte de fées. La conteuse brode son récit, par le même geste que la brodeuse qui orne de motifs son tissu. Le geste de broder est dès lors celui de l'art oral mais également scriptural de la conteuse qui confectionne « La Biche au Bois » en un tissage qui rompt avec la trame des Anciens. « La Biche au Bois », par sa discordance et sa disconvenance, représente un art moderne qui est en train de s'ériger en genre littéraire à part entière sous la plume de Madame d'Aulnoy, qui loin de disputer sur la pointe d'une aiguille – littéraire – , permet au genre du conte de gagner sa légitimité.

NOTES

1 Lettre de Guez de Balzac à Chapelain, 30 novembre 1638.

2 Madame D'Aulnoy, *Contes de fées*, édition Constance Cagnat-Deboeuf, Gallimard, Folio classique, n°4725, 2008, p. 239-281.

3 Pensons à la fable de Jean de La Fontaine, « L'Écrevisse et sa fille », (Livre XII, fable 10), *Fables*, Les Classiques de poche, Le Livre de poche, Paris, 2002, p. 361-362.

4 La biche blanche tuée par Guigemar. Marie de France, *Lais*, GF Flammarion, n° 759, 1994, p. 34-79.

5 « Coudre et filer était son exercice ; Non pas le sien, mais celui de ses doigts », Jean de La Fontaine, *Comment l'esprit vient aux filles et autres contes libertins*, Poche, Folio, 2009.

6 « Il y avait six cent mille mulets », p. 251 : même exagération sur les mulets de Mazarin dans l'œuvre de La Fontaine.

7 Dont les parents ont des difficultés à avoir un enfant. Voir Émilie Cauvin, *Notes de Lectures sur* Les Contes en prose *de Charles Perrault. Capes 2022 et 2023, Agrégations 2022*, Independently published, 2021, p. 12.

8 Le motif voyeur du « trou dans le mur ». Voir Émilie Cauvin, *Notes de Lectures sur* Les Contes de fées *de Madame d'Aulnoy, Agrégations 2022*, Independently published, 2021, p. 13.

9 Certains rapprochements sont évoqués par Constance Cagnat-Deboeuf, d'autres sont étudiés par Nadine Jasmin.

10 Madame D'Aulnoy, *Contes de fées*, *op. cit.*, p. 245-246.

11 Et mère du futur Louis XV.

12 Madame D'Aulnoy, *Contes de fées*, *op. cit.*, p. 247.

13 *Ibid.*, p. 257-258.

14 *Ibid.*, p. 280. Il est à noter la remarque sur la volonté de rendre indépendante financièrement la femme sous la plume de Madame d'Aulnoy.

15 *Ibid.*, p. 241.

16 *Ibid.*, p. 240-241.

17 Madame D'Aulnoy, *Contes de fées*, *op. cit.*, p. 241.

18 *Ibid.*, p. 249.

19 *Ibid.*, p. 240.

20 *Ibid.*, p. 274.

21 *Ibid.*, p. 279.

22 *Ibid.*, p. 243.

23 *Ibid.*, p. 247.

24 *Ibid.*, p. 260.

25 *Ibid.*, p. 276.

26 Madame D'Aulnoy, *Contes de fées*, *op. cit.*, p. 267.

27 *Ibid.*, p. 278.

28 *Ibid.*, p. 251.

29 *Ibid.*, p. 257.

30 *Ibid.*, p. 247.

31 C'est le nom que le prince a obtenu après ses exploits : « (c'est ainsi qu'on le nommait depuis qu'il avait gagné trois grandes batailles) », *Ibid.*, p. 248.

32 *Ibid.*, p. 251-252.

33 Madame D'Aulnoy, *Contes de fées*, *op. cit.*, p. 242.

34 *Ibid.*, p. 258.

35 *Ibid.*, p. 264.

36 *Ibid.*, p. 268.

37 *Ibid.*, p. 277.

38 *Ibid.*, p. 277.

39 *Ibid.*, p. 240.

40 Furetière, *Dictionnaire Universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts* [1690], 3 vol., Paris : S.N.L./ Le Robert, 1984.

41 Jean-Paul Sermain, « La parodie dans les contes de fées (1693-1713) : une loi du genre », in *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, actes du Colloque de l'Université du Maine Le Mans (du 4 au 7 décembre 1986), réunis par Isabelle Landy-Houillon et Maurice Menard, Biblio 17-33, Papers of French Seventeenth Century Literature, Seattle – Tubingen, 1987.

42 Madame D'Aulnoy, *Contes de fées*, *op. cit.*, p. 264.

43 Bernard Beugnot, « L'Invention parodique », in *La Mémoire du texte : Essais de poétique classique*, Paris, Champion, 1994, « Lumière classique » n° 3, p. 340.

44 Madame D'Aulnoy, *Contes de fées*, *op. cit.*, p. 263.

45 *Ibid.*, p. 264.

46 *Ibid.*, p. 272-273.

47 Jean Mainil, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées. Essai sur la subversion féérique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime*, Paris, Kimé, 2001.

48 Jean Rohou, « Le burlesque et les avatars de l'écriture discordante (1635-1655) », in *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, *op. cit.*, p. 349-350.

49 Madame D'Aulnoy, *Contes de fées*, *op. cit.*, p. 239-242.

50 *Ibid.*, p. 252.

51 *Ibid.*, p. 256-257.

52 *Ibid.*, p. 270.

53 Madame D'Aulnoy, *Contes de fées*, *op. cit.*, p. 271.

54 *Ibid.*, p. 273.

55 *Ibid.*

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*, p. 279.

58 *Ibid.*, p. 252.

59 *Ibid.*, p. 271.

60 *Ibid.*, p. 271-272.

61 Jacques Chupeau, « Sur l'équivoque enjouée au grand siècle : l'exemple du Petit Chaperon rouge de Charles Perrault », *XVII^e siècle*, 150, 1986, p. 35-42 et Jean-François Perrin, « Le Règne de l'équivoque », *Féeries* [En ligne], 5, 2008, http://journals.openedition.org/feeries/678 (consulté le 5/11/2023).

62 Aurélia Gaillard, « La clé et le puits : à propos du déchiffrement des contes et des fables », *Féeries* [En ligne], 7, 2010, p. 179-192, https://journals.openedition.org/feeries/767 (consulté le 5/11/2023).

63 Madame D'Aulnoy, *Contes de fées*, *op. cit.*, p. 243.

64 *Ibid.*, p. 269.

65 Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin. Mots et Merveilles : les contes de fées de Madame d'Aulnoy* (1690-1698), Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 2002, p. 188.

66 *Ibid.*, p. 19.

67 Jean-Paul Sermain, « La parodie dans les contes de fées (1693-1713) : une loi du genre », in *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, *op. cit.*

68 Madame D'Aulnoy, *Contes de fées*, *op. cit.*, p. 269.

69 *Ibid.*, p. 246.

70 Madame de Murat, « Anguillette », *Les Nouveaux Contes de fées*, 1699.

71 Madame de Sévigné, lettre du 15 juin 1680, *Correspondance*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 977.

72 p. 255.

RÉSUMÉS

Français

Le motif de la fiancée substituée semble, par sa récurrence, particulièrement repris dans les contes de fées de la fin du XVII^e^ siècle. Celui, plus particulier, de « La Biche au bois », après avoir fait une apparition dans une des lettres de Madame de Sévigné, fonde même un conte de M^me^ d'Aulnoy. Le choix de ce thème permet à la conteuse de pratiquer une mise en abyme de l'art. Madame d'Aulnoy loue le siècle de Louis XIV en célébrant le luxe parisien à travers l'art « merveilleux » des petites mains et des brodeuses. Ces broderies qui magnifient le tissu, sont également celles qui ornent les toiles, qu'elles soient celles des « layettes » royales ou celles des portraits des personnages à marier. Toiles brodées, toiles peintes, Madame d'Aulnoy use de l'art de la conversation en proposant un portrait qui parle. La parole est alors un art lié à la toile qui émerveille le roi et la reine. En salonnière de talent, Madame d'Aulnoy brode son conte à partir du motif filé de « La Biche au bois », en exhibant son art mondain bien ourlé, son art moderne du conte de fées. Son appétence pour l'exagération participe de ce même mouvement de la main : la conteuse brode, digresse, amplifie son récit. Le geste de broder est dès lors une mise en abyme de l'art oral mais également scriptural de la conteuse qui confectionne *La Biche au Bois* en un tissage qui rompt avec la trame des Anciens.

English

Madame d'Aulnoy embroiders her tale, La Biche au Bois, from the spun motif of the doe in the wood, exhibiting her well-hemmed worldly art, her modern art of the fairy tale. Her appetite for exaggeration is part of this same movement of the hand: the storyteller embroiders, digresses, amplifies her story. The gesture of embroidering is therefore a mise en abyme of the oral but also scriptural art of the storyteller who makes La Biche au Bois in a weaving that breaks with the pattern of the Ancients.

INDEX

Mots-clés
conte, Madame d'Aulnoy, xviie siècle, salon, mise en abyme, fiancée substituée

Keywords
fairy tale, Madame d'Aulnoy, 17th century, mise en abyme, substituted bride

AUTEUR

Émilie Cauvin
Professeure de lettres

Figures de la brodeuse dans *Un roi sans divertissement* de Giono

Maria Cherly

PLAN

Les fils de l'intrigue
L'épouse de M. V.
La broderie : un art de la diversion
« N'importe quel genre. À condition que ce ne soit pas une brodeuse »
Chronique d'une visite annoncée : les chasubles de M. le curé
Le sang de la brodeuse
La brodeuse : une incarnation de la Parque
De Noé à Sylvie

TEXTE

– Il faudrait que je connaisse
au moins le genre, dis-je.
– N'importe quel genre.
À condition que ce ne soit pas
une brodeuse,
dit-il en faisant un peu pivoter
sa chaise
pour se placer en face de moi[1].

Les fils de l'intrigue

1 Un hêtre extraordinaire, « l'Apollon-citharède des hêtres[2] », des disparitions mystérieuses, le vermeil d'un sang riche et pur sur la neige, les hurlements d'un cochon scarifié… *Un roi sans divertissement*, « chronique » du pays du Trièves, débute comme un récit d'enquête : un narrateur premier cherche à en savoir davantage sur un meurtrier en série, appelé M. V., ayant sévi un peu moins d'un siècle plus tôt en 1843-1844. Il interroge son ami Sazerat, de Prébois, un historien spécialisé dans l'histoire de cette localité. Il « connaît l'histoire », « tout le monde la connaît… » mais « il faut en

parler sinon on ne vous en parle pas[3] ». Un pacte du silence entoure ce fait divers. Le récit tait la narration de l'historien car « ce qui est arrivé est plus beau ; je crois[4] ».

2 Hiver 1843-1844 : dans un village pétrifié par la peur, arrive le capitaine de gendarmerie Langlois, chargé de résoudre l'énigme de ces disparitions inexplicables. Malgré ses efforts pour sécuriser le village, une autre suivra. Langlois quitte le village puis revient s'installer ce même hiver au Café de la route tenu par une ancienne lorette de Grenoble, la vénérable Saucisse. Une certitude : le meurtrier ne sévira pas la nuit de Noël, car son faste, sa splendeur le divertiront de ses pulsions meurtrières.

3 Quelque temps après, un habitant, Frédéric II, voit un homme adossé au hêtre situé non loin de sa scierie. Intrigué, il attend qu'il s'éloigne pour gravir une échelle menant aux branchages : il y découvre un nid d'ossements ainsi que le cadavre récent de la jeune Dorothée. La traque peut commencer. Langlois se rend à Chichiliane[5], village perdu du Trièves, où habite le meurtrier. Il le tue avec son consentement tacite : c'est « un accident »[6]. Affaire classée. La fin de M. V. n'est toutefois pas celle du récit, dont l'enjeu se déplace, par un jeu de substitution, de l'énigme du meurtrier vers celle de Langlois, vétéran des guerres de conquête de l'Algérie.

4 Langlois repart puis s'installe de nouveau au village, en 1846[7], en qualité de commandant de louveterie. Le récit passe la médiation des vieillards rencontrés trente ans plus tôt par le narrateur enquêteur. Langlois, qui a changé, continue à loger chez Saucisse tout en mûrissant le projet de faire construire un pavillon, un « bongalove ». Son comportement intrigue. Ainsi, pourquoi se rend-il à l'église du village pour contempler l'ostensoir et les quatre magnifiques chasubles brodées de M. le Curé ?

5 Langlois fréquente M^me^ Tim, qui appartient à l'aristocratie locale. Épouse d'un capitaine de louveterie, cette femme imposante d'origine créole, née au Mexique, habite un château à Saint-Baudille et y donne des fêtes, des goûters dans le labyrinthe de buis. Passent les beaux jours, une neige épaisse recouvre de sa monochromie le pays de Trièves. Un loup fait un carnage des bêtes. Au cours de l'hiver 1846, Langlois organise une battue fastueuse à laquelle prennent part les habitants du village, le procureur royal, M^me^ Tim et Saucisse. La mort

du loup, acculé au fond de Chalamont, rejoue l'épisode de l'exécution déguisée de l'assassin.

6 Vingt ans après. Saucisse habite au « Bongalove » avec Delphine, la veuve de Langlois. La narration est assumée temporairement par l'un des vieillards, qui délègue sa voix à Saucisse. C'est par elle en effet qu'il détient les informations relatives aux dernières années de Langlois.

7 Printemps 1847 : « Est-ce-que vous n'auriez pas besoin d'une bonne brodeuse ? (Et il ajouta, mais alors bête comme une oie) : Elle fait de la dentelle aussi. Il y a dans ce village, une femme, très forte[8]... ». Langlois, accompagné de ses alibis, M^me^ Tim et Saucisse, se rend chez la brodeuse, qui vit avec son petit garçon, dans un village reculé du pays de Diois. Le lecteur n'a pas de peine à comprendre qu'elle est la veuve de l'assassin. Cette femme aux abois, qui s'est enfuie de Chichiliane, s'épuise à honorer des commandes diverses des bourgeois des environs.

8 Dans la suite du roman, le divertissement prend la forme d'une fête fastueuse au château de Saint-Baudille (villégiature de M^me^ Tim), puis d'un projet de mariage. Pour trouver une épouse conforme aux vœux de Langlois, Saucisse active son réseau et lui présente l'accorte Delphine, femme de type exactement opposé à celui de la brodeuse. Tous les deux s'installent dans le « bongalove » précédé du petit labyrinthe de buis que Langlois a fait construire sur les contreforts de la vallée. L'hiver venu (1848), Langlois se rend chez la vieille Anselmie (relais narratif de l'épisode) et lui demande de tuer une oie. Il contemple le sang qui dégoutte sur la neige.

9 « Eh bien, voilà ce qu'il dut faire[9]. » Un narrateur anonyme (le narrateur premier ?) retrace les derniers moments de Langlois. Celui-ci meurt dans une explosion dionysiaque, après avoir allumé une petite cartouche de dynamique, au lieu de son cigare habituel, sur la terrasse du bungalove.

10 Pour saisir l'enjeu de cet épisode clé, il était nécessaire de rappeler l'intrigue d'un récit à la continuité incertaine, dont les ellipses, le jeu de points de vue font barrage à une validation extérieure du sens. Celui-ci n'en reste pas moins orienté par la citation finale, empruntée à Pascal : « Qui a dit : *Un roi sans divertissement est un roi plein*

de misères[10] ? » Elle éclaire le rôle discret mais réel de la brodeuse dans le roman.

L'épouse de M. V.

11 Attablée en compagnie de M^me^ Tim et Saucisse, Langlois leur demande, d'un « air souffreteux », si elles n'ont pas besoin d'une « bonne brodeuse » : « il y avait ici une brodeuse ; un dentellière ; une fée[11] » renchérit-il. De quoi susciter l'ironie des deux femmes qui « savent leur leçon sur le bout des doigts[12] ». La demande de Langlois prouve qu'il continue à enquêter sur M. V. alors même que le dossier judiciaire est clos depuis plus d'un an.

12 C'est par recoupements des indices semés dans le roman que le lecteur comprend que la « brodeuse » est l'épouse du meurtrier de Chichiliane. Sa traque mène Frédéric II aux abords d'une rue « large aux maisons cossues [13]», dont sort très vite un petit garçon. L'apparition de l'enfant dans les deux épisodes, le luxueux mobilier qui encombre l'atelier de la brodeuse confirment l'hypothèse d'une identité entre les personnages. Quant à la description de la ruelle qui mène à la maison, sise à la périphérie du village où elle vit, elle s'inscrit dans l'imaginaire du sang associé à M. V. : « Il y habitait des carriers d'ocre et la poussière rouge qu'ils charriaient dans les semelles de leurs souliers ensanglantait les suintements d'éviers[14]. »

13 Célébrée dans tout le comté, l'adresse de M^me^ V. lui assure un moyen autorisé de survie qui participe à la construction de son ethos : celui d'une femme à la vertu irréprochable, entièrement absorbée par ses travaux d'aiguille. D'abord soupçonneuse envers ses visiteurs, puis rassurée sur l'authenticité de leur démarche, elle exhibe ses « soies de parfaite qualité » et certifie que « son travail n'adm[et] le plus petit écart dans les piqûres d'aiguille[15]. » La broderie, telle que la pratique M^me^ V. relève d'une activité économique mais aussi d'une tentative de légitimation sociale et morale qui s'oppose aux « écarts » passés de son époux.

14 Nécessitant une attention extrême et continue, la broderie offre à M^me^ V. un moyen d'occulter le trauma qui la ronge, de s'en « divertir ». Les marques qui endolorissent son corps témoignent de cet oubli de soi : ses doigts semblent « rongés par un acide[16] », ses

« yeux bleus[17] », sans éclat, « bordés de rouge[18] » n'ont rien des stigmates qui définissent le type sentimental de la grisette[19]. Chez cette veuve, M^me^ Tim perçoit d'emblée un « halètement de biche poursuivie[20] » qui l'inscrit dans l'imaginaire de la chasse du roman, chasse à l'homme, chasse au loup. Tel Ulysse, Langlois pénètre par ruse chez cette Pénélope fidèle, qui cultive la mémoire de son époux sous la forme d'un long portrait en pied.

15 Racontée par Saucisse, la scène épouse la perspective d'un regard auquel se découvre progressivement la chambre noyée dans l'ombre dans laquelle travaille la brodeuse. L'encombrement des meubles et des objets y fait signe vers « la fuite en Égypte et la fourmilière[21] ». L'attelage métaphorique connote le danger et le refuge. Le rai de lumière pâle qui traverse la fenêtre, le mobilier raffiné, les instruments de musique à l'abandon confèrent à celle-ci l'atmosphère d'une toile hollandaise. Dans cette pièce où la brodeuse passe l'essentiel de son temps, dans un silence monacal, Saucisse remarque une travailleuse ainsi qu'« une table de jeu d'un luxe inouï en marqueterie d'ivoire et d'ébène[22] ». Les deux meubles possèdent des finalités contraires : l'un est dédié au labeur, l'autre au divertissement. Chacun conjoint les motifs du temps, du divertissement et de l'art[23]. Le lecteur comprend que les jeux admis, symbolisés par la table, n'ont pas suffi à divertir M. V, saint Joseph tourné en loup-garou ennuyé. Le statut socio-économique de M. V. n'est pas élucidé et produit un effet d'étrangeté : sa veuve est probablement payée à la tâche, mais le mobilier et les instruments de musique, la table de jeu (jeu d'échecs ? jeu de roi ?) font signe vers une relative aisance matérielle.

16 L'épisode invite à s'interroger sur le rôle de la vue, dont elle est un moteur essentiel. La brodeuse s'esquinte la vue pour se dissimuler à elle-même la douleur qui la point, M^me^ Tim et Saucisse se composent un rôle pour la divertir de voir ce que Langlois est venu voir. Affalé dans une bergère qui fait face au portrait de l'assassin, ce dernier sombre dans une léthargie hypnotique, pour n'offrir à l'œil de Saucisse que le spectacle de sa « patte d'oie[24] », puis d'une tempe « lisse et sans pli[25] ». La perspective narrative trahit la pulsion scopique de Saucisse, animée par une volonté de voir, elle-même entée sur le désir de savoir.

17 La scène offre comme un contrepoint à la découverte des femmes mortes dans « La Barbe Bleue », la mise en scène d'un interdit du regard. La chronique et le conte inscrivent l'épisode-clé dans un lieu défini par le raffinement et le luxe de leur mobilier – à commencer par les « meubles en broderie[26] » qui ornent la maison de l'époux monstrueux chez Perrault.

18 Chez la brodeuse, Saucisse remarque, outre la splendide table en bois marqueté, « un beau fauteuil de tapisserie très fraîche [...] une chaise galbée avec les pieds soignés comme des crosses de violon[27] », des dorures, « des fils d'or, des feuillages d'or dont les uns étaient des reflets sur les galbes de meubles et les autres les rameaux de grands cadres à portrait[28] », une bergère au large dossier, un coffre de mariage ventru aux « pieds en patte de lion[29] », un « tabouret de piano[30] », un portrait ovale dont le « cadre luisant, fluide comme un rameau d'osier, cont[ient] du rose, du vert tendre et du bleu, en forme vaguement de jeune fille[31] ». Le miroitement des meubles et des cadres ouvragés, feuilletés d'or, les touches délicates du portrait[32], révèlent la trajectoire d'un regard inexorablement aimanté par « la partie la plus obscure de la pièce[33] », « l'aile de corbeau de Langlois[34] », qui fait face au portrait.

19 « Trop éblouie par la blancheur du linge » qu'elle examine en compagnie de M^me^ Tim, Saucisse ne discerne d'abord que de « vagues formes brumeuses qui devaient être des mains[35] », dont les parties « s'emmanch[ent][36] » lentement les unes dans les autres et conclut « par l'ensemble du corps de bitume, que ce devait être le portrait d'un homme[37] ». Son œil s'arrête au seuil du visible, « là-haut », où elle « ne [voit] rien, où l'instinct [lui] [dit] d'ailleurs qu'il ne [faut] pas regarder[38] ». Le regard de Saucisse, curieusement aveuglée par le linge, opère une division symbolique de l'espace : à l'avant-scène, les ouvrages délicatement brodés, éblouissants de blancheur, refoulent à l'arrière-plan, dans les ténèbres de la pièce, le véritable sujet du drame qui se joue, sur le mode de la revenance.

20 Ce visage qui se dérobe à l'œil de Saucisse, le narrateur premier l'imagine semblable à celui de son probable descendant, le jeune instituteur qui lit *Sylvie* à l'ombre de roses trémières dans un jardin sur la route du Diois. Indice d'altérité, de monstruosité, la barbe bleue du meurtrier de Perrault se commue en une barbe un peu clairsemée,

formée de « poils très bruns [39] », non point belle « mais nécessaire, obligée, indispensable [40] ». La barbe connote la chronique, qui se fonde sur les traces présentes pour reconstituer le passé (le visage de V.) tout en réactivant le sème de la banalité monstrueuse, de la régression vers l'animalité.

21 Le regard de Saucisse s'arrête au seuil de l'interdit que franchit allègrement l'héroïne du conte, mais en épouse la logique perceptive :

> D'abord elle ne vit rien, parce que les fenêtres étaient fermées ; après quelques moments, elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé, et que dans ce sang se miraient le corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs (c'étaient toutes les femmes que la Barbe Bleue avait épousées et qu'il avait égorgées les unes après les autres) [41].

22 Ce ne sont plus les cadavres des victimes mirés dans le sang qui se révèlent à Saucisse mais la possible contagiosité du mal, sa puissance numineuse, les recoins d'une âme dont elle préfère respecter le secret. Saucisse saisit intuitivement ce qui se dévoile à Langlois, défroissant sa peau, l'arrachant à lui-même dans un ravissement qui pourrait bien signaler un point de non-retour. Preuve de la respectabilité de la brodeuse, le portrait, « accroché sur le mur le plus sombre [42] », le métamorphose fugitivement dans sa chair, comme si s'opérait en cet instant précis un contrat d'âme à âme. Si Saucisse se refuse de poser les yeux « là-haut », c'est que le portrait est « fée ». De « fil en aiguille », Langlois se rapproche ainsi insensiblement du monstre qu'il combat en lui-même.

La broderie : un art de la diversion

23 La visite que rend Langlois à la brodeuse en compagnie de ses deux alibis, M^me^ Tim et Saucisse, peut se lire comme un redéploiement mimétique de broderie, que Charles Germain de Saint Aubin, définit comme « […] l'art d'ajouter à la surface d'une étoffe déjà fabriquée et finie, la représentation de tel objet qu'on le désire, à plat ou de relief ; en or, argent ou nuances [43]. » La broderie, qui masque tout ou partie de l'étoffe, offre un prisme de lecture métapoétique où se joue sa

double acception « d'ornement » mais aussi « d'invention », de « fiction » verbales. Au cours de cette visite, chacun brode, se compose un rôle, improvise un scénario. Si M^me^ Tim y tient celui d'une « bourgeoise de petite ville et même de village [44] », « pleine de ses sous [45] », chargée d'étirer le temps par ses commandes variées, Saucisse y assume celui de la parente pauvre :

> Il me suffisait d'approuver M^me^ Tim, de surenchérir un tout petit peu même parfois. Puis, de façon détournée (comme si je ne me reconnaissais pas qualité pour prendre de front M^me^ Tim) mais détournée si habilement que la brodeuse devait pouvoir se rendre compte du détour (comme si, malgré ma position subalterne j'avais assez de goût cependant pour ne pouvoir retenir mon admiration devant ce beau travail) (ce qui est toujours le cas pour les positions subalternes : cousines pauvres, cadettes déshéritées) je devais abonder dans le sens de la brodeuse. Vous voyez que moi aussi je connaissais la musique. Je le fis très bien [46].

24 Les deux femmes rivalisent d'habileté pour abuser la brodeuse et impressionner Langlois. Les modèles brodés se révèlent à ce titre des auxiliaires précieux de la curiosité de Saucisse :

> Je pris pour prétexte l'examen d'un tablier de satin bouillonné et orné de volants de dentelle qui, d'après la femme grise, devait accompagner une toilette de visite en cachemire prune, pour changer de place et tâcher d'apercevoir un peu mieux Langlois [47].

25 La commande la plus précieuse, la plus riche – « une pelisse d'enfants aux soutaches et broderies, ouatées et piquées de plumes frisées, ce qui était l'engouement de l'époque » fait « trembler d'appréhension et de désir la femme grise [48] », qui révèle par là son ignorance de la fiction qui se joue et son dévouement à son art. Cette « très riche commande [49] » forme un contrepoint à l'acmé de l'épisode : la contemplation de Langlois du portrait baigné d'ombre. Mais un ange passe et le temps d'un éclair, la veuve au comble de la joie, est saisie de doute. À bout de ressources, M^me^ Tim se livre à une dernière tentative pour prolonger l'échange : « Au sujet de la taie d'oreiller, dit péniblement M^me^ Tim [...] Pour la taie d'oreiller, il n'y avait pas à discuter à perte de vue [50]. » Le cours des commandes épouse les méandres d'une fiction qui s'étiole. M^me^ Tim n'a plus rien à broder. Un

petit garçon – le fils de l'assassin – surgit, écrase sa bouche gourmande contre la vitre. Pour clore la saynète, M^me^ Tim tire de sa bourse trois louis, en guise d'acompte. M^me^ V. les refuse, humiliée, soupçonneuse, et s'enquiert violemment de celui que tout le monde semble avoir oublié. Langlois réapparaît, le visage froissé par le sommeil. Rassurée, la brodeuse justifie sa brusquerie par la tension nerveuse que lui ont donné les « trois nuits sans sommeil [51] » consacrées au « trousseau de M^lle^ Michard [52] » et accepte l'acompte. La relation intègre le circuit économique de la commande : la fiction est sauve [53].

« N'importe quel genre. À condition que ce ne soit pas une brodeuse »

26 En quête d'une épouse, Langlois, qui se souvient de la visite chez la veuve de M. V. précise à Saucisse, diligentée pour lui en dénicher une :

> — N'importe quel genre. À condition que ce ne soit pas une brodeuse [...]
> — Tu n'as rien à broder, dis-je.
> — C'est à peu près ça, dit-il.
> — Pas une brodeuse, dit-il de nouveau et pas ce qu'on appelle une bonne épouse.
> — Qu'est-ce-que tu te fais comme idée sur une bonne épouse ? dis-je.
> — Portrait en pied, me dit-il.
> — D'accord, dis-je. [...]
> — Elle aura tout ce qu'elle veut, dit-il mais moi je tiens à ce qu'on ne m'entoure pas. [54]

27 Au cours de cet échange, Saucisse se rappelle la visite chez la veuve de M. V. et cette « sorte de garde-meuble dans lequel elle vivait, où l'on pouvait passer en revue tout ce avec quoi elle avait dû entourer l'homme au portrait en pied » [55]. La raison absurde invoquée par Saucisse – « Tu n'as rien à broder » – repose sur un implicite, un pacte tacite où se joue l'interdit relatif aux véritables motivations de

Langlois dont les attentes déconcertantes révèlent à quel point il reste hanté par M. V. La brodeuse incarne une conjugalité étouffante (symbolisée par son coffre de mariage ventru) dont son époux se serait diverti par le meurtre.

28 « Petite femme grise[56] » et pâle, aux yeux bleus délavés, rien ne rappelle en M^me^ V. la santé éclatante des victimes de son époux. La parentèle de Marie Chazotte, assassinée par ses soins, permet au chroniqueur d'imaginer son type : « une petite brune aux yeux clairs, blanche comme du lait, vive et bien faite, comme la femme de Raoul[57] », au sang pur et beau. Or ce sont là, précisément, les caractéristiques physiques de Delphine, l'épouse que Saucisse déniche pour Langlois après avoir activé son réseau : « des cheveux noirs et de la peau bien tendue sur une armature[58] », « jeune, jolie[59] », pulpeuse, « dont la bêtise avait attendu les cailles rôties[60] » (selon Saucisse). La jeune femme porte le prénom (féminisé) d'une victime du meurtrier : Callas Delphin-Jules, l'époux d'Anselmie à laquelle Langlois, sur la fin de sa vie, demande de sacrifier une oie. Tout oppose ainsi Delphine et la brodeuse : l'une est « grise », « pâle », industrieuse, exemplaire et mère, l'autre, fraîche, inoccupée, et de petite vertu. D'emblée, Saucisse tente de la « blanchir », en imposant à la petite bonne qui l'accueille de porter un tablier blanc à la bavette brodée. Le roman ne la montre jamais, telle une fidèle épouse, les yeux rivés sur son tambour à broder. Une fois veuve, elle ne cesse, sous le regard désapprobateur de Saucisse, d'arranger son décolleté, dans l'attente des mots doux que doit lui remettre le colporteur. La broderie départage ainsi deux types féminins dont l'un fait signe vers la religieuse, l'autre vers la « fille » ou la femme de mauvais genre. Barbe Acarie, introductrice du Carmel en France :

> [...] confectionne des ornements d'église jusqu'à y perdre la vue, et exige que les religieuses de son ordre [...] fassent toujours plus d'ouvrages. Cette initiative est retenue et, tout au long de l'Époque moderne, aussi bien les religieuses que les laïques se voient astreintes à cette règle carmélitaine : « Vous ferez quelque travail ou ouvrage de vos mains, afin que le diable vous trouve toujours occupées, et qu'il n'ait pas d'entrée en vos âmes, se servant de votre oisiveté »[61].

29 Serait-ce à dire que Delphine a le diable au corps ? Ne serait-elle pas elle-même tourmentée par un ennui dévorant auprès de cet époux plus âgé qui n'attend rien d'elle sinon que des vertus négatives ?

Chronique d'une visite annoncée : les chasubles de M. le curé

30 La nuit de Noël 1844, Langlois avait rassuré le curé : l'assassin ne sévira pas, les splendeurs de la fête de Minuit suffiront à le divertir. Plus tard, il avoue lui-même « avoir été fortement impressionné par les candélabres dorés, les cierges entourés de papier d'étain et les belles chasubles exposées dans la sacristie [62]. » Revenu au village après l'exécution de M. V., Langlois demande à la vieille Martoune de lui montrer les quatre magnifiques chasubles qu'elle aère sur les dossiers des prie-Dieu :

> [...] la mauve, la rose et la verte où sont brodées au fil d'or des roses avec leurs feuilles, exactement comme vivantes (elle a été donnée à la paroisse en 27 par le couvent des Présentines où il y a toujours des brodeuses extraordinaires), la dorée (elle est si belle que M. le curé n'ose pas la mettre) et la blanc et bleu, celle des osties et des bleuets, la courante (qui s'élime et que Martoune surveille attentivement.) [...]
> — Il n'y en a pas d'autres ?
> — Non, il n'y en a que quatre.
> — Montre-moi un peu mieux celui-là, dit Langlois à travers les barreaux de la fenêtre un index pointé vers la chasuble rose et vert. Ce que Martoune se dépêcha de faire.
> — Et la dorée [63].

31 Le soir Langlois réussit à convaincre le curé d'ouvrir le tabernacle et de lui montrer l'ostensoir [64]. Après quoi « jamais plus on ne le vit à l'église [65]. »

32 Les vêtements sacramentaux participent d'une herméneutique de la trace, d'une topologie du retour qui leur confèrent le statut de signes mémoriels. Ils renvoient à la nuit de Noël 1844 et à un passé dédoublé : celui de M. V. (qui n'a pas sévi cette nuit-là), de Langlois, alors si près de connaître la vérité, cette « vérité vraie pour tout le monde », comme l'énonce, dans un truisme profond, le Procureur royal, « *profond connaisseur des choses humaines*, [...]

amateur d'âmes[66]. » Annonçant la visite chez la brodeuse, l'épisode est empreint d'ambivalence puisqu'il marque aussi bien une diversion qu'une étape sur le chemin de l'identification progressive du justicier au meurtrier.

33 La détermination de Langlois à revoir ces objets est telle qu'elle l'oblige à rester à croupetons devant la grille de la sacristie. Son attention se concentre sur les plus belles chasubles, les plus raffinées – la dorée, la rose et la verte – celles que le curé revêt les jours de grande fête : la broderie, mimèsis de la création, qui conjugue le motif « féminin » de la fleur et de l'épine (la rose) relève d'un régime du spectacle (propre au rite tridentin) appelée à émerveiller les esprits. Par sa demande expresse, Langlois s'octroie un divertissement qui manifeste sa vive sensibilité à la beauté (et sa parenté avec M. V.), mais aussi l'absence d'efficace des objets consacrés sur son âme. Que valent-ils d'ailleurs, arrachés au spectacle qui leur assigne leur sens ? La broderie religieuse, fruit du travail de patience des Présentines[67], actualise le thème du divertissement, de ce vide de l'âme qui ne se comble que par l'écriture ou le meurtre, bien loin de l'issue proposée par Pascal.

Le sang de la brodeuse

34 Ornement gratuit (à moins d'être réparatrice), la broderie constitue l'avers des divertissements sanglants de M. V. Remarquons que, pour désigner la disparition « miraculeuse » des victimes, le narrateur emploie à plusieurs reprises le verbe « escamoter » (le meurtrier se voyant doté des attributs magiques d'un dieu négatif). Le Littré détaille les sens de ce verbe polysémique : « Faire disparaître quelque chose par un tour de main, un tour de gobelet, ou de toute autre manière. Escamoter une carte[68]. » Le meurtrier est un joueur, un prestidigitateur, qui « escamote » ses victimes avec une facilité aérienne. Mais « escamoter », c'est encore « tirer les extrémités des fils d'or ou de soie du côté de l'envers de l'étoffe[69]. »

35 L'étymologie conforte cette relation inverse et occulte entre le sang et la broderie. « Broder » se décline selon les dialectes en *brosder* (wallon), *broydar* (provençal), *brusdus* (bas-latin), *brouda* (bas-breton)[70]. Quel que soit le radical, ces différents verbes expriment tous l'action d'aiguillonner, de piquer. Dans *Blanche-Neige* des frères

Grimm, la reine, assise près d'une « [...] fenêtre encadrée d'ébène noir [71], se pique le doigt ; des gouttes de sang tombent sur la neige : " Oh, puissé-je avoir une enfant aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noire que le bois de ce cadre [72] ! " » Si le sang versé, qui rejoue un rituel de sacrifice, relève des compétences du « roi », la broderie ne serait-elle pas l'attribut des reines « fenestrières » ? Les gouttes de sang qui enluminent la neige formeraient ainsi un lien, le fil d'Ariane entre ces deux activités antithétiques, unies par un dénominateur commun : la beauté (« qui fascine »). Dans *Le Conte du Graal*, Perceval s'abîme dans la contemplation des trois gouttes de sang laissées par une oie blessée sur la neige : « Car le sang et la neige ensemble / sont à la ressemblance de la couleur fraîche qui est au visage de son amie [73]. » Le sang se fait ici symbole de la pulsion sexuelle, d'un fantasme de défloration dont Perceval se châtie en tuant les chevaliers venus le distraire dans sa contemplation. L'esprit un peu embrumé, Ravanel, un villageois dont le cochon a été sauvagement entaillé « [...] se [met] à dire des choses bizarres ; et par exemple, que le "sang, le sang sur la neige, très propre, rouge et blanc, c'était très beau" (Je pense à Perceval hypnotisé, endormi ; opium ? Quoi ? Tabac ? aspirine du siècle de l'aviateur-bourgeois hypnotisé par le sang des oies sur la neige [74]). » Au Moyen Âge, nous rappelle Michel Pastoureau, les trois couleurs polaires étaient le blanc, le rouge et le noir [75]. Le roman les décline sous la forme du sang imaginé ou versé, de la « somptueuse table de jeu marquetée » d'ivoire et d'ébène qui trône chez la brodeuse, du teint blanc et des cheveux noirs de Marie Chazotte, de Delphine, et bien sûr de la neige [76].

36 La chasuble brodée de roses propose un artefact de la création, de la nature, dont la splendeur raffinée s'oppose aux hiéroglyphes mystérieux qui balafrent la peau du cochon de Ravanel, martyrisé par M. V. Possible substitut sacrificiel d'un être humain, celui-ci est retrouvé :

> [...] entaillé de partout, de plus cent entailles qui avaient dû être faites avec un couteau tranchant comme un rasoir. La plupart de ces entailles n'étaient pas franches, mais en zigzag, serpentines, en courbes, en arcs de cercle, sur toute la peau, très profondes. On les voyait faites avec plaisir [...] (Ravanel frottait la bête avec de la neige, et sur la peau un instant nettoyée, on voyait le suintement du sang

> réapparaître et dessiner comme les lettres d'un langage barbare, inconnu)[77].

37 La brodeuse, religieuse ou laïque, orne cette « seconde peau » que sont les vêtements, les magnifie, les inscrit dans un ordre culturel et social par lequel se trouve disciplinée et confirmée sa « nature » féminine, marquée par le sang : sang des règles, sang de la défloration, sang de la parturition[78]. Celle-ci est soumise à la contrainte d'un geste qui doit éviter de faire perler le sang (au risque de souiller l'étoffe) à l'inverse du meurtrier qui le fait jaillir. Agrément des yeux, la broderie implique une maîtrise du sang à laquelle s'opposent les lettres barbares qui suintent de la peau du cochon, l'ornent, la « brodent ». Composant un langage inconnu, étranger, elles exposent les villageois dégoûtés à l'énigme de leur non-sens, à une altérité radicale mais aussi à leur propre et possible monstruosité.

La brodeuse : une incarnation de la Parque

38 Fuyant la lumière où se trouve la travailleuse, Langlois se retire dans le fond de la chambre baignée d'ombre où se dresse le portrait. La scène (qui épouse la perspective du regard de Saucisse) prend la forme d'une descente aux Enfers sans espoir de retour possible. En allant déranger les mystères de la vie de la brodeuse, le héros (qui l'a préservée du scandale en tuant son mari), commet une transgression, opère un « point arrière », qui le conduira tel Œdipe à vivre cela même qu'il cherchait à fuir. « Fée » de l'aiguille, M^{me} V. s'apparente à une discrète figure du destin, qui actualise le souvenir des *Fata*, des Parques romaines ou des Moires grecques.

39 Saucisse s'affirme à ce titre comme une auxiliaire ambivalente de sa quête, en lui présentant une femme qui l'exposera à un risque mortel. Elle-même se trouve associée aux travaux d'aiguille. La patronne du Café de la route tricote, reprise les chaussettes de Langlois, ravaude son gilet de flanelle (mais ne brode pas). La conversation au cours de laquelle le héros l'informe de ses projets matrimoniaux est scandée par des allusions à la couture : Saucisse prend un œuf de buis, passe l'aiguille à travers la maille des chaussettes, place des aiguilles sur le clair de la vitre pour les comparer. Or, dans l'imaginaire des

campagnes du XIXe siècle et du début du XXe, les aiguilles sont clairement associées au mariage :

> Le mariage est le moment où s'opère ce glissement de l'épingle à l'aiguille. En retirant épingle par épingle sa coiffe nuptiale aidée de la couturière et en réservant le retrait de la dernière épingle à son époux, la mariée perd symboliquement son innocence [...] et se retrouve du côté de l'aiguille [79].

40 L'entrelacement des motifs matrimoniaux et textiles, déroulés par la conteuse, résonne d'une signification symbolique : « – Trouve-moi quelqu'un. (Je débobinais une aiguillée de coton [80]). » Saucisse s'apparente à une Moire domestique, qui déviderait le destin de Langlois [81]. Plus tard, une fois mariée, Delphine lui demande, « ce qu'elle fait là [82] », pourquoi elle « fait des points, des points et des points [83] » et ce que « ce sera à la fin [84] » : « Je ne fais pas de projets à l'avance [85] » lui rétorque-t-elle. Cette réponse, pour le moins curieuse, s'apparente à une ruse : par ce tricotage sans fin, Saucisse prolonge sa présence dans le logis conjugal.

41 Ces différentes mentions soulignent les discrètes attentions maritales dont Saucisse « entoure » Langlois. Elles exacerbent le contraste avec Delphine, associée au motif inquiétant du cigare. C'est pour elle en effet que Langlois renonce (ou aurait renoncé) à sa pipe habituelle, et c'est elle qui, selon une hypothèse de Saucisse, arrange, avec une application de jeune épousée, les boîtes de cigares sur la cheminée. C'est sur cette Delphine encore que Giono ouvre *Noé*, récit de la genèse d'*Un roi* pour en souligner la sensualité, les « terribles beautés [86] », la peau laiteuse, le point de vue biaisé de Saucisse, jalouse de cette femme qui lui aurait volé « son » Langlois. La couture, la broderie, le tricot dessinent une ligne de partage éclatante entre les femmes du roman : Delphine ne serait-elle pas, malgré qu'en ait Saucisse, une possible « âme forte [87] » ?

De Noé à Sylvie

42 L'analogie entre le tissu et le texte, les arts textiles et l'écriture est bien connue [88]. Saucisse, qui fait des « points et des points et des points », sans former de « projet à l'avance » (dit-elle) pourrait bien refléter le processus d'écriture d'*Un roi*, marquée par la fulgurance

d'une inspiration déployée sur une quarantaine de jours. L'art du romancier déroule le fil des possibilités, des virtualités humaines.

43 Dans *Noé*, Giono raconte la manière dont les personnages d'*Un roi* sont (ou seraient) venus à lui, dans un mouvement de surimpression à son univers quotidien, chambre, vue, jardin, dont M. V. l'a traversé de son pas tranquille. Avant de raconter la genèse de son roman, l'écrivain prend soin de décrire le paysage qui s'offre à ses yeux, depuis son bureau : une villa moderne, des arbres au feuillage changeant (tilleul, cerisier, mûrier et if) et à droite « [...] des arbres, un champ divisé en quatre petits jardins faits au point de croix avec la laine vert chou, la soie d'or rouge d'une petite plantation de pêchers, le fil bleu pâle des artichauts ; tout ça sur fond de bure[89]. » Le paysage est décrit au prisme de la broderie, la table du romancier, chargée de brouillons, rappelant la « travailleuse chargée de toile en travail[90] » de la brodeuse où reposent ses lunettes. Si Langlois n'a « rien à broder », on ne peut en dire autant du romancier qui réussit par l'écriture à conjurer les démons de l'ennui[91].

44 L'incipit du roman amorce discrètement le motif des arts de l'aiguille sous les auspices de *Sylvie* de Nerval, dont l'héroïne éponyme abandonne la dentelle pour devenir gantière, sous les effets de la loi du marché. À l'ombre de roses trémières, dans le jardin de curé d'une ferme située sur un versant du Diois, un jeune homme prénommé Amédée « lit [...] lisait *Sylvie* quand je l'ai vu. [...] tout ce que je sais, c'est que c'est un V., qu'il est à l'école normale de Valence ou de Grenoble[92]. » Le narrateur n'est pas certain si « c'est un parent ou un descendant de ce V. de 1843[93]. » Quoi qu'il en soit, « lire *Sylvie* » à cet endroit-là, dans ce paysage chaotique, au lieu-dit *Les Chirouzes*, « c'est assez drôle[94] ». Les roses trémières (mentionnées trois fois) connotent l'univers du poète, le « ballet des heures » du sonnet « Artémis » : « C'est la mort, ou la morte [...] Ô délice ! ô tourment ! La rose qu'elle tient, c'est la *Rose trémière*[95]. » L'art textile s'incarne pour sa part sous la figure de Sylvie mais encore, dans *Octavie*, de la jeune bohémienne qui brode des ornements religieux rencontrée une nuit d'égarement, d'Émilie, vouée au couvent comme Adrienne. La référence à Nerval initie le motif du fil, du « fils » (Amédée) et de la généalogie, du cycle de la mort et de la vie, des tours et des détours entre le passé et le présent, ainsi que du passage d'une ère à une autre (symbolisée par la mécanisation du travail de Sylvie). Giono situe en

effet la strate la plus ancienne de la diégèse d'*Un roi* dans les années 1840, à une époque de basculement ou de glissement vers l'ère industrielle qui entérine pleinement la coupure avec la nature, le cosmos, seuls garants de la sacralité sur terre [96]. À la mélancolie nervalienne, fait écho la pulsion de mort de Langlois, à la délicatesse arachnéenne de l'écriture des *Filles du feu*, le débobinage des voix présentes et passées, à la violence éteinte de l'histoire, la crudité paysanne du fait divers, à l'atmosphère vaporeuse de Sylvie, la douceur rêveuse d'Amédée, dont les dispositions littéraires transmuent en lettres d'encre le sang, la cruauté répandus par l'ancêtre. La brodeuse se situe pour sa part au carrefour de ces deux imaginaires, entre lesquels son art tisse une continuité poétique, symbolique et sociologique. Elle s'incarne sous la figure de la veuve de l'assassin, de la collectivité des Présentines, artistes du fil auxquelles le roman rend un hommage fugitif mais appuyé. L'allusion à ces « brodeuses extraordinaires », au présent d'énonciation, signale la transmission d'un art qui traverse et relie les époques, à l'image du principe temporel qui régit la chronique, ouvre l'espace de la fiction à la réalité concrète d'une voix, celle – admirative, émerveillée – du romancier Giono.

NOTES

1 Jean Giono, *Un roi sans divertissements et autres romans* [préf. Denis Labouret], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2020, p. 506.

2 *Ibid.*, p. 383.

3 *Ibid.*, p. 385.

4 *Ibid.*, p. 386.

5 Ce village existe réellement. Giono lui retire un *n*. S'agit-il d'une méprise ou simplement de suggérer la ligne qui départage la fiction de la réalité ? Le fameux mont Aiguille, qui le surplombe, n'est curieusement jamais mentionné dans le roman. Son aura sacrée imprègne toutefois les ascensions mystérieuses du meurtrier, demi-dieu, quart de dieu, qui s'évanouit dans les airs. Ce mont est mentionné par Gervais de Tilbury (1155-1234) dans ses *Otia imperalia* ou *Divertissements pour un empereur* adressés à Otton IV. Les larges bandes de neige qui ornent son sommet ont donné lieu à la légende des draps blancs qu'y feraient sécher les « lavandières » du mont Aiguille.

6 *Ibid.*, p. 430.

7 La chronologie interne du roman comporte quelques incohérences : la visée de Giono n'est pas l'exactitude, mais son inscription dans le genre de la chronique.

8 *Ibid.*, p. 477.

9 *Ibid.*, p. 528.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, p. 478.

12 *Ibid.*, p. 477-478.

13 *Ibid.*, p. 423.

14 *Ibid.*, p. 480.

15 *Ibid.*, p. 483.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 M^{me} Tim s'en prend d'ailleurs à cette figure de mélodrame pour rendre compte de l'effet authentiquement douloureux produit par cette femme : « Et ajouta-t-elle [M^{me} Tim], je ne suis pas sentimentale, pas comme une grisette en tout cas » ; *ibid.*, p. 484.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 486.

22 *Ibid.*, p. 482.

23 Sur le thème du jeu, cf. Denis Labouret, *Giono, au-delà du roman*, Paris, Presse de l'université Paris-Sorbonne, 2016.

24 *Un roi sans divertissment*, *op. cit.* p. 485.

25 *Ibid.*, p. 486.

26 Charles Perrault, *Contes* [indroduction, notes et préface de Catherine Magnien, illustrations de Gustave Doré], Paris, Livre de poche, 2006, p. 219.

27 *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 482.

28 *Ibid.*, p. 486.

29 *Ibid.*, p. 485.

30 *Ibid.*, p. 486.

31 *Ibid.*, p. 485.

32 Associé à une forme de fraîcheur et d'innocence ; en lui semble se jouer un rappel discret de certaines victimes de M. V. : Marie Chazotte, Dorothée (« don de Dieu »), associée à la petite bergère qui orne l'horloge avec laquelle se divertit Frédéric.

33 *Ibid.*, p. 486.

34 *Ibid.* Le corbeau, oiseau de « mauvais augure », est un médiateur entre la vie et la mort, traditionnellement associé aux forces chtoniennes.

35 *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 487.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*, p. 385.

40 *Ibid.*

41 Charles Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 223.

42 *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 487.

43 Charles-Germain de Saint Aubin, *L'art du brodeur*, imp. de L.-F. Delatour, 1770, p. 2. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1065586m/f24.item. Consulté le 21/06/2023.

44 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 483.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*, p. 485.

47 *Ibid.*, p. 486.

48 *Ibid.*, p. 486-487.

49 *Ibid.*, p. 487.

50 *Ibid.*, p. 488.

51 *Ibid.*, p. 489.

52 *Ibid.*

53 Giono a supprimé un certain nombre d'épisodes qui figurent dans le canevas de son roman : M^{me} V. y prend la défense de son mari, est menée

par Langlois à Lalley, où elle est reçue par M^me^ Tim et Saucisse, se rend auprès du hêtre et des tombes. (*Ibid.*, notes p. 1127). Cette suppression accroît la part d'implicite du récit et contribue à construire le portrait d'une femme vouée au silence. Dans l'adaptation filmique de François Leterrier, supervisée et produite par l'auteur, elle est l'épouse de M. V., sans que son métier soit mentionné. Elle apparaît par ailleurs en compagnie d'une petite fille (et non d'un petit garçon). L'épisode de la visite du trio disparaît, Giono souhaitant peut-être contracter au maximum son intrigue afin de répondre aux contraintes temporelles du medium cinématographique. À la linéarité du texte, qui construit la représentation dans la durée, se substitue ainsi l'immédiateté de l'image. La broderie, dont Giono développe la polysémie, le potentiel narratif, semble davantage s'ajuster à la démarche textuelle.

54 *Ibid.*, p. 506.

55 *Ibid.*, p. 507.

56 *Ibid.*, p. 483.

57 *Ibid.*, p. 407.

58 *Ibid.*, p. 523.

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*

61 Nicole Pellegrin, « Les vertus de "l'ouvrage". Recherches sur la féminisation des travaux d'aiguille (XVI^e^-XVIII^e^ siècles) », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 56, n° 4, décembre 1999, p. 747-769, p. 755. URL : https://www.jstor.org/stable/20530491. Consulté le 22/06/2023.

62 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 410.

63 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 437-438.

64 *Ibid.*, p. 438.

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*, p. 472.

67 Dans ses entretiens avec Jean et Taos Amrouche, Giono évoque le couvent des Présentines de Manosque où l'emmenait sa mère quand il était enfant, munie de sa corbeille à linge. Ces visites sont racontées dans *Jean le Bleu*. Cf. Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, présentés et annotés par Henri Godart, Paris, Gallimard, 1990, p. 105.

68 Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, article « Escamoter ».

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*, « Broder ».

71 Grimm, « Blancheneige », *Contes* [choix, traduction et préface de Marthe Robert], Paris, Gallimard, 1976, p. 144.

72 *Ibid.*

73 Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, [édition du manuscrit 354 de Berne, traduction critique, présentation et notes de Charles Méla], Paris, Le Livre de poche, p. 303.

74 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 392-393.

75 « Lorsqu'il s'agit de construire des systèmes symboliques ou des systèmes de sensibilité en s'appuyant sur des couleurs, le haut Moyen Âge occidental se limite à trois couleurs "polaires" : le blanc, le rouge et le noir, c'est-à-dire aux trois couleurs anthropologiques fondamentales, les seules que l'on retrouve dans toutes les civilisations. » *in* Michel Pastoureau, *Figures et couleurs*, *étude sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, 1986, éditions du Léopard d'or, p. 36.

76 À l'issue du roman, Langlois, tel Perceval, reste en contemplation devant le sang sur la neige d'une oie fraîchement tuée à sa demande. Mais alors que chez Chrétien, le rouge et le blanc sont à la semblance d'un visage qui en constitue la senefiance, ces deux couleurs restent chez Giono des signes vacants, incomplets, la narration nous barrant l'accès à l'intériorité de Langlois. Remarquons toutefois que chez le romancier médiéval lui-même, l'interprétation reste ouverte, l'initiation à une vie intérieure, affective, s'accompagnant chez Perceval d'une forme de violence.

77 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 391.

78 Yvonne Verdier rappelle le lien entre couture et puberté à Minot, en Bourgogne : quand « elles sont en possession de leur marquette, prêtes à en user pour "marquer" leur linge, les filles ont environ douze ans : elles vont "voir" pour la première fois. [...] "Voir" [...] désigne à Minot les règles, mais "voir", c'est voir "la marque", car "marquer", c'est aussi métaphoriquement avoir ses règles » ; *in* Yvonne Verdier, *Façons de dire*, *façons de faire*, *la laveuse*, *la couturière*, *la cuisinière*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, *nrf*, 1979, p. 186. Par ailleurs, selon Marlène Albert-Llorca, « l'importance des motifs floraux dans la décoration des tissus liturgiques, notamment à l'âge baroque, peut être [...] interprétée comme une "conversion" du sang féminin. » ; *in* Marlène Albert-Llorca, « Les fils de la

Vierge : broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles », Paris, *L'homme*, *Revue française d'ethnologie*, t. 35, 1995, p. 106, https://doi.org/10.3406/hom.1995.369880.

79 Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille : l'éducation des jeunes filles au fil des contes », Paris, *L'homme*, *revue française d'anthropologie*, n° 73, 2005, https://doi.org/10.4000/lhomme.25033. Consulté le 21/06/2023.

80 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 506.

81 Dans la mythologie grecque, Lachésis était chargée de dérouler le fil de la vie des mortels.

82 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 525.

83 *Ibid.*

84 *Ibid.*

85 *Ibid.*

86 « Delphine va vivre. Tu sais bien qu'elle est toute neuve. Est-ce qu'elle était préparée à cet éclat ? Non. Tu l'as dit toi-même : elle avait rangé soigneusement les boîtes de cigares de chaque côté de la glace de la cheminée. Et n'oublie pas que tu as parlé de ce tablier blanc (impeccable, à bavette brodée) qu'elle faisait porter à sa petite bonne dans la maison de Grenoble. Tout ça, ce sont des signes. Amène-la seulement jusqu'ici : attends qu'elle ait traversé le labyrinthe de buis [...] et tu verras qu'elle va vivre » *in* Jean Giono, *Noé*, *Œuvres romanesques complètes* [édition établie par Robert Ricatte avec la collaboration d'Henri Godard, Janine et Lucien Miallet et Luce Ricatte], t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, p. 611-612.

87 Voir à ce sujet l'article de Marie-Nil Chounet : « *Un roi sans divertissement* : les fausses preuves d'un roman » (Intercripol, 21 avril 2023) qui désigne Delphine comme la meurtrière de Langlois, http://intercripol.org/fr/thematiques/critique-policiere/un-roi-sans-divertissement-les-fausses-preuves-du-roman.html. Consulté le 11/11/23.

88 Sur l'histoire de cette analogie, voir l'article de Roger Chartier consacré à Goldoni : « Texte et tissu. Les dessins d'Anzoletto et la voix de la navette », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, 2004, n° 54, p. 10-23, https://doi.org/10.3917/arss.154.0010. URL : https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2004-4-page-10.htm#no13. Consulté le 21/06/2023. Rappelons également l'alignement du matériau verbal sur l'ekphrasis et son lien avec la broderie. Dans *Les Noces de*

Thétis et de Pélée, Catulle décrit le voile de poupre brodé qui recouvre le lit nuptial des héros. Les motifs renvoient à des figures de la mythologie auxquelles la plume du poète redonne vie (dont la légende d'Ariane et de Thésée). Le matériau visuel (le tissu) sert de prétexte à une composition verbale tout aussi raffinée, où s'exprime la puissance de l'*enargeia* qui désigne, chez les auteurs antiques, l'effet d'évidence visuelle produit par une description.

89 *Ibid.*, p. 614.

90 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 486.

91 « Si j'invente des personnages et si j'écris, c'est tout simplement parce que je suis aux prises avec la grande malédiction de l'univers, à laquelle personne ne fait jamais attention : c'est l'ennui. » *in* Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, *op. cit.*, p. 58.

92 *Ibid.*, p. 385.

93 *Ibid.*

94 *Ibid.*

95 Gérard de Nerval, « Artémis », *Les Chimères*, *Les Filles du feu*, *Œuvres complètes* [édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois], t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 648.

96 « Époque de prise de conscience de la solitude humaine, de 1800 à 1900, les hommes ont fait l'apprentissage des temps modernes. » in *Noé*, *op. cit.*, p. 624.

RÉSUMÉS

Français

Publié en 1947 chez Gallimard (après un premier tirage aux éditions de La Table ronde), *Un roi sans divertissement* est sans doute l'un des romans les plus fascinants de Giono. Empruntant quelques traits à la veine du roman policier régional, il s'en démarque toutefois, par sa construction narrative spiralaire, une variété de tons plus ou moins héritée de « l'opéra-bouffe », la bifurcation de l'enquête initiale, rapidement close, vers une quête dédoublée : celle du capitaine Langlois, qu'une force incompressible semble pousser sur les traces du meurtrier qu'il a tué, celle de la narration elle-même, dont il constitue le foyer énigmatique. Quelle place pour la brodeuse dans cette quête de l'autre et de soi, où la fascination du sang, la pulsion de mort semblent mettre à l'épreuve l'exercice de la justice ? Incarnation concrète du travail féminin, la brodeuse est l'épouse du meurtrier, le visage

d'une collectivité, celle des Présentines dont Langlois admire les ouvrages brodés. Sa présence discrète doit se lire à la lumière de la logique indiciaire du roman, d'un itinéraire intérieur marqué par le faste, le divertissement, le sang, la beauté et la mort.

English

Published in 1947 by Gallimard (after a print by the editor La Table ronde), A *King Alone* (*Un roi sans divertissement*) is probably one of the most fascinating novels of Giono. Borrowing some of its features from the vein of the regional detective novel, it differs from it however, by a spiral plot, a variety of tones more or less inherited from the « opera-bouffe », the bifurcation of the initial inquiry, quickly closed, towards a dual quest: that of captain Langlois, whom an incompressible force incites to follow the steps of the murder he killed, that of the narration itself of which he embodies the enigmatic center. Which place for the embroiderer in this quest of the other and oneself, where the fascination of blood, the pulsion of death seam to put to proof the exercise of justice? A concrete incarnation of female work, the embroiderer of the novel is the murder's spouse and the face of a religious collectivity, those of the Presentines, whose works excite Langlois's admiration. Her discreet presence must be read in the light of the indicial logic of the novel, of an interior itinerary marked by splendor, distraction, blood, beauty and death.

INDEX

Mots-clés

Giono (Jean), roi, meurtrier, brodeuse, broderie, sang, beauté, piquer, divertissement, Nerval (Gérard de)

Keywords

Giono (Jean), king, murder, embroiderer, embroidery, blood, beauty, prick, distraction, Nerval (Gérard de)

AUTEUR

Maria Cherly

Agrégée de lettres modernes, Université de Bretagne Sud

Textile poetics of stitches and sutures in *Névoa e Assobio* (2017)

Poétique textile des points et sutures dans Névoa e Assobio (2017)

Erika Viviane Costa Vieira

PLAN

Materiality and memory
The presence of an absence

TEXTE

1 On the threshold of fine arts practices, embroidery is one of the techniques that belongs to the greater area of textile arts and has gained prominence since the avant-garde movement and the Second Wave feminism from the 1960s. Embroidery and stitching have been explored in Brazilian contemporary art and editorial production as an *ethos* of an ambivalent aesthetics that recalls a feminine poetic imagery in which the materiality of fabric and thread is recovered as a sign of skill, persistence, affect, and memory. There is some level of indecisiveness in this intermedial aesthetic practice because it swings between craft and art, image and text, artist's book and illustrated book. Our discussion in this work revolves around the intermedial works of the Brazilian visual artist Julia Panadés[1] in her use of embroidery and stitching to illustrate the poetic prose *Névoa e Assobio* (2017) by Bianca Dias[2].

2 In *Névoa e Assobio*, the poetic narrative of a mother recalls the painful neonatal loss of Caetano. It is a volume illustrated by the visual artist Julia Panadés using embroidery and stitches as emblems of surgical sutures in search of psychological healing.

3 The illustrations are constituted by a threaded materiality that enables the juxtaposition of word and image that function both as illustration and a register of memory. As paratextual elements of these books, they enact themselves as intermedial references and as intermedial transpositions, in terms of Irina Rajewsky's semi-

otic categories[3], at the same time their illustrative function unfolds as iconotexts, according to Liliane Louvel[4] (2006). Therefore, this paper means to reflect upon the intermedial role of embroidery and stitching as illustration in literary production to bring forth discussions on materiality (Gumbrecht[5]) and the interplay between image, text, and touch. Threaded illustrations unfold deeper meanings, such as a search for psychological healing and the imprinting of memory.

Materiality and memory

4 An embroidered cloth recalls the ancestral act of registering our thoughts by piercing a surface to retain symbols. It returns to the textural nature of writing and the first formats of the book. Alberto Manguel[6] reminds us that one of the primeval media to record symbols were the clay planks, where humans could scratch their surface and later put them together to form a "book". In this way, the meaning of text and textiles share the same root from the Latim, *texere*, an inflection of *texō*, pointing to an act of construction and weaving in such a way that when we write, we are weaving complex layers of meaning.

5 Embroidery in contemporary art has been recognized as a gesture of repetition, rhythm, and movement that requires craftsmanship and discipline. It has the potential of putting color to shapes, drawing patterns, letters, and texturizing surfaces with the subtle tridimensional effect such as embossing. It is not less complex than weaving, for it requires planning, color harmony, discipline, and endurance. The needle perforates the fabric countless times, and the colored threads fill in the space. Its execution is laborious but rewarding. However, it has not received much theoretical attention in comparison to weaving. The German American Bauhaus artist and textile master, Anni Albers[7], demonstrated her profound preference for weaving and textile design. For her, the structure of a fabric is characterized by its constructive nature. Embroidery, on the other hand, is decorative surface work, according to Albers[8], for it is does not demand elaborate thinking on its engineering, on its act of building up a structure.

6 Even though embroidery may have been underestimated by designers and experts for its decorative function, it is a mediatic

cultural product. Jacques Rancière in *Le partage du sensible* [9] contests the hierarchy among the arts and its theorization. He further defends an egalitarian treatment for the arts, and between the images and the signs over surfaces as a political act. In this way, everyone would have access to aesthetic sensibility because in this theory of art, the artistic sense is a mode of articulation in consonance to the ways things are done, their forms of visibility, and the way their conceptualization is elaborated. In this way, artistic sensibility can be shared democratically, not only among academics or experts.

7 In this spirit, I return to Anni Albers who pointed out to textiles as a medium that responds to the sense of touch, just as colors respond to vision. According to her, we need a receptive mind to discover meaning in the language of color. However, it takes an acute sensitivity to access a tactile language to unveil the meanings of its materiality. Given the appeal to visuality and to tactility found in embroidery, this study was based on the notion of media as proposed by Claus Clüver [10], who states that artistic material are the media of the artist, and by Lars Elleström [11] (2021) who understands that any material with a communicative function is a media product and who also conceive media as communicative tools constituted by interrelational resources and modalities.

8 The interplay between image and text in the works under analysis here are merged in such a way that they constitute an iconotext, or the attempt to put together image and text in fusion, bringing to life a new object, in this case, illustrated books, according to the studies of Liliane Louvel [12] (2011). The approach to embroidered illustrations as media of sensory and material modalities were developed in my previous studies [13] (VIEIRA, 2020; 2021). The intermedial phenomenon involved between text and textiles are varied, but here we deal mainly with the notion of intermedial references by Irina Rajewsky's (2005). My preference to work with the theoretical field of intermedia can be justified by the constitutive material qualities and modalities of the media involved, which corresponds to the extra-diegetic qualities of the text, its visual-tactile modes in relation to the verbal dimension of literary texts in a mirroring interplay.

The presence of an absence

9 *Névoa e Assobio* was published in 2017 in Brazil, and it recalls the sensitive issue of a neonatal loss in a poetic narrative of mourning with affection and tenderness. The text is by Bianca Dias whereas the illustrations are attributed to Julia Panadés. The volume surprises by the gentleness with which it combines the verbal text with a visual modality that evokes the tactile sensibility through sewing and embroidery. Weaving and writing restore meaning to the chaos of loss and become emblems of a desire for regeneration. Sewing and embroidery are interwoven by the verbal textuality that grant a double meaning to the work of Dias and Panadés: that of writing and sewing as restorative activities.

10 The volume's poetic density presents us with promising investigative paths, but the focus of this analysis will rely mainly on the poetic affinities that intertwine textile arts and contemporary Brazilian literature. The intermedia relations that are manifested in the volume characterizes an iconotext as described by Lilliane Louvel[14] (2006, 2010) due to the integration of word and image configured in the articulation between the text of Dias and the visual work of Panadés that happen in co-presence.

11 To begin with, the poetic genre of the volume is not easily discerning. The narrative is about a poignant pain, and we do not know if it is an autobiography, a diary, a narrative poem or even a narrative fiction. In addition to this rupture to the compartmentalization of poetic genres, the text-image relationship also generates undefinitions: after all, is it an artist's book, an illustrated book, or a book of illustrations with poems? The verbal text merges with the visual work in such a way that the voices of Dias and Panadés are juxtaposed in constant crossing. Julia Panadés' creative process is meant to be inspired by the text to create her works, however she often merges with it. This visceral involvement is evident in *Névoa e Assobio*, so that intermediality participates as a key concept of this poetical-aesthetic gesture of this work. As a work that inhabits the thresholds and given its unclassifiable features, the notion of intermediality as proposed by Clüver, Rajewsky and Lars Ellestöm elucidate the hybrid quality of Dias' *œuvre*.

12 In this way, mediality play an indispensable role. Firstly, the iconicity of the illustrations presents themselves as an aspect impossible to ignore in the textual composition when using not only traditional visual techniques of the visual arts, such as watercolor and dry pastel sanguine, but also sewing on paper. The visual influence of the artist Louise Bourgeois is configured as a propeller of the gesture and the aesthetics of the visual elements, especially if we recover the work *Ode à l'Oubli* [*Ode to Oblivion*] (2002). Such influence is quite evident for the predominance of the bloody red hue and in the forms that constitute Panadés' trilogy alongside the volume: *Pregnant Woman*, *Fertile Woman*, and *Bleeding Woman*. In these images, there is a recognizable female figure, and the composition is filled with uteruses, eggs, cords, placenta. The energy and vitality of the images contrast with the theme of neonatal loss, even though the excessive use of red brings back the idea of hemorrhage.

13 Characterized as an Artist's Book, Bourgeois' *Ode to Oblivion* displays a collage composed of fabrics and printed words on linen napkins from the artist's wedding apparel[15]. Bourgeois was one of the artists studied by Panadés in her doctoral thesis defended in 2017 at UFMG. Thus, the paratextual composition in Dias' volume, as an artist's book, relates to Bourgeois's gesture through the aesthetics of an artist's book, with an apparent spine, exposing the threads of the seams of the book signatures. The book cover shows a photograph of an embroidered title in back stitch style and its back, the endpaper, reproduces the reverse side of this embroidery, simulating an actual stitched object. These paratextual and extra-diegetic details are uniquely integrated into the work of Dias and Panadés, promoting a dialogue between the account of Caetano's brief life and the aesthetics of the editorial production characterized by the volume's artisanal appearance. The paratext, for Genette[16], comes alongside the text, and is a way of making an introduction, or of "making it present, to guarantee its [the text] presence in the world, its reception, and its consumption, in the form, at least today, of a book[17]". Therefore, the paratext is a border that becomes a permeable membrane between the inside and the outside, an intermedial dispositive on its own.

Fig. 1


Fig. 1

Reproduction of the book cover

14 Threaded illustrations are interposed to the verbal content as part of this editorial project. Threads and seams in their three-dimensionality are recalled, in their volume and texture, acting as an intermedial reference according to Rajewsky's categorization. The illustrations are not literally presented as stitching on fabric, but are remediated by photography, as a simulacrum of a sewing work, which is why they are identified in the field of intermedial references. Sewing appears in writing, pictures, and joint parts of this volume. On the gesture of sewing, Edith Derdyk (2010) conceives it as an extension of her artistic work with line and thread. It is used for anchoring herself in the singularity of the incorporation of this activity in her works, she states: "[s]ewing supposes the condition of perforating the material and later join the pieces. From any continuous fabric, from any malleable and flexible material, capable of being pierced, it will be necessary to pierce, poke, tear, cut to connect this same material in another configuration [18]." Sewing, thus, refers to a desire for manipulation and transformation of materials, but above all for creation, repair, and adjustment. Dias's accounts: "In mourning and in ordinary silence, I sew the threads of these winged words in an exercise of hope [19]". The frustrating experience of a denied motherhood may point to the fragmentation of the female self, and the sewing gesture may come up as an attempt to put everything together, join the pieces, to become integral again: "We are all precarious, fragmented, and strange. All beauty is convulsive [20]".

15 Sewing and embroidery were reassessed from the 1960s onwards, when they began to occupy artistic spaces with greater visibility. According to the studies by Rozsika Parker [21], embroidery and sewing were part of the private sphere of the domestic scenario and occupied a place of decorative arts. They have been configured over time as "female" activities, which have traditionally been part of the educational and social formation of women. Mainly from the 1960s onwards, when textile art began to occupy art museums, it became

an ambivalent artistic practice, as it was an economic activity that freed women and an artistic language linked to the feminine, but also one that confined women to the limits of the house, the domestic place, also contributing to the marginalization of this art. Embroidery as a feminine *ethos* is recovered in *Névoa and Assobio* to illustrate shapes and letters bringing with them meanings associated to feminine creation, such as the power to bear children and to produce milk, to feed the offspring. At the same time, the stitches remind us of the surgical sutures as a trope for a search for an integral self and a desire to heal by recomposing from such a loss.

16 Both the letters and the sewn illustrations are media products of material and sensorial modalities. In this work, words have the same materiality of a sculptural form. Dias [22] refers to words as if they had volume: "I write as an exercise of reduction, so that the words – so sacred – do not lose their thickness and power [23]." This artistic modality employs materialities that evoke senses that go beyond visuality, triggering the touch. Thus, the material and sensory modalities, according to Elleström [24], are also important categories mobilized in *Névoa and Assobio*.

17 Even though the embroidered letters and illustrations appear to be so real, the embroidery is an effect and it is only evoked by photography, which can be associated with the field of intermedial references by Irina Rajewsky [25], as mentioned above. In this category, Rajewsky states that a work can evoke or imitate elements of a medium through specific means of another medium, which is the case of photographs of Panadés' illustrations that make up the graphic design of the book. Although the original illustrations by Panadés were made on paper, using thread and sanguine, exploring the right and reverse sides, just like an embroidered piece, the books were reproduced on paper, only mimicking the effects of the seams through photography. The pictures, by the way, are of very high quality, with high resolution, to maintain the tactile effects of the line on paper. In this way, the volume and textures are evoked by the photographic images with such verisimilitude that they convey the haptic sense, a term that refers to the tactile sensations that are triggered in the brain.

18 What this text intends to demonstrate is that textile media play an important role that goes beyond the limits of the illustrative function

of Dias' narrative. Regarding the role of media, Jørgen Bruhn [26] makes insightful considerations when he says that the aspect of mediality cannot be separated from its content, since the media are not empty message transmission conductors. In the case of *Nevoa and Assobio*, sewn illustrations are materialities marked by gender issues that bring back the ideas of pain, loss, repair, and amendment, all at the same time.

19 The use of stitching to write and to illustrate recovers the idea of writing as a gesture of inscription, scratching, and penetration as in Villém Flusser [27] "every written text is *in-scription*". A gesture may refer to body movements but also to actions, deeds, something made by man, according to Flusser. Writing as a gesture is beyond the observable surface in such a way that it is not a construction but penetration, an attempt to get inside and mingling with the surface. Therefore, it is with this approach that we examine the experience of this textile technique, embroidery, or stitching to illustrate: as a piercing gesture that modifies surface, creates volume and texture, and metaphorically has the power to record symbols.

20 Another point is the paradoxical nature of the elaboration of grief in which is activated by the impulse of (re)generative forces, oriented towards production, towards creation. The absence of Caetano becomes the very reason why he is so present in the narrative. Hans Ulrich Gumbrecht [28], in his elaboration on the production of presence in language, calls attention to the effect of tangibility that comes up in communication to produce presence because it is subjected to special references. To him, any form of communication is capable of "touching" people's bodies during the communicative process in specific and varied ways. The act of writing for Dias is a way to produce presence in face of a moment of emptiness: "I write so that I do not lose myself in the excessive emptiness of the talking, when what is imposed on me is unspeakable. [29]". The death of a son is such a painful experience that the text turns into a shrine, an elegiac homage so that the absence becomes more tangible: "A small shrine of a faith on the absurd and on the intangible that I will always carry with me [30]". At the same time, writing is used to elaborate emptiness: "In flesh and blood, I write to reinvent life in me and hold my absence in my arms: word after word, I get near to my gorge of emotions [31]".

21 It is also necessary to explore the indexical nature of the stitches in *Nevoa and Assobio* for it reminds sutures and scars. More importantly, they point to the previous existence of wounds. Rosalind Krauss [32] states that the term "index" was taken from Jakobson's idea for the linguistic sign, which is "full of meaning" precisely because it is "empty". The index – in opposition to the symbol and the icon – can establish meaning along the axis of a physical relationship with its referents, according to Krauss [33]. The indices are the marks or traces of a specific cause, and this cause is the very thing to which they refer to. Bianca Dias' text and the illustration by Julia Panadés poeticize the void, and the sense of emptiness left by the departure of Caetano. The title of her preface is called "Acute presence" and it says: "Writing about the loss of a son is trying to build a ranch where emptiness may take place [34] […])". However, emptiness does not represent an absence of being, but a previous presence.

22 In this way, the acts of sewing and writing contain attempts to elaborate an annihilating episode that turns into an impulse of creative forces, of production. The embroidered letters of Panadés in capitals and red thread [35] reveal an attempt to repair, to reorganize chaos out of the fraying experience: "I SEW THE TWO EDGES / OF THE BODY / THAT WERE OPEN / TOGETHER WITH MY AMAZEMENT [36]". Sewing and writing act as restorative effects of the soul that unites parts, that organizes chaos. The sewn letter is a design and message revealing itself in its entirety, on its right and reverse side. And writing becomes a form of resistance/re-existence. Sewing and writing are integrated in gestures of elaboration of grief, in enunciative acts of transformation and acceptance.

23 Writing becomes not only a practice that fills in an absence but also a *medium* of memory, especially according to Aleida Assman [37]. The writing gesture in its mediality takes a central part in the eternization process because writing is a medium that survives the destructive action of time. In *Nevoa e Assobio*, the embroidered letters epitomize this desire to presentify an absence and materializes a token, a monument, in homage to the deceased son. It is constantly an attempt to avoid forgetfulness, oblivion. As a Foulcautian dispositive, the iconotext immortalizes Caetano and his brief existence. When Bianca Dias retells her story, her account stores her memory of the baby boy at the same time it registers her moments with him as a

promise for later recollection. In a certain way, what is at stake is the fear to be forgotten, to be obliterated throughout time, that has the power to destroy memory.

24 This work, therefore, is masterfully configured in creative acts that rely on sewing thread and writing. These activities turn into therapeutic acts of acceptance and elaboration of mourning, while the illustration reveals the reverse, the backstage of the (re)creator gesture. Romanticized motherhood is firmly struck by showing its darkest shadow, its most abject underside. However, both writing and sewing are capable of saving, as they make the enunciators agents, authors, creators of their own stories. In the words of Edith Derdyk [38], she suggests to us: "sewing makes me a conductor, inaugurates times. It is clear the presence of a feeling of omnipotence allied to the terrible human condition of lack of control over the course of things. The crack that opens from this mismatch is a field of possibilities [39]."

Fig. 2


Fig. 2

Reproduction of the front and reverse side of the embroidered text by the artist Julia Panadés.

NOTES

1 Julia Gomes Panadés is a Brazilian performer and visual artist from Belo Horizonte, Minas Gerais, who collaborates in editorial projects as editor and illustrator. She holds a Bachelor degree in Arts and a Master of Arts degree from Guignard School of Fine Arts. She has a Doctoral degree in Literary Studies from the Federal University of Minas Gerais. Her interests rely on the relationship between text and image, text as image, and image as text. She has taught drawing for more than twenty years. She has collaborated with Companhia Suspensa, co-authored the installation *Enquanto Tecemos* [*As We Weave*] (2011) and the choreographic installation *Ela Vestida* [*She, dressed*] (2012). She was an artist-in-residence at the Frans Masereel Centrum between June and July 2012 in Kasterlee, Belgium. She has published several books, including *Poemia Contagiosa* (2012),

Abismo Parapeito (2013), *Imagino Veneza* (2019), and *Palavra Desenhos da Estação* (2019).

2 Bianca Dias, *Névoa e assobio*, 2e ed., ilustrações Julia Panadés, Belo Horizonte, Relicário, 2017. Dias is a psychoanalyst, writer, essayist, and art critic. Her interests rely on the multidisciplinary territory of psychoanalysis, literature, philosophy, theory, and artistic practice. She holds a Master's in Contemporary Arts Studies from the Fluminense Federal University – UFF (2017). She is also a specialist in Art History from Faculdade Armando Alvares Penteado – FAAP (2011), and she holds a Bachelor's degree in Psychology from the Juiz de Fora Higher Education Center – CES (2002). She founded and coordinated the Research Center in Art and Psychoanalysis at the Figueiredo Ferraz Institute – IFF in Ribeirão Preto, São Paulo, Brazil. Currently, she coordinates the Cinema and Psychoanalysis Project Cine-Cult USP, in Ribeirão Preto, in partnership with the Lacanian Center for the Investigation of Anxiety. Cf. https://barco.art.br/people/bianca-dias/ (Retrieved June 28th, 2022).

3 Irina O. Rajewsky, "Intermidialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre intermidialidade", tradução de Thaïs F. N. Diniz e Eliana L. de L. Reis, in *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, Belo Horizonte, UFMG, 2012, p. 15-45.

4 Liliane Louvel, *L'Illisible*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

5 Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence : Ce qui échappe à la signification*, traduction de Françoise Jaouën, Paris, Libella Maren Sell, 2010.

6 Alberto Manguel, A *History of Reading*, London, Penguin Books, 1998.

7 Anni Albers, *On Weaving*, London, Studio Vista, 1974.

8 *Ibid.*, p. 65.

9 Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique Éditions, 2000.

10 Claus Clüver, *Intermidialidade*, *Pós*: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes EBA/UFMG, v. 1, n. 2, 2011, p. 8-23.

11 Lars Elleström (ed.). *Beyond Media Borders*, vol. 1: "Intermedial Relations among Multimodal Media", Palgrave Macmillan, 2021, https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-49679-1.

12 Liliane Louvel, *Poetics of the Iconotext*, traduction de Laurence Petit, London, Karen Jacobs / Routledge, 2011.

13 Erika Viviane Costa Vieira, “Linhas da vida: intermidialidade e poética dos textos e têxteis em *Névoa e assobio*”, XXXV Encontro Nacional da ANPOLL - ENANPOLL - Letras ao Norte: Linguagens e Pós-Graduação em Chão Vermelho, 2020, https://anpoll.org.br/enanpoll-2020-anais/resumos/digitados/0001/PPT-eposter-trab-aceito-1419-1.pdf.

14 Liliane Louvel, *Le tiers pictural : Pour une critique intermédiale*, nouvelle édition [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 (généré le 14 décembre 2023). URL : https://books.openedition.org/pur/41005?lang=fr

15 Julia Gomes Panadés, *Ela, a criação: também em Clarice Lispector e Louise Bourgeois*, [manuscrito] Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2017.

16 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'Art*, Paris, Seuil, 2010, p. 9-10.

17 *Ibid.*, p. 9 (My translation).

18 Edith Derdyk, *Linha de costura*, 2e ed., Belo Horizonte, C/Arte, 2010, s/p: “[c]osturar supõe a condição de furar o material para logo depois juntar. De um tecido contínuo qualquer, de qualquer matéria maleável e flexível, passível de ser transpassada, será preciso furar, cutucar, romper, cortar para ligar este mesmo material numa outra configuração.”

19 Dias, *op. cit.*, p. 65.

20 Dias, *op. cit.*, p. 53: “Somos todos precários, fragmentados e estranhos. Toda beleza é convulsiva.”

21 Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroider and the Making of the Feminine*, London & New York, Bloomsbury, [1984] 2010.

22 Dias, *op. cit.*, p. 25.

23 Dias, *ibid.*, p. 25: “Escrevo num exercício de redução e para que as palavras – tão sagradas – não percam sua espessura e poder.”

24 Elleström, *op. cit.*, 2020, p. 46.

25 Irina O Rajewsky, *op. cit.*, p. 15-45.

26 Jørgen Bruhn, O *que é midialidade e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia*, Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira, in A *intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*, Santa Maria, RS, 2020, p. 15-54 (22).

27 Vilém Flusser, *Les Gestes*, Marseille, Al Dante, 2014, p. 99.

28 Gumbrecht, *op. cit.*

29 Dias, *op. cit.*: “Escrevo para não me perder no excesso vazio do falatório, quando o que se impõe é da ordem do indizível” (p. 25).

30 Dias, *ibid.*, p. 25: “um pequeno relicário de uma fé no absurdo e no intangível que sempre carregarei comigo.”

31 Dias, *ibid.*, p. 40: “Em carne viva, escreve para reinventar a vida em mim e pegar nos braços minha falta: palavra por palavra, vou me aproximando do meu desfiladeiro de emoções.”

32 Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, New York, Thames & Hudson, 1977, p. 69.

33 *Ibid.*, p. 70.

34 Dias, *ibid.*: “Escrever sobre a perda de um filho é tentar construir um sítio onde o vazio possa se abrigar, um território que possa ser margem no lugar em que desliza aquilo que, na palavra, é pura neblina.” (p. 3).

35 Dias, *ibid.*, p. 57.

36 Dias, *ibid.*, p. 57: “COSTURO AS DUAS BORDAS DO CORPO QUE ESTAVAM ABERTAS JUNTO COM MEU ESPANTO”.

37 Aleida Assman, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

38 Derdyk, *op. cit.*

39 *Ibid.*: “Costurar me torna regente, inaugura tempos. É clara a presença de um sentimento de onipotência aliada à terrível condição humana de falta de controle do curso das coisas. A fresta que se abre deste desencontro é um campo de possibilidades.”

RÉSUMÉS

Français

Névoa e Assobio de Bianca Dias (2017) se configure comme un récit poétique qui habite le seuil du deuil après un épisode de maternité qui n'aura duré que cinq jours. La modalité sensorielle de Lars Elleström (2021) nous permet de scruter l'entrelacement de la combinaison iconotextuelle de l'illustration brodée de Julia Panadés et du texte de Bianca Dias. La broderie, à son tour, n'est évoquée que par la photographie, constituant comme une référence intermédiale selon Irina Rajewsky (2012). Ce texte vise à analyser les relations entre le texte et la modalité sensorielle du média textile, représentée par l'illustration brodée dans cet ouvrage de Dias (2017), en considérant son

effet en tant que référence intermédiale pour n'évoquer que l'aspect de la broderie et ne pas apporter la matérialité textile elle-même. Enfin, il s'agit aussi de faire des considérations sur la place de la broderie dans les arts visuels en tant que pratique non hégémonique et son rôle dans la constitution du féminin, sa matérialité et sa capacité à produire de la présence.

English

Névoa e Assobio by Bianca Dias (2017) configures as a poetic narrative that inhabits the threshold of mourning after an episode of brief motherhood. Lars Elleström's sensory modality (2021) allows us to scrutinize the intertwining of the iconotextual combination of the embroidered illustration by Julia Panadés and the text by Bianca Dias. Embroidery, in turn, is only evoked by photography, constituting as an intermedial reference according to Irina Rajewsky (2012). This text aims to analyze the relations between the text and the sensorial modality of the textile media, represented by the embroidered illustration in this work by Dias (2017), considering its effect as an intermedial reference for only evoking the aspect of the embroidery and not bringing the textile materiality itself. Finally, it is also intended to make considerations about the place of embroidery in visual arts as a non-hegemonic practice and its role in the constitution of the feminine, its materiality and its ability to produce presence.

INDEX

Mots-clés

référence intermédiale, broderie, illustration, modalité sensorielle, intermédialité

Keywords

intermedial reference, embroidery, illustration, sensorial modality, intermediality

AUTEUR

Erika Viviane Costa Vieira

Associate Professor, Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brésil

Piquées à vif. Tatouer la peau de fils chez les artistes brodeuses contemporaines

Sarra Mezhoud

PLAN

Piquer et marquer ou la subversion des gestes
Tatouer le tissu / broder la peau ou la transgression des supports
« Broderie is the New Tatouage? » ou le transfert des médiums

TEXTE

1 Broder la peau pour marquer le corps immuablement, les récits de voyageurs européens décrivent dès le XVIIIe siècle cette pratique en usant de l'analogie entre une technique et un médium familier – la broderie – afin d'appréhender une ornementation corporelle inconnue, le tatouage des groupes de peuples sibériens et inuits : « ils se font coudre la peau du front, des joues et du menton, en forme de broderie, avec du fil teint de graisse noire [...] ; et se font ainsi, des ornements qui ne s'effacent jamais[1]. » Le « tatouage sous-épidermique[2] » ou « tatouage des Esquimaux[3] » est, aux XIXe et XXe siècles, ainsi classifié dans les écrits scientifiques européens d'anthropologie raciale qui, reprenant ces premières descriptions européennes archaïques, tentent d'inventorier les techniques de tatouage à travers le monde et les époques. Occultée lors de la colonisation, cette pratique du *skin-stitched tattoo* ou tatouage cousu est aujourd'hui, dans un processus de « décolonisation de l'art par l'art[4] », considérée comme un héritage mnémonique par les groupes inuits et plus particulièrement par les femmes qui se réapproprient ce geste matrilinéaire et le transmettent :

> Tu dois coudre comme si tu faisais un ourlet. Tu fais un point et tu pinces la peau, puis tu appuies pour que la suie reste. Ça donne une ligne claire avec des petits points. [...] c'est un travail de couture très long. Tu as deux manières d'encrer la peau : soit tu fais passer le fil sous la peau et tu le retires, soit tu fais passer le fil sous la peau et tu le laisses pourrir à la cicatrisation[5].

2 L'aiguille et le fil formant des points en piquant la matière pour orner sa surface, le temps long et la matrilinéarité de la transmission du geste, autant d'éléments du tatouage cousu qui font écho à la pratique de la broderie en Occident et invitent à interroger de manière croisée le geste de la brodeuse et celui de la tatoueuse dans le contexte choisi de la pratique artistique féminine contemporaine. Depuis les années 1990, un retour aux travaux d'artisanat et à la manualité se jouent dans l'art contemporain [6], favorisant une place de choix aux travaux d'aiguilles, ainsi qu'au retour de la broderie présente sur la scène artistique dès la fin des années 1960, où des artistes femmes investissent cette pratique liée à la féminité depuis des siècles et à sa soumission par la culture patriarcale. Elles font de ce médium un instrument de libération et une arme de résistance artistique subversive afin de revendiquer leur identité de femme et d'artiste invitant, dès les années 1980, à écrire une histoire de la broderie indissociable de l'histoire des femmes [7]. L'ouvrage de l'historienne de l'art féministe Roszika Parker intitulé *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* [8], en érige les grilles de lectures genrées et est encore de vigueur lorsqu'il s'agit d'appréhender la broderie en tant que médium artistique contemporain.

3 Aline Brant, Eliza Bennett, Ellen Greene et Nicole Tran Ba Vang, sont des artistes [9] de différents horizons présentes sur les scènes artistiques depuis les années 1990 et qui ne considèrent pas la broderie comme « médium féministe de niche [10] ». Brésilienne, Britannique, États-unienne et Française, elles ne limitent pas leur pratique à un médium artistique et utilisent la broderie, les travaux d'aiguilles, la photographie, la peinture, le collage, la vidéo ou encore l'art corporel. Brodant des motifs de tatouages sur du tissu (Ellen Greene, *Embroidered Work*, 2018) ou brodant la peau (Eliza Bennett, *A woman's work is never done*, 2012-2014, Nicole Tran Ba Vang, *Série automne hiver 2003/2004*, 2003), surbrodant des photographies de corps tatoués (Aline Brant, *Foto e Bordado*, 2018) ou tatouant le corps de fils (Isabelle Bisson Mauduit, *Les Tatoués*, 2014) elles percent, trouent, perforent et photographient une surface mouvante et changeante (tissu et peau) en considérant la broderie et le tatouage comme des médiums artistiques qu'elles font dialoguer par la subversion, la transgression et le transfert des gestes, des supports et des médiums inhérents à la broderie et au tatouage qu'elles interpénètrent. Investi-

guant leurs intentions et leurs processus créatifs, la réflexion qui va suivre se construit à partir d'entretiens récents menés auprès de ces artistes à propos de leur rapport au tatouage qu'elles ne pratiquent pas ou peu, de leur conception de la broderie au prisme des féminités et des féminismes et de leur approche intermédiale des médiums[11], matières, supports, surfaces et gestes artistiques que revêtent depuis les années 1970 l'action de broder et celle de tatouer.

Piquer et marquer ou la subversion des gestes

4 Pour Carine Kool, la broderie s'origine des tatouages[12]. Une enluminure d'une édition de la fin du XV^e^ siècle du *Livre des voyages de Marco Polo* donne à voir l'une des premières représentations d'ornements corporels s'apparentant aux tatouages : des entrelacs et des volutes sont étrangement représentés de couleur or sur les corps « des habitants de Caugigu[13] ». L'historien de l'art Denis Bruna remarque que « le peintre utilise de l'or, le même qu'il emploie pour [...] souligner le bord d'un vêtement[14] » là où s'exerce traditionnellement la broderie, border et broder ayant probablement la même racine étymologique[15]. Par l'image, le tatouage est alors assimilé à une broderie de peau comme la traduction d'Henry Yule le confirme dans l'édition des voyages de Marco Polo de 1903 : « Toute la population [de Caugigu] a la peau marquée à l'aiguille de motifs [...] exécutés de telle manière qu'ils ne peuvent jamais être effacés. [...] ceux qui ont la plus grande quantité de cette broderie sont considérés avec la plus grande admiration[16]. » Ainsi l'analogie possible entre broderie et tatouage est-elle instituée.

5 La broderie suggère à la fois le procédé technique et l'ouvrage fini, un travail d'embellissement par l'ornementation exécuté, dans un temps long, à la main ou à la machine. Broder consiste à piquer et percer à l'aide d'une aiguille, une surface souple (cuir, canevas ou tissu) marquée d'un dessin préparatoire pour le recouvrir d'une juxtaposition de fils formant un point, une marque répétée selon une progression multidirectionnelle du geste. Le tatouage quant à lui est une marque, inscription ou dessin indélébile et permanent réalisé par l'introduction de diverses matières colorantes et notamment d'encre dans l'épaisseur du derme au moyen d'une aiguille manuelle ou d'un

faisceau d'aiguilles mécaniques. Tatouer, c'est piquer par répétition des points sur la surface corporelle vivante selon un geste qui suit les multiples directions d'un dessin préalablement transféré sur la peau à l'aide d'un calque sur papier carbone appelé *stencil*[17]. Dessiner, piquer percer, faire pénétrer une matière (fil et encre) dans un support (tissu et peau), les gestes broder et tatouer s'articulent dans la répétition de points faisant apparaître sur la surface une marque visuelle, « le temps et la répétition des marques [étant] des éléments communs au tatouage et à la broderie[18] », remarque Ellen Greene. Par la marque, broderie et tatouages sont des travaux d'aiguille qui complètent une matière tégumentaire initiale et la mettent en œuvre par l'ornement[19]. La notion d'ornementation est aussi commune à la broderie et au tatouage dans le sens où ils sont des ajouts symboliques et décoratifs à un support préexistant. De plus, l'histoire de l'ornement met en avant leurs origines croisées. Au XIX^e^ siècle, l'obsession pour la découverte des origines de l'art fait ressurgir la question de l'ornement. Le besoin de se parer par l'ornementation de la peau ou du tissu qui la recouvre est alors décrit comme le premier geste artistique. Les interrogations de Gottfried Semper par exemple, sur la primauté de l'ornementation corporelle ou textile mettent en avant les liens permanents entre le tissu et la peau, la broderie et le tatouage :

> Les ornements qui figurent sur la peau […] sont faits de fils peints ou tatoués qui se croisent dans de nombreux entrelacs et spires et alternent avec des lignes droites. Ces lignes nous ramènent ainsi, dans le même temps, au fil comme élément linéaire de la surface textile. […] Nous ne savons pas vraiment si les traits et entrelacs […] tatoués […] sont la pratique la plus ancienne dans l'art de l'ornement. […] Et il ne fait aucun doute que l'art textile [est l'une des] premières techniques dans lesquelles, à côté de la finalité poursuivie, l'aspiration à l'embellissement s'est exprimée par […] les ornementations[20].

6 L'ornement cultive une relation complexe avec l'histoire de l'art qui le relie volontiers à un artifice superflu agrémentant une œuvre plutôt qu'à une forme d'art à part entière. Le caractère ornemental associé à la broderie et au tatouage leur confère un statut d'artisanat, d'art mineur ou d'objets anthropologiques longtemps méprisés par les institutions. Il est alors pertinent de noter que leur première légiti-

mation artistique et institutionnelle a, elle aussi, lieu simultanément dans les années 1970 par le biais des scènes alternatives où les artistes vont en faire des médiums artistiques subversifs à des fins de revendications identitaires.

7 À la fin des années 1960, les mouvements sociaux regroupant les révolutions sexuelles, les prémices des cultures LGBTQIA+ et les différentes luttes féministes proclament une opposition unanime à l'encontre de la société patriarcale hétéronormée et un objectif commun de libération du corps. Les hippies, par exemple, érigent les pièces de vêtements brodés en signe de rejet du matérialisme et les punks font du tatouage un symbole d'insoumission ; ils prônent ainsi « un nouvel imaginaire du corps en signe de ralliement [21] » par son marquage. Au même moment, les scènes artistiques alternatives expérimentent et puisent leur créativité dans les formes artistiques de ces sous-cultures et contre-cultures.

8 Dans le dernier chapitre de son ouvrage *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, intitulé « A Naturally Revolutionary Art? », Roszika Parker met en évidence cette appropriation de la broderie par des artistes femmes féministes (ou non) comme médium artistique subversif participant de la revendication de l'identité féminine, de sa redéfinition et du statut de femme artiste par l'introduction d'un art jugé mineur dans le domaine de l'art contemporain. Traditionnellement, la broderie est pensée comme une activité réservée aux femmes favorisant « leur sensibilité féminine instinctive [22] » et servant la transmission de valeurs patriarcales (travail domestique et chaste, délicat et minutieux, répétitif et long, manuel et non intellectuel) de mères en filles lors de la réalisation du trousseau les maintenant dans une position de soumission. S'emparant de ce stigmate traditionnel les artistes, comme Annette Messager [23], le retournent et font de la broderie un geste révolutionnaire leur permettant de repenser l'identité féminine en l'affirmant par elles-mêmes [24]. Pour réaliser *Ma collection de proverbes* (1974), Annette Messager se restreint à un geste spécifiquement féminin : la broderie sur mouchoirs. Elle le retourne par l'inscription de proverbes misogynes comme « Je pense donc je suce » dont la violence contraste avec la délicatesse de l'objet fini et ainsi opère une subversion du médium et provoque une rupture avec la tradition et les valeurs transmises par la broderie tout en l'accep-

tant comme médium porteur d'un héritage féminin[25]. Il en va de même pour le tatouage, quant à lui associé en Occident au corps masculin et à la virilité. Dans les années 1970 le tatouage connaît un renouveau majeur qui trouve son apogée dans les années 1990, signalant le passage du tatouage d'une activité marginale à un usage plus conventionnel imprégné d'une valeur esthétique et culturelle défendue par une jeune population de tatoueurs souvent issus d'universités ou d'écoles d'art et ayant une expérience des médias artistiques traditionnels dans lesquels ils puisent de nouveaux motifs et styles plus personnalisés pouvant correspondre à une plus grande diversité des corps[26]. Ainsi, dans les années 1970, très peu de femmes sont tatouées et le tatouage apparaît alors comme un signe de réappropriation du corps féminin afin de clamer son émancipation en ne se fondant pas dans la norme. Les femmes se tournent vers le tatouage comme pratique inclusive pour mettre fin à leur exclusion dans la société patriarcale et se construisent une identité par l'emprunt et le détournement du tatouage, communément associé à la masculinité. De jeunes artistes tatoueuses imaginent alors le tatouage en signe d'émancipation : « J'ai commencé à tatouer la scène punk naissante et surtout la scène gay, ainsi que les femmes qui s'étaient émancipées de leur vie passée et qui voulaient s'affirmer[27] » explique Ruth Marten, première artiste tatoueuse exerçant à New York au début des années 1970[28]. Elle mobilise de nouvelles approches de la pratique à la fois esthétique, dans le choix de nouveaux motifs puisés dans diverses sources artistiques, de l'illustration aux beaux-arts, afin de s'affranchir de l'iconographie traditionnelle des tatouages *flashs* reproductibles à l'infini et réservés aux hommes et des seuls motifs « dont disposaient les femmes comme les cœurs, les roses et les papillons[29] » ; et institutionnelles en réalisant des performances de tatouages en direct au sein des institutions de l'art contemporain[30]. Participant à cette mouvance du féminisme caractérisée par une réappropriation du corps en contribuant à la popularité croissante des tatouages chez les femmes[31], Ruth Marten propose aux institutions une pratique féminine du tatouage en tant qu'innovation artistique et geste émancipatoire comme les artistes qui, piquées à vif, s'emparent de la broderie pour ainsi s'affirmer en tant qu'artiste et femme, érigeant la broderie et le tatouage en médiums artistiques.

9 « Toute modification corporelle est un acte de contestation face à un certain ordre établi, une revendication liée à un désir d'appartenance [32] » rapporte Nicole Tran Ba Vang, interrogées sur son éventuelle filiation artistique avec Annette Messager et Tracey Emin, ces pionnières subversives dont elle apprécie le travail. Ellen Greene et Eliza Bennett quant à elles, convoquent volontiers le travail de Louise Bourgeois : « Je suis attirée par [...] les œuvres en tissu de Louise Bourgeois [...] qui met ses luttes personnelles, son corps et sa vulnérabilité émotionnelle dans ses œuvres. [...] Je trouve donc que la nature radicale du simple fait de dire la vérité sur votre vie en tant qu'artiste féminine constitue une résistance suffisante [33]. » Depuis les années 2000 les artistes contemporaines usant de la broderie n'inscrivent pas inéluctablement leur travail dans une démarche de lutte féministe : « Je n'aime pas trop les étiquettes car elles enferment et le féminisme est actuellement servi à toutes les sauces. On devrait inventer un nouveau mot, note Nicole Tran Ba Vang. De plus, il n'y a pas un féminisme mais des féminismes et avant d'être féministe je suis d'abord artiste, de plus en plus engagée en effet [34]. » La broderie permet de s'accomplir en tant qu'artiste, un geste que l'apport du tatouage et de ses composantes vient transgresser.

Tatouer le tissu / broder la peau ou la transgression des supports

10 Sur une légère robe de mariée blanche (fig. 1) et des cols dentelés de la mode américaine des années 1950 et 1960 (fig. 2 et fig. 3), attributs des « *good girls* [35] », Ellen Greene brode des cœurs enflammés ou transpercés d'une dague, des crucifix et tête de Christ couronnés d'épines, des serpents et des sirènes, des poignées de mains surmontées d'une rose et des inscriptions cursives telles que « F.T.W. [36] ». L'iconographie traditionnelle, *old school* et virile du tatouage de ces *Embroidered Work* vient désordonner et dépraver ces pièces textiles qui renvoient implicitement à une certaine culture de la pureté établie par le patriarcat aux États-Unis. S'attardant sur les motifs brodés on remarque que la sirène à la poitrine généreuse se mue en Dédale et que la figure de la pin-up est désormais munie d'une tête d'incube [37].

Fig. 1



Ellen Greene, *Bridal Gown* (série *Embroidered Work*), 2018, broderie et cire sur fonds de robe vintage, 30,5 x 122 cm.

Avec l'aimable autorisation d'Ellen Greene

Fig. 2



Ellen Greene, *Remind Me* (série *Embroidered Work*), 2018, broderie et peinture acrylique sur col vintage, 25,4 x 10,16 cm.

Avec l'aimable autorisation d'Ellen Greene

Fig. 3



Ellen Greene, *F.T.W* (série *Embroidered Work*), 2018, broderie et cire sur col vintage, 20,3 x 45,7 cm.

Avec l'aimable autorisation d'Ellen Greene

11 Les tatouages folkloriques états-uniens créés par et pour les hommes sont ici transcendés par l'artiste qui « […] imagine une iconographie pour [le] corps féminin qui pourrait marquer et célébrer le divorce, la naissance, le sexe, la mort, le deuil, la nostalgie et le vieillissement au lieu de la guerre ou de la conquête sexuelle qui constituent une grande partie du langage traditionnel du tatouage américain [38] […] ». Brodé sur ces pièces de tissu symbolique, le tatouage n'est plus décoration mais « une image qui surgit des profondeurs de la femme [39] ». Ellen Greene est « une femme blanche, d'âge moyen, queer, de la classe ouvrière, féministe, mère et artiste [40] ». Elle inscrit son utilisation artistique de la broderie, transmise par sa grand-mère et sa mère, dans une démarche politique à l'instar des artistes brodeuses des années 1970. Couplée à sa réflexion sur l'iconographie traditionnelle américaine du tatouage sa démarche artistique est le reflet de la nature transgressive de son corps tatoué et de son esprit, marginalisés et silenciés :

> Me faire tatouer a été pour moi un acte très radical de réappropriation [et de soustraction au regard masculin] du corps dans la culture très oppressive du Midwest américain des années 1980 où les normes de genre rigides et les valeurs chrétiennes de « pureté » dominaient dans la culture populaire et la société. […] Lorsque j'ai fait mon premier tatouage à Kansas City, en 1994, c'était encore un acte très « dangereux », tant métaphoriquement que physiquement. À l'époque, les salons de tatouage ne s'adressaient pas aux femmes au foyer ou aux pop stars, mais uniquement aux punks, aux motards, aux salopes et aux hors-la-loi. […] Porter un tatouage signifiait que vous aviez traversé une sorte d'épreuve, que vous aviez dépassé la société conventionnelle et que vous n'étiez pas une femme « normale ». J'ai donc choisi de prendre cette liberté et de posséder mon corps comme une extension de mon art [41].

12 Ellen Greene expérimente tôt le tatouage en tant que médium artistique. Dans un premier temps, dans une recherche des codes de constructions culturelles des corps masculins et féminins, elle peint des motifs de tatouage féminisés sur de longs gants de cuir, métaphore de la peau du corps féminin marquée par cette forme d'expression corporelle rude et masculine. Puis, l'accordant à la broderie dans ses travaux plus récents, la pièce de tissu brodé de tatouage fait référence à l'inscription dans la chair même. Par la transgression des supports traditionnels du tatouage et de la broderie, tissu et peau deviennent une même « surface plastique [42] ».

13 Appréhendés sous toutes leurs coutures, le tissu est une surface souple constituée par un assemblage régulier de fils entrelacés et tissés, et la peau un organe de surface formé de trois types de tissus [43] ; « le tissu est le vêtement de la peau, la peau, le vêtement de la chair [44] ». Tissu et peau enveloppent, protègent et peuvent être ornés et marqués. Pensés dans « une réciprocité plastique [45] », ils sont une surface artistique où les gestes broder et tatouer se confondent mettant en œuvre le corps de l'artiste.

14 Les matériaux indiqués sur le cartel de l'œuvre d'Eliza Bennett intitulée A *woman's work is never done* sont « chair et fil ». Les photographies donnent à voir la paume d'une main brodée de fils colorés, à l'aide d'une aiguille visible qui a percé la couche supérieure de la peau.

Fig. 4



Eliza Bennett, *A Woman's Work Is Never Done*, 2012-2014, chair, aiguille, photographies en couleur impression numérique.

Avec l'aimable autorisation d'Eliza Bennett

Fig. 5



Eliza Bennett, *A Woman's Work Is Never Done*, 2012-2014, chair, aiguille, photographies en couleur impression numérique.

Avec l'aimable autorisation d'Eliza Bennett

Fig. 6



Eliza Bennett, *A Woman's Work Is Never Done*, 2012-2014, chair, aiguille, photographies en couleur impression numérique.

Avec l'aimable autorisation d'Eliza Bennett

15 Suivant le canevas formé par les lignes de la main et les plis des phalanges la fine broderie s'enchevêtre dans le tissu cutané imageant une main calleuse usée par le travail : « En utilisant la technique de la broderie, traditionnellement employée pour représenter la féminité, et en l'appliquant à l'expression de son contraire, j'espérais remettre en question l'idée préconçue selon laquelle le "travail des femmes" est léger et facile[46] » explique l'artiste. Au-delà d'une démarche féministe, l'artiste brode sa peau pour mettre en lumière les inégalités de classe « principal problème social à aborder dans le domaine des arts[47] ». Et, dans une approche « néo-matérialiste », elle utilise fréquemment les outils de la couturière pour interroger les rapports et notamment ceux de l'artiste aux choses et « aux éléments plus insaisissables comme les relations[48] ». Ainsi, n'étant pas tatouée et avouant ne jamais avoir envisagé la broderie de peau comme un tatouage de fil, lorsqu'elle est questionnée sur le tatouage, Eliza Bennett interroge l'acte d'inscrire dans la chair de l'autre et se demande « combien de personnes qui se font tatouer tiennent

compte de leur relation avec la personne qui le fait[49] ». Elle conçoit alors une corrélation pertinente entre la broderie et le tatouage dans le sens où ils commémorent quelque chose par la décoration du corps et instituent des interactions.

16 L'encre devenue fil, le tatouage de tissu ou la broderie de peau transgressent les limites propres aux supports, éléments fondamentaux à ces deux gestes que la photographie, ultime médium, va faire dialoguer par leur transfert en son sein.

« Broderie is the New Tatouage? » ou le transfert des médiums

> Contrairement au tatouage existant depuis des milliers d'années, la broderie sur corps n'est apparue que… très récemment ! À vrai dire, je n'en avais encore jamais vu avant d'en faire en 2002. Le tatouage c'est moins fragile que la broderie. Ça tient mieux. La broderie faut l'entretenir, les fils peuvent casser et ça n'est pas permanent. *Broderie is the New Tatouage*[50]?

17 … se demande Nicole Tran Ba Vang. Sa photographie *Belinda* donne à voir une femme nue se brodant la peau dans un riche décor dont les rinceaux, feuilles d'acanthes et autres volutes présentes sur le tapis et le papier peint envahissent sa peau, du pied à la cuisse.

Fig. 7



Nicole Tran Ba Vang, Belinda (série Collection Automne/Hiver 2003_04), 2003, photographie en couleur impression numérique.

Avec l'aimable autorisation de Nicole Tran Ba Vang.

18 Montrant le processus de broderie de peau en train de se faire, la photographie de Nicole Tran Ba Vang cultive une volontaire ambiguïté et perturbe la perception de ce qui semble le plus immuable, la peau :

> Mes broderies provoquent un effet d'attraction/répulsion. Au premier regard, l'image apparaît comme jolie mais dès qu'on s'en

> approche d'un peu plus près, on fait la grimace. Il y a de la violence. Le corps conserve encore les stigmates et hématomes laissés par les broderies. Un rapport paradoxal et parfois ambigu traverse souvent l'ensemble de mon travail [51].

19 La broderie est pensée comme un stigmate, une modification corporelle aussi douloureuse que le tatouage. Dans la monographie de l'artiste intitulée *REVUE. Ceci n'est pas un magazine*, prenant la forme d'un magazine publié par les éditions Dis Voir, Marie Darrieussecq a spécialement écrit une nouvelle : « On ne se brode pas les jambes tous les jours [52]… » pour parler des portraits de femmes brodées de la série *Collection Automne/Hiver 2003/2004* dont est extraite *Belinda*. La broderie de peau y est décrite comme une pratique ancestrale, traditionnellement transmise de mères en filles et accomplie lors de rites d'initiation et de passage à la puberté, ce qui fait écho à la pratique du *skin-stitched tattoo* qui marque les différentes étapes de la vie des femmes des groupes inuits, des premières règles à l'accouchement [53]. Se broder c'est alors « se faire femme [54] », la nouvelle de Marie Darrieussecq renvoyant à l'utilisation de la broderie par les artistes féministes selon Marion D'Amato, qui voit dans le début du texte où est mentionnée la broderie des lettres majuscules, une référence à la *Collection de proverbes* d'Annette Messager. La question de la (dé)construction de l'identité est au cœur du travail de Nicole Tran Ba Vang :

> Les questions identitaires ont toujours été au cœur de mon travail mais elles ont évolué et je les pose aujourd'hui tout autrement. Si je me suis d'abord intéressée à la construction de l'identité, aujourd'hui, sa déconstruction me semble une question plus pertinente. Elle passe par celle du genre dans un processus de désidentification de soi vers une société non binaire. Les minorités, je pense aux Queers par exemple, se sont appropriées l'injure qu'on leur attribuait pour la transformer en arme positive de résistance. J'aime à penser que se broder le corps puisse être transgressif et subversif. D'autant plus que la broderie est associée à une activité si « féminine » […] Si inoffensive ! Avez-vous déjà essayé de vous broder ? Même pas mal on dirait qu'elle se dit. Vous vouliez que je fasse de la broderie ? Eh bien voilà. Le canevas c'est mon corps […] Je tisse et tout s'entremêle [55].

20 Manualité et numérique s'entremêlent en effet dans les photographies de Nicole Tran Ba Vang. Sur la surface photographique on distingue la broderie de corps qui, comme le tatouage, n'a pas d'envers, leur support cutané ne pouvant être retourné.

21 Par le surbrodage du support photographique piqué par l'aiguille et le fil, le travail d'Aline Brandt permet alors de recouvrer la tridimensionnalité de la broderie et son envers. Avec du fil en coton mouliné, elle surbrode d'ornements végétaux, de fines fleurs aux couleurs chatoyantes, des corps photographiés en noir et blanc. La broderie est pensée en amont du portrait photographié qu'elle ornera. Ici, le décor n'envahit pas le corps mais c'est la broderie émanant du corps qui contamine l'image qui, selon l'artiste, n'a pas de fin :

> La photographie me permet de dire avec la broderie quelque chose qui va au-delà de ce que l'image dit déjà. La broderie déborde des limites de l'image, pour atteindre l'individu [...] et « tatouer » sans douleur sa peau photographiée. [...] La broderie dans les portraits est alors comme un tatouage sur le corps qui le re-signifie [56].

22 Broder et tatouer dialoguent au sein du support photographique comme l'illustre ce portrait d'homme aux tatouages que la broderie prend soin de ne pas recouvrir en épousant leurs formes (fig. 8), ou celui d'une femme dont les motifs floraux tatoués sont repris par la broderie rouge qui vient à son tour tatouer la surface photographique (fig. 9). Tatouée et fascinée par « le pouvoir des aiguilles », Aline Brant brode aussi sur tissu, elle se joue des supports et surfaces en imaginant « photographier avec de la broderie [57] ».

Fig. 8


Fig. 8

Aline Brant, Série *Fotografia e Bordado*, 2018, broderie, fil de coton mouliné sur photographie en noir et blanc impression numérique.

Avec l'aimable autorisation d'Aline Brant

Fig. 9


Fig. 9

Aline Brant, Série *Fotografia e Bordado*, 2018, broderie, fil de coton mouliné sur photographie en noir et blanc impression numérique.

Avec l'aimable autorisation d'Aline Brant

23 Elle transfert ainsi la broderie sur une autre surface bidimensionnelle munie d'un envers où est visible la fixation des fils (fig. 10), dernier geste fondamental permettant à la broderie de s'imprimer sur le support [58]. En brodant ces corps photographiés qui présentent désormais un envers, son geste s'assimile à tatouer de fils le corps figuré.

Fig. 10


Fig. 10

Aline Brant, Série *Fotografia e Bordado*, 2018, broderie, fil de coton mouliné sur photographie en noir et blanc impression numérique. Envers et endroit.

Avec l'aimable autorisation d'Aline Brant

Fig. 11


Fig. 11

Aline Brant, Série *Fotografia e Bordado*, 2018, broderie, fil de coton mouliné sur photographie en noir et blanc impression numérique. Envers et endroit.

Avec l'aimable autorisation d'Aline Brant

24 L'artiste textile française Isabel Bisson Mauduit brode également des corps photographiés qu'elle tatoue de paysages oniriques. Les bras sont les membres qu'elle « tatoue » volontiers, rappelant la vogue actuelle du tatouage manchette. Elle nomme par ailleurs cette série *Les Tatoués*, réalisant un « transfert de réalité [59] » du tatouage vers sa représentation brodée sur la reproduction photographique de son support initiale, la peau.

Fig. 12


Fig. 12

Isabel Bisson Mauduit, *Londres* (Série *Les Tatoués*), 2014, broderie sur photographie en noir et blanc.

Avec l'aimable autorisation d'Isabel Bisson Mauduit

25 Par leur transfert dans la photographie, broderie et tatouage fusionnent, ils deviennent une « unité intermédiatique [60] » qui, par la confusion des gestes, s'intertisse à la surface artistique piquée à vif.

NOTES

1 Eberhard Isbrand Ides, « Le voyage de Moscou à la Chine [1692-1694] », in *Recueil de Voyages au Nord, contenant divers mémoires très utiles au commerce et à la navigation*, éd. Jean Frédéric Bernard, t. VIII, Amsterdam, 1727, p. 58. Cité par Luc Renaut, *Marquage corporel et signation religieuse dans l'Antiquité*, thèse de sciences religieuses, dir. Alain Le Boulluec, École pratique des hautes études, 2004, p. 78.

2 « Tatouage sous-épidermique. Ce dernier mode de tatouage s'effectue au moyen d'une aiguille enfilée d'un fil assez long, enduit d'une matière grasse, comme de l'huile de poisson mélangée avec du noir de fumée. L'instrument étant ainsi armé, on l'introduit sous l'épiderme, ou plus exactement dans la couche superficielle du derme, car, si le procédé était réellement sous-épidermique, le tatouage risquerait de s'effacer par le renouvellement incessant des éléments de l'épiderme. Un trait préalablement tracé au crayon sert de canevas au dessin de tatouage, et l'aiguille habilement maniée effectue certains ornements généralement simples. Ce sont des traits parallèles, des lignes courbes, des croix, des étoiles. Ce tatouage est appliqué dans ce cas sur les parties découvertes du corps, le visage, les mains et les pieds, et il est spécial aux peuples polaires, les Esquimaux, les Groënlandais. Nordenskiöld, pendant l'expédition de la Véga, l'a rencontré chez les Tchouktchis. » Alexandre Lacassagne, Émile Magitot, « Tatouage », *in* Amédée Dechambre (dir.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, t. XVI, vol. 3, Paris, G. Masson P. Asselin, 1886, p. 114.

3 « Le seul procédé qui n'entre pas dans notre classification c'est, croyons-nous, celui qu'emploient les Esquimaux. Le tatoueur, dans ce cas, introduit dans la peau, à l'aide d'une aiguille, un fil préalablement graissé et imbibé de noir de fumée. Le fil, entraîné par l'aiguille selon les contours du dessin, abandonne son colorant entre chair et peau. Ce procédé, qui serait douloureux pour des Européens, est anodin pour les Esquimaux en raison de l'épaisse couche de graisse qu'ils ont sous la peau. » Jacques Delarue, Robert Giraud, *Les Tatouages du « milieu »*, Paris, La Roulotte, 1950, p. 9.

4 Guy Sioui Durand, « Autochtones : de la décolonisation de l'art par l'art », *Liberté*, n° 321, 2018/4, p. 24-26.

5 Propos adressés au photographe Sylvain Bérard par une de plus anciennes tatoueuses de la communauté inuite du Nunavut au nord du Canada, grand-mère de la tatoueuse Aresh qui perpétue aujourd'hui cette tradition. Alexandra Bay, « Skin-stitched Tattoo, un art inuit méconnu », *Tatouage Magazine*, n° 136, 2020, p. 97-99, p. 99.

6 Les deux expositions internationales organisées par le commissaire d'exposition David Revere McFadden au Museum of Arts and Design de New York, « Radical Lace & Subversive Knitting » (25 janvier - 17 juin 2007) et « Pricked: Extreme Embroidery » (8 novembre 2007 – 9 mars 2008), ont proposé une rétrospective de ce renouveau de la matérialité et de la manualité dans l'art contemporain, confirmé par la suite par deux anthologies universitaires : Shu Hung, Joseph Magliaro, *By Hand: The Use of Craft in Contemporary Art*, Princeton, Princeton Architectural Press, 2007 et Maria Elena Buszek, *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, Durham, Duke University Press, 2011.

7 Carine Kool, « La broderie, un art révolutionnaire ? La broderie un "art naturellement révolutionnaire" ou l'usage de la broderie par les artistes contemporains », *Koregos. Revue et encyclopédie multimédia des arts*, n° 215, 2017, https://koregos.org/fr/carine-kool-broderie-art-revolutionnaire/, consulté le 11/11/2023.

8 Rozsika Parker, *The Subversive Stitche. Embroidery and the making of the feminine*, Londres, Women's Press, 1984.

9 Je remercie chaleureusement Aline Brant, Eliza Bennett, Ellen Greene et Nicole Tran Ba Vang pour les entretiens qu'elles m'ont accordés, des échanges si éclairants et enrichissants pour ma compréhension de leur travail.

10 Frédérique Joseph-Lowery, « Broderie et art contemporain », *Art Press*, n° 352, 2009, p. 40-47.

11 Conception de Éric Méchoulan et Rémy Besson selon laquelle l'intermédialité se définie par les relations, les interactions et les interférences entre les médias ou médiums artistiques, un médium étant une production culturelle liée à d'autres qui lui sont contemporaines ou antérieures et qui, d'un point de vue diachronique, dialoguent par la notion de transfert. Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque

contemporaine », 2014, https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2, consulté le 11/11/2023.

12 Carine Kool, *La Broderie dans l'œuvre de Tracey Emin : piquer, percer, fixer, jouissance filaire et art de l'intime*, thèse d'anglais, dir. Nicole Terrien, université Rennes 2, 2018, p. 231.

13 *Le livre des voyages de Marco Polo*, trad. Robert Frescher, 1475-1525, fº 99 v°, Bibliothèque de l'Arsenal, BNF, Ms-5219 réserve.

14 Denis Bruna, « Le "labour dans la chair." Témoignages et représentations du tatouage au Moyen Âge », *Micrologus. Natura, Scienze et Società Medievali*, n° 13, 2005, p. 389-407, p. 393.

15 Le philologue Michel Francisque, spécialiste de l'étude des manuscrits médiévaux, affirmait au XIXe siècle : « nul doute que ce verbe vienne de border [...] la broderie s'exerce principalement sur le bord des vêtements ». Michel Francisque, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent, et autres tissus précieux en Occident, principalement en France, pendant le Moyen Âge*, t. II, Paris, Crapelet, 1854, p. 382. Cité par Carine Kool, *La Broderie dans l'œuvre de Tracey Emin*, *op. cit.*, p. 250.

16 *The travels of Marco Polo*. The complete Yule-Cordier Edition. Including the unabridged third edition (1903) of Henry Yule's annoted translation, as revised by Henri Cordier; together with Cordier's later volume of notes and addenda, v. 2, New York, Dover Publications Inc, 1920, p. 116-117. Traduction proposée par Carine Kool, *La Broderie dans l'œuvre de Tracey Emin*, *op. cit.*, p. 298.

17 « Techniques. Le dessin », *Syndicat national des artistes tatoueurs et des professionnels du tatouage*, https://syndicat-national-des-artistes-tatoueurs.assoconnect.com/page/198638-techniques, consulté le 11/11/2023.

18 Traduction proposée par l'auteure de l'article pour : « *Also time and repetitive mark making feel like common elements between tattooing and embroidery.* » Propos d'Ellen Greene recueillis par l'auteure lors d'un entretien réalisé en juillet 2022.

19 L'adjectif qualificatif « tégumentaire » est ici associé à la notion de protection devenant synonyme d'enveloppe, de membrane protectrice pouvant aussi bien s'apparenter à la peau qui protège les organes, qu'au tissu qui protège à son tour la peau. cf. « Tégument », Centre national de ressources textuelles et lexicale, https://www.cnrtl.fr/definition/T%C3%89GUMENT, consulté le 11/11/2023.

20 Gottfried Semper, *Der Stil in dem technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik*, t. I « Textile Kunst », Francfort-sur-le-Main, 1860, p. 13 ; 97-98. Traduction proposée par Isabelle Kalinowski et Estelle Thibaut, « Choix de textes originaux de Gottfried Semper, extraits de Der Stil », *Gradhiva*, n° 25, 2017, http://journals.openedition.org/gradhiva/3337, consulté le 11/11/2023.

21 David Le Breton, *Signes d'identité. Tatouages piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, 2002, p. 16. David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 2018, p. 7.

22 Magalie Latry, *Confrontations artistiques et féministes aux hiérarchies du genre*, thèse d'arts, dir. Pierre Sauvanet, université Bordeaux Montaigne, 2018, p. 206.

23 L'exemple d'Annette Messager a ici été choisi car son œuvre est canonique, au même titre que le travail de broderie de Judy Chicago, Sophie Calle et Louise Bourgeois, artistes reconnues par la critique et les institutions mais qui représentent une « minorité visible ». Léonie Lauvaux, *Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin*, thèse d'arts plastiques, dir. Sandrine Ferret, université Rennes 2, 2018, p. 294.

24 Le stigmate est ici pensé selon le concept sociologique d'Erving Goffman. Il considère le stigmate comme tout attribut social dévalorisant, corporel ou non, qui est défini par le regard d'autrui et les interactions sociales. La stratégie de « retournement du stigmate » est une revendication, une lutte de réappropriation d'une stigmatisation faite à son encontre. Erving Goffman, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

25 Léonie Lauvaux, *Broder la pornographie*, *op. cit.*, p. 61.

26 Clinton Sanders, Angus Vail, *Customizing the body: The Art and Culture of Tattooing*, Philadelphie, Temple University Press, 1989, p. 19.

27 Traduction proposée par l'auteure de l'article pour : « *I started tattooing the burgeoning punk scene and especially the gay scene, and also women who were independent of their earlier, more domestic lives and wanted to assert themselves.* » Propos de Ruth Marten recueillis par Suzanne Unrein lors d'un entretien réalisé en février 2020 in Suzanne Unrein, « Conversation with Ruth Marten », *Figure/Ground*, 2020, http://figureground.org/conversation-with-ruth-marten, consulté le 11/11/2023.

28 « *My goal, when I took up tattooing in 1972, was to satisfy my curiosity about the medium and to hopefully make a living. As a woman, I liked the aspect of controlling my own sovereign scene plus the novelty, in those times, of performing in "a man's world". I was the sole female practitioner in New York City.* » Propos de Ruth Marten recueillis par l'auteure de l'article lors d'un entretien réalisé en août 2020 et cités in Sarra Mezhoud, « Queer Tattoo. Ruth Marten ou la performativité féministe du tatouage sur la scène underground new-yorkaise des années 1970 », *La Peaulogie*, n° 8 « Tatouage éthique et inclusif : la peau comme marqueuse politique », 2022, https://lapeaulogie.fr/article/queer-tattoo-ruth-marten/, consulté le 11/11/2023.

29 Margot Mifflin, *Bodies of subversion: a secret history of women and tattoo*, New York, powerHouse Books, 2013, p. 72.

30 Ruth Marten propose une première performance de tatouage en direct au Musée d'art Moderne de la ville de Paris, en 1977, lors de la 10e Biennale de Paris, puis une deuxième en 1978 lors de l'exposition « Punk: Washington project for the arts » à la galerie Alice Denney à Washington.

31 Mary Kosut, *The Art of Tattoo. From Outsider Culture to Institutionalization*, thèse de sociologie, The New School University for Social Research (New York), 2003, p. 40.

32 Propos de Nicole Tran Ba Vang recueillis par l'auteure lors d'un entretien réalisé en juillet 2022.

33 Traduction proposée par l'auteure pour : « *I am drawn to* […] *fabric works of Louise Bourgeois* […] *that put [her] personal struggles, bod[y] and emotional vulnerabilities in [her] work.* […] *So I find the radical nature of just telling the truth of your life as a female artist to be resistance enough.* » Propos d'Ellen Greene recueillis par l'auteure lors d'un entretien réalisé en juillet 2022.

34 Propos de Nicole Tran Ba Vang recueillis par l'auteure lors d'un entretien réalisé en juillet 2022.

35 Ellen Greene, « Statement on Embroidered Work 2016 », https://artbyellengreene.com/artwork/4483592-Statement-on-Embroidered-Work-2016-click-here.html, consulté le 11/11/2023.

36 Tatouage traditionnel de motard signifiant « *forever two wheels* » (« deux roues pour toujours »), « *fuck the world* » (« J'emmerde le monde ») ou « *for the world* » (« pour le monde »).

37 L'incube est un motif récurrent dans l'œuvre d'Ellen Greene. C'est un démon de forme masculine qui, selon un certain nombre de traditions mythologiques et légendaires, se couche sur les dormeurs pour en abuser sexuellement. Ellen Greene, « Incubi Succubi », https://artbyellengreene.com/artwork/2499719-Incubi-Succubi.html, consulté le 11/11/2023.

38 Traduction proposée par l'auteure pour : « […] *imagine tattoo iconography for [the] feminine body- iconography that could mark and celebrate divorce, birth, sex, death, grieving, longing and aging instead of war or sexual conquest which made up a large part of traditional American tattoo langage.* » Propos d'Ellen Greene recueillis par l'auteure lors d'un entretien réalisé en juillet 2022.

39 *Ibid.* : « […] *my iconography was something coming up out of the depths of the woman.* »

40 *Ibid.* : « *I identify as a white, middle aged queer, working class, female, feminist, mother and artist.* »

41 *Ibid.* : « *Getting tattooed for me was a very radical act of claiming my body as my own* […] *in Midwest America during the 1980s within a culture that was very oppressive. Rigid gender norms and Christian "purity" values dominated popular culture and society* […] *When I got my first tattoo in Kansas City in 1994 it was still a very "dangerous" act both metaphorically and physically. Tattoos parlors back then, did not cater to housewives or pop stars, they were only for punks, bikers, sluts and outlaws.* […] *Wearing a tattoo meant that you had been through some sort of trial, you had passed beyond conventional society and were no "normal" woman. So I choose to take that freedom and own my body as an extension of my art.* »

42 Marion D'Amato, *Du tissu à la peau, de la peau au tissu : dessiner à vif dans la matière*, thèse d'arts plastiques, dir. Dominique Clévenot et Isabelle Alzieu, université Toulouse 2 Le Mirail, 2012, p. 59.

43 La peau est formée de tissus qui se superposent : tissu épithélial et tissu nerveux au niveau de l'épiderme et tissu conjonctif au niveau du derme et de l'hypoderme. Corinne Déchelette, Patrick Moureaux, *Tissu de peau. Le tissu comme métaphore de la peau*, Séné Donjon éditions, 2022, p. 54.

44 Claude Bénazéraf, « Peau humaine », *in* Régis Debray, Patrice Hugues (dir.), *Dictionnaire culturel du tissu*, Paris, Fayard, 2005, p. 248.

45 Marion D'Amato, *Du tissu à la peau, de la peau au tissu*, *op. cit.*, p. 21.

46 Traduction proposée par l'auteure pour : « *By using the technique of embroidery, traditionally employed to represent femininity and applying it to the expression of its opposite, I hoped to challenge the pre-conceived notion that "women's work" is light and easy.* » Eliza Bennett, « A Woman's Work Is Never Done », https://www.elizabennett.co.uk/new-gallery/d04djafht08i76icv2ce3qja2yu4jv, consulté le 11/11/2023.

47 *Ibid.* : « *In my opinion, in the field of the arts, 'class' is the primary social issue that needs addressing.* »

48 *Ibid.* : « *Within my practice I [...] try to interrogate my own experiences and my relation to things, which encompass both material objects and more elusive elements, such as [...] relationships.* »

49 *Ibid.* : « *In fact,* [...] *being entrusted with the act of inscribing into the flesh another, makes me wonder how many people getting tattoos consider their relationship to the person doing it.* »

50 Propos de Nicole Tran Ba Vang recueillis par l'auteure lors d'un entretien réalisé en juillet 2022.

51 *Ibid.*

52 Marie Darrieussecq, « On ne se brode pas les jambes tous les jours », *in* Nicole Tran Ba Vang, *Revue. Ceci n'est pas un magazine*, Paris, Dis voir, 2016, p. 46-54.

53 Lars Krutak, « Tattoos of the hunter-gatherers of the Artic », 2012, https://www.larskrutak.com/tattoos-of-the-hunter-gatherers-of-the-arctic/, consulté le 11/11/2023.

54 Léonie Lauvaux, *Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin*, thèse d'arts plastiques, dir. Sandrine Ferret, université Rennes 2, 2018, p. 339.

55 Propos de Nicole Tran Ba Vang recueillis par l'auteure lors d'un entretien réalisé en juillet 2022.

56 Traduction proposée par l'auteure pour : « *Photography allows me to say with embroidery something that is beyond what the image already says. Embroidery overflows beyond the limits of the image, into the individual* [...] *and the photographed skin allows me to "tattoo" without pain.* [...] *Embroidery in portraits is like a tattoo on the body that can re-signify something.* » Propos d'Aline Brant recueillis par l'auteure lors d'un entretien réalisé en juillet 2022.

57 *Ibid.* : « *I am fascinated by the "power of needles". […] Today, also embroidering on fabric, I feel that I am photographing with embroidery.* »

58 Carine Kool, *La Broderie dans l'œuvre de Tracey Emin*, *op. cit.*, p. 230.

59 André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » [1945], *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. I, Paris, Éditions du Cerf, 1975, p. 11-19.

60 Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, n° 10, 2000, p. 107.

RÉSUMÉS

Français

Broder et tatouer sont des gestes analogues. La broderie comme le tatouage requiert l'utilisation d'une aiguille pour piquer la matière tégumentaire et orner sa surface. En abordant le travail d'artistes brodeuses de différents horizons, cet article interroge ces gestes de manière croisée dans le contexte choisi de la pratique artistique féminine contemporaine par une réflexion construite à partir d'entretiens récents menés auprès d'Aline Brant, Eliza Bennett, Ellen Green et Nicole Tran Ba Vang à propos de leurs conceptions artistiques de la broderie au prisme des féminités et des féminismes, de leur rapport au tatouage et de leur approche intermédiale des matières, surfaces et gestes artistiques que revêtent l'action de broder et celle de tatouer. Brodant des motifs de tatouages sur du tissu ou brodant la peau, photographiant des peaux brodées, surbrodant des photographies de corps tatoués ou tatouant le corps de fils, la mise en regard de leurs divers processus créatifs fait apparaître une conjugaison, une subversion, une transgression et un transfert de ces deux gestes qui mettent en œuvre le corps féminin, son vécu, son image.

English

Embroidery and tattooing are similar gestures. Like tattooing, embroidery requires the use of a needle to prick the integumentary material and adorn its surface. By examining the work of embroidery artists from different backgrounds, this article cross-examines these gestures in the chosen context of contemporary women's artistic practice, drawing on recent interviews with Aline Brant, Eliza Bennett, Ellen Green and Nicole Tran Ba Vang about their artistic conceptions of embroidery in the context of femininity and feminisms, their relationship with tattooing, and their intermedial approach to the materials, surfaces and artistic gestures involved in embroidery and tattooing. Embroidering tattoo motifs on fabric or embroidering the skin, photographing embroidered skins, over-embroidering photographs of tattooed bodies or tattooing the body with

threads, the comparison of their various creative processes reveals a conjugation, a subversion, a transgression and a transfer of these two gestures that involve the female body, its experience, its image.

INDEX

Mots-clés
broderie, tatouage, photographie, intermédialité, gestes, identités

Keywords
embroidery, tattooing, photography, intermediality, gestures, identities

AUTEUR

Sarra Mezhoud
Doctorante en histoire de l'art contemporain à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ED 441, Centre de recherche HiCSA

Entretien avec Hillo Höffmann : *Amour criminel Tattoo club*, Toulouse

Florence Plet

TEXTE

Florence Plet (F. P.) : Hillo, à 26 ans, tu as déjà pratiqué plusieurs métiers d'aiguille. Peux-tu nous retracer ton parcours ?

Hillo Höffmann (H. H.) : On peut remonter à mes premières expériences de couture et de broderie, toute petite, avec ma grand-mère. Mais surtout, je pratique passionnément le dessin depuis toujours. Très tôt, j'ai voulu être soit styliste de mode, soit tatoueuse. J'ai constitué mon *book* de *tattoo* dès 13 ans, mais mes parents préféraient que je fasse des études plus conventionnelles. J'ai donc passé d'abord un baccalauréat professionnel « Métiers de la mode et du vêtement », mention TB ; j'ai ensuite suivi une spécialisation en broderie or / haute couture, sanctionnée par un brevet des métiers d'art à Rochefort. Cette formation m'a permis de faire des stages dans trois grandes maisons à Paris. À la suite d'un des stages, j'ai continué à travailler un été pour Chanel en intérim. Au total, j'ai participé à deux *fashion weeks* pour deux maisons différentes. Mais je n'avais pas envie de devenir petite main : il n'y a pas beaucoup de liberté créative. Après un bref passage en *design* de mode à Montréal, je me suis installée à Toulouse à 21 ans pour commencer enfin mon apprentissage auprès d'un tatoueur. Au bout d'un an, j'exerçais pleinement.

Fig. 1


Fig. 1

À 23 ans, j'ai eu l'opportunité de reprendre un salon qui accueille six tatoueurs résidents, trois filles, trois garçons, qui pratiquent des styles différents. Nous recevons aussi des *guests*, des invités qui viennent de toute la France, et moi-même, je vais tatouer dans d'autres villes [1].

F. P. : Vois-tu des liens entre ces activités ?

H. H. : Broderie et couture sont forcément plus proches, puisqu'il s'agit de vêtement, ou du moins de textile. Mais ma formation en lycée pro était plus orientée vers l'industrie ; alors que la haute couture, la broderie et le tatouage relèvent de l'artisanat. Il s'agit de faire des pièces uniques fabriquées à la main. Ce qui m'est le plus utile aujourd'hui, c'est d'avoir appris le patronage et le modelage dans ma formation de couturière : ces savoir-faire permettent de disposer au mieux le dessin sur un corps en relief.

F. P. : Une différence qui nous est venue à l'esprit est que la couture assemble des pièces, des fragments, alors que la broderie recouvre le tissu.

H. H. : Oui, mais pas toujours. Sur des modèles très luxueux, des pans entiers de vêtement sont assemblés par des techniques de broderie. Et puis, très souvent, une broderie est d'abord réalisée comme une pièce indépendante qu'on coud ensuite sur le vêtement. Par exemple un blason, ou un col de manteau (une de mes premières réalisations). On fait aussi des bijoux.

Fig. 2


Fig. 2

F. P. : Peux-tu nous parler de ton projet de fin d'étude ?

H. H. : J'ai travaillé autour de l'organique et de l'anatomie. J'ai créé trois séries de broderies centrées sur le cœur, sur les vaisseaux sanguins et sur la colonne vertébrale. J'ai utilisé une grande diversité de matériaux et de techniques, dans un esprit baroque : fils, perles, paillettes, mais aussi de gros « rubis ». Pour la colonne, j'ai intégré des pièces métalliques inhabituelles : épingles de sûreté, boulons, chaînes, …

Fig. 3


Fig. 3

F. P. : Cette thématique organique avait-elle pour toi un rapport avec le tatouage, où on représente souvent des cœurs, des sque-

lettes ?

H. H. : Au départ, il fallait présenter deux projets aux professeurs. Le premier n'a pas été retenu : c'était justement des broderies qui imitaient des *tattoos*. Pour le second, qui a été validé, je voulais rendre hommage au créateur Alexander McQueen, que j'admire depuis longtemps. Son univers est proche de celui du tatouage.

F. P. : Tu n'as pas souhaité devenir brodeuse, après tes études ?

H. H. : Non, malgré une proposition d'embauche dans une grande maison parisienne. Une amie a créé son entreprise artisanale de couture et broderie à Rochefort, j'aurais sans doute pu en faire autant. Mais je n'avais que 20 ans. Et puis, pendant mes études, j'avais toujours gardé ma première idée. Ce qui m'attire vraiment, c'est le dessin et le tatouage. Depuis l'adolescence, je n'ai cessé de me renseigner sur l'histoire de la discipline, les techniques, les styles, les tatoueurs. Sur mon blog, j'ai interviewé des gens très tatoués et des professionnels, en France et à l'étranger. Je me suis moi-même fait tatouer… des ciseaux de brodeuse, parmi mes premiers motifs.

F. P. : Toi qui as pratiqué les deux, quel lien fais-tu entre broderie et tatouage ?

H. H. : À mes débuts, j'ai beaucoup utilisé des revues anciennes de broderie, que je conserve avec mes livres sur le tatouage. Je m'en suis inspirée pour les lettres entrelacées, les monogrammes ; les fleurs schématisées de ces modèles aussi sont parfaitement adaptées au style *Old School*.

Fig. 4


Fig. 4

H. H. : Dans les deux cas, on reproduit le motif sur un stencil qu'on applique soit sur le tissu, soit sur la peau. Il faut ensuite remplir avec des points de broderie, ou, pour les *tattoos*, avec de la couleur, des ombrages. Un même stencil donnera des résultats très différents selon le brodeur, selon le tatoueur.

D'autre part, dans les deux activités, toutes les générations se côtoient dans les ateliers. Certains ont commencé très tôt, d'autres

font une reconversion à 40 ans. Il y a des autodidactes et d'autres qui sont passés par un apprentissage. On a une grande variété de parcours. Au *shop*, je viens de la broderie et du stylisme, les autres ont été taxi, femme de chambre, caissière, et graphiste. Tous pratiquaient le dessin assidûment. C'est le plus important.

F. P. : Parlons un peu de tes outils de travail. Le premier point commun qui vient à l'esprit, c'est l'aiguille.

H. H. : Oui, c'est un objet pointu, mais quand même très différent. D'ailleurs, pour tatouer, on dispose de plusieurs outils, depuis le bambou jusqu'au *pen* (sorte de stylo électrique). Pour ma part, j'utilise un faisceau d'aiguilles métalliques pour les traits, et une sorte de râteau pour les ombrages. Le bout est trempé dans l'encre, puis la machine à tatouer enfonce et retire les aiguilles de la peau par impulsion électromagnétique, avec ses deux bobines de cuivre. Il faut tout un apprentissage pour maîtriser le poids et les vibrations : pour obtenir une ligne droite, j'ai bien mis six mois. Mais, maintenant, la machine fait partie de mon geste.

Fig. 5


Fig. 5

F. P. : Est-ce qu'on peut dire que la peau est l'équivalent de l'étoffe ?

H. H. : Dans les deux cas, l'aiguille perce, mais dans le tatouage, elle ne traverse pas. Pour autant, les deux supports présentent des variations comparables : souplesse, finesse, densité. Un tissu comme l'organza demande beaucoup de délicatesse ; il se déchire si le fil est trop gros, si les perles sont trop lourdes. De même, il faut gérer l'épaisseur de la peau : trop profond, l'encre bave ; pas assez, elle s'en va rapidement. Il peut y avoir des inégalités, des cicatrices, des vergetures. Et surtout, la peau réagit au cours de l'opération ; certaines gonflent beaucoup, et parfois durablement. Il faut s'adapter à la physiologie de chacun, mais aussi à la douleur ressentie. Parfois, on doit fractionner les séances selon les personnes, mais aussi selon la sensibilité des parties du corps. Ta toile est vivante, il faut vivre avec ça.

F. P. : Et l'encre ? C'est très différent du fil.

H. H. : On ne peut pas couper le fil pour découdre, il n'y a pas de retour en arrière. Si on fait une erreur, il faut en tenir compte et l'intégrer. Mais en broderie, c'est pareil, surtout sur des matières comme le cuir ou le plastique.

F. P. : Un autre liquide important, c'est le sang.

Fig. 6


Fig. 6

H. H. : Oui. On ne s'en rend pas forcément compte, mais un *tattoo*, commence par une plaie ouverte qui saigne, puis qui cicatrice plus ou moins vite. Je porte des protections, des gants, parfois un masque. Mais il arrive que je me pique. J'ai des tatouages involontaires sur les mains : quelques points, un trait. Je désinfecte, et je me fais tester tous les trois mois.

F. P. : Tu me fais penser à Blanche Neige, aux gouttes de sang sur la neige !

H. H. : Surtout à la Belle au Bois Dormant ! Dans les ateliers de couture, de broderie, on se pique aussi ; une goutte de sang sur une robe et c'est la panique. Le remède, c'est de cracher dessus, avec la salive de celle qui a perdu le sang ; et puis frotter. Ça marche vraiment. Je le fais aussi pour mes piqûres de tatouage.

Ensuite, le *tattoo* vieillit avec toi. Ce n'est pas forcément la surface qui change, mais les globules blancs grignotent ton tatouage par en dessous. L'évolution dans le temps dépend de nombreux facteurs : le soin que tu en prends, ta santé, les variations de poids… Cela dit, les étoffes, les broderies vieillissent aussi. Dans les deux cas, on a des demandes de restauration.

F. P. : À ce propos, le tatouage, comme une reprise, peut permettre de cacher un « accroc » sur le corps. As-tu beaucoup de demandes de ce type ?

H. H. : Oui. Ma collègue Lisa a d'abord fait des études d'infirmière, puis une formation de dermo-pigmentation réparatrice. Elle peut intervenir après une mammectomie pour reconstituer un mamelon, par exemple. Elle est devenue tatoueuse ensuite, mais elle conserve la

double spécialité. Toutes les cicatrices ne peuvent pas se tatouer. Il faut prendre du temps et beaucoup parler pour se mettre d'accord.

Fig. 7


Fig. 7

H. H. : D'ailleurs, cacher une cicatrice, ce n'est pas le seul choix : on peut l'intégrer à un dessin en la laissant visible, on peut la souligner, l'orner. Il y a aussi ce qu'on appelle le *cover* : c'est-à-dire recouvrir par un nouveau *tattoo* un ancien qui a mal vieilli ou qu'on regrette. C'est aussi de la réparation.

F. P. : Quand tu cousais, tu avais mal au dos. Et maintenant ?

H. H. : Non, ça va. Les brodeuses ont souvent de la tendinite. Mais là, non, bien que la machine soit lourde. En revanche, j'ai la vue qui baisse, c'est sûr.

F. P. : Contrairement à la brodeuse qui peut être seule, tu tatoues forcément au contact de quelqu'un.

Fig. 8


Fig. 8

H. H. : Quand je brodais en atelier, on ne se parlait pas tellement, on avait des écouteurs. Là, selon les clients, je parle, j'écoute, ou je me tais. On sent vite ce dont ils ont envie. Parfois, je propose d'écouter un podcast, s'ils sont d'accord. Je ne mets pas d'écouteur pour ne pas m'isoler du client. À certains moments, j'ai besoin de me concentrer, je demande alors qu'on fasse silence. Je me répète « ligne, ligne, ligne, … » ou je compte les secondes pour tracer un trait. Ou je chante dans ma tête. Bizarrement, je n'ai pas conscience du temps, j'ai l'impression que ça passe très vite parce que je suis très concentrée sur une tâche. Le reste de la journée, je suis suractive. On se demande pourquoi je fais ce métier alors que j'ai la bougeotte. Ça fait un bon ratio !

J'ai des clients vraiment très intéressants. Certains sont réguliers, alors on échange des nouvelles pendant la séance. Il arrive que le

tatouage permette de se décharger d'un poids. Un viol, un inceste, un deuil. Certains reviennent dès qu'ils ne vont pas bien. Pour ceux-là, un tatouage, c'est une scarification cachée.

F. P. : C'est-à-dire ?

H. H. : Ça permet de ne pas avoir à en parler. Ils extériorisent leur mal. D'ailleurs, le motif peut n'avoir aucun rapport. Mais il y a une sorte de code : *Medusa* pour un viol, un point-virgule qui symbolise l'hésitation entre mettre un point final ou continuer sa vie. C'est dans la continuité du style *Old School* (mon préféré) : par exemple, une hirondelle signifie le retour du marin ; une toile d'araignée sur le coude d'un prisonnier indique un crime – mais ces signes sont polysémiques.

Fig. 9


Fig. 9

H. H. : Je refuse certains motifs. Pas de croix gammée, souvent demandées. Pour des raisons personnelles, pas de dessin en rapport avec la drogue, même des feuilles de cannabis. Je refuse globalement les *tattoos* négatifs.

F. P. : Les têtes de mort ? Les couteaux ? Les serpents ? Tu en tatoues beaucoup, pourtant.

H. H. : Non, pas ça (rire) ! Ce n'est pas négatif ! Non, plutôt des dates de décès, d'avortement. Je propose de tatouer plutôt la date de naissance ou de rencontre, ou bien un dessin symbolique.

F. P. : Aujourd'hui, on ne marque plus le linge. Est-ce que tu dirais que le tatouage prend le relais d'une certaine manière ?

Fig. 10


Fig. 10

1 H. H. : Détrompe-toi, on marque toujours. Mon amie, celle qui s'est installée à son compte, a beaucoup de commandes pour personnaliser du linge, des serviettes, des doudous pour les enfants, des sacs

de voyage. On lui demande même de broder des blasons de famille sur des nappes. Il y a aussi toute la broderie militaire, selon les corps d'armée. La broderie or est la spécialité de Rochefort, et l'armée reste une grande consommatrice dans ce domaine, ainsi que les Francs-maçons, pour des bannières.

F. P. : Et du côté du clergé, il y a aussi de la demande ?

H. H. : Non, on n'a jamais travaillé sur ce genre de projet.

F. P. : Ce sont les religieuses qui s'en chargent, je suppose. On voit souvent le *tattoo* comme une marque personnelle, mais a-t-il aussi une dimension collective ?

Fig. 11


Fig. 11

H. H. : En tout cas, les liens familiaux sont très représentés. Parfois, le tatouage se transmet de génération en génération. Un client m'a demandé le même que son père et son grand-père, un nœud marin ; une fille a repris le même motif que sa mère, un bateau avec une variante. Le lettrage reste important : une grand-mère s'est fait tatouer en bracelet les initiales de tous ses enfants et petits-enfants ; une jeune femme, les mots affectueux de sa grand-mère avec sa calligraphie d'institutrice. Dans le style réaliste, on nous demande des portraits d'après photo : un grand-père, un enfant. Ou des dessins plus stylisés, plus symboliques. Enfin, il arrive souvent que des amis, des amoureux, des familles viennent ensemble pour avoir soit le même tatouage, soit des motifs complémentaires.

F. P. : Parlons maintenant de la question du genre. Le tatouage occidental traditionnel est associé à un univers très masculin, pour les tatoueurs comme pour les tatoués.

H. H. : La profession s'est beaucoup féminisée, sans doute parce que la clientèle des femmes a dépassé celle des hommes. Quand j'ai commencé à m'y intéresser, vers 2010, il n'y avait qu'une seule tatoueuse à Toulouse. Au début de mon apprentissage, en 2017, une bonne dizaine. C'est difficile à dire aujourd'hui, tant les *shops* et les salons privés [2] se sont multipliés.

F. P. : Prenons ton exemple personnel : qu'en est-il dans ton salon et pour tes propres tatouages ?

Fig. 12


Fig. 12

H. H. : Dans mon salon, nous sommes à parité, sans l'avoir spécialement cherché. Mais il existe des *shops* non mixtes. Je ne connais pas les proportions.

Quant à moi, j'ai été tatouée par deux femmes pour une quinzaine d'hommes. Le style que j'aime est plutôt pratiqué par des hommes, le *Old School* des mauvais garçons. Ils sont également plus nombreux dans les styles tribal, maori, berbère. Mais les garçons font aussi des fleurs et des papillons ! Parmi les filles, en France, il doit y avoir 1 % de tatoueuses *Old School* seulement. Pour autant, quand on voit le *tattoo* réalisé, rien ne dit si c'est un homme ou une femme qui en est l'auteur. Du côté de la clientèle, globalement, les filles aiment moins la « bouzille » aux traits épais, aux motifs stylisés, aux couleurs primaires.

Même si l'on compte de plus en plus de tatoueuses, il reste que les propriétaires de *shops*, les représentants syndicaux ou les organisateurs de Conventions (festivals, salons du tatouage) sont des hommes en grande majorité [3].

Dans le domaine de la broderie, on ne peut pas dire que c'est l'inverse. Quand j'ai passé mon bac pro couture, en 2014, il y avait deux garçons. En broderie, l'année suivante, aucun. En revanche, les ateliers de haute couture comprenaient environ 30 % d'hommes, mais encore une fois, surtout à des postes à responsabilité.

Même si je suis polyvalente, je suis plutôt fière de pratiquer la « bouzille », style dans lequel j'ai gagné des prix dans des Conventions de la région. Je ne suis pas mécontente d'avoir réussi à monter mon salon en commençant jeune, et à garantir du travail à sept personnes (artistes et accueil). Je fais remonter les statiques vers la parité !

Fig. 13


Fig. 13

Fig. 14


Fig. 14

Fig. 15


Fig. 15

NOTES

1 Toutes les illustrations sont d'Hillo Höffman sauf celles où elle figure qui sont de Pierre Martel.

2 *Shop* : atelier de tatouage ayant vitrine et entrée sur la rue. Salon privé : local professionnel uniquement sur rendez-vous. On dit *shop*, salon, atelier, studio.

3 Un rapide sondage sur deux salons prévus à l'automne 2022, dans la région, permet de confirmer : *Narbonne Tattoo Show*, 16 tatoueuses sur 46 artistes (34.7 %) ; 10 organisateurs dont 2 femmes (20 %). *Montauban Tattoo Show*, 17 tatoueuses sur 54 (31.4 %) ; composition du comité d'organisation non publiée. Par comparaison : *Mondial du tatouage*, Paris, 2018 : 55 tatoueuses sur 420 (13 %).

RÉSUMÉS

Français
Hillo Höffmann, tatoueuse passée par une formation de couturière et de brodeuse, évoque sa pratique des métiers d'aiguille.

English
Hillo Höffmann, a tattoo artist who trained as a seamstress and embroiderer, talks about her practice of needlework.

INDEX

Mots-clés
aiguille, broderie, cicatrice, encre, sang, tatouage, tattoo

Keywords
needle, embroidery, scar, ink, blood, tattoo

AUTEUR

Florence Plet
Maître de conférences en langue & littérature du Moyen Âge à l'Université Bordeaux Montaigne

« Tomber en quenouille » : brodeuses, tisseuses et fileuses dans les traités de défense et d'éducation des femmes de la fin du Moyen Âge

Jeanne Mousnier-Lompré

PLAN

Brodeuses et « cleres femmes »
De la brodeuse à la fileuse : un lien distendu
Brodeuses et brodées

TEXTE

> [L]es brodeurs, qui font diverses devises, selon la soubtivité de leur ymaginacion, sanz faulte ne firent mie les soyes, l'or, ne les matieres, et ainsi d'aultres ouvrages, tout ainsi vrayement n'ay je mie fait toutes matires, de quoy le traittié de ma compilacion est composé ; il me souffit seulement que les sache appliquer à propos, si que bien puissent servir à la fin de l'ymaginacion, à laquelle je tends a parfaire.[1]

1 Comme en témoigne le prologue auctorial du *Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles* V, l'analogie entre texte et tissu n'est plus à démontrer à la fin du Moyen Âge[2]. Depuis l'Antiquité, la métaphore de la couture, du tissage et de la broderie pour désigner l'écriture s'est installée notamment par la transmission des traités rhétoriques et oratoires de Cicéron et des mythes ovidiens tels Arachné et Philomène[3]. Christine de Pizan en fait ici l'usage pour décrire son propre processus de rédaction, à savoir assembler « les soyes, l'or [et] les metieres » littéraires dont elle hérite pour nourrir son propos didactique fondé sur l'exemple illustre du roi de France. En effet, si la broderie se définit comme « […] l'art d'ajouter à la surface d'une étoffe déjà fabriquée et finie, la représentation de tel objet tel qu'on le désire, à plat ou de relief ; en or, argent nuances[4] » selon Charles Germain de Saint Aubin, l'œuvre écrite peut être considérée comme

un ajout filaire à une matière déjà existante (Gérard Genette préférera, bien plus tard, théoriser le phénomène d'intertextualité par l'image du palimpseste [5]).

2 Pour interroger la figure des brodeuses entre résistance et soumission, nous nous intéresserons tout particulièrement à « la metiere » utilisée dans le contexte de la querelle des femmes qui se cristallise au début du XV^e^ siècle. Comme l'explique Danielle Régnier-Bohler dans l'introduction de *Voix de femmes au Moyen Âge*, « seuls les hommes, les clercs, semblent pourvus de paroles, d'une parole exclusive et de la voix du pouvoir [6]. ». Pourtant on ne cesse de s'interroger sur la définition même de la femme : sa nature et sa conduite, ses forces et ses faiblesses, les frontières mouvantes de ses droits et de ses devoirs. Ces discussions agitent d'abord le milieu clérical médiéval, notamment concernant la question du mariage, puis prennent un tour polémique au sein des cours françaises et européennes en grande partie sous l'impulsion de Christine de Pizan [7], donnant lieu à des joutes oratoires, à d'épineux échanges épistolaires, ainsi qu'à de nombreux écrits de défense des femmes qui se multiplient au tournant de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance. Écrit en 1405, *Le Livre de la Cité des Dames* a pour but de démentir « l'oppinion et dites des hommes communement [...] que elles n'ont servy au monde, ne servent fors de porter enfans et de filer [8]. ». Chaque pierre de cette forteresse allégorique, érigée pour faire face à ce type d'attaque, représente un exemple féminin qui prend la forme d'un court récit pouvant provenir de différentes sources – littéraires, historiques, mythologiques ou bibliques. Boccace avait déjà rassemblé ces illustres vies féminines dans son ouvrage *De mulieribus claris* écrit entre 1361 et 1375, traduit en français en 1401 et en espagnol en 1446. Les « champions des dames [9] » tels que Christine, puis Jean Marot, Symphorien Champier, Olivier de la Marche, Jehan Du Pré, Antoine Dufour, mais aussi Fray Martín de Córdoba ou Diego de Valera du côté espagnol, dépassent souvent le processus compilatoire et puisent dans ces mêmes récits biographiques pour alimenter leur discours en faveur des femmes [10].

3 Nous voyons déjà Christine de Pizan dénoncer la restriction à l'espace domestique et aux travaux d'aiguille. En effet, la quenouille et le fuseau représentent les femmes, les réifient, font partie intégrante de

leur corps à l'image de la métamorphose d'Arachné, comme le montrent les textes juridiques médiévaux rédigés en latin où le « fusus » désigne l'héritage des femmes face à la « lancea » masculine[11], et l'expression « tomber en quenouille » employée en moyen français qui se colore d'une connotation négative lorsqu'il s'agit de parler de l'autorité et du gouvernement féminins[12]. Les brodeuses, tisseuses et fileuses figurent pourtant en bonne place parmi les femmes érigées en exemples, leur savoir intégrant l'argumentation défensive parmi d'autres exploits et bienfaits que peut accomplir le « deuxième sexe ». Néanmoins, l'éloge du fil semble rarement se départir d'une dimension morale, car son usage illustre bien souvent la vertu chrétienne de chasteté à laquelle se conforment les femmes. Ainsi, par le biais de la louange, la broderie n'est pas à l'abri de redevenir leur occupation de prédilection, ce que nous pouvons observer dans les traités d'éducation qui mettent en pratique ces *exempla* illustres. Ces écrits prescriptifs peuvent également nous en apprendre davantage sur l'utilisation quotidienne du fil en fonction du milieu social. Est-ce un savoir, un art, un passe-temps, un métier ? La broderie a-t-elle la même valeur sociale et morale que le filage ou le tissage ? Si les travaux d'aiguille en général sont envisagés comme une pratique féminine, la mention de la broderie se mêle tantôt à l'énumération des différentes techniques filaires, tantôt s'en distingue pour faire son apparition dans les descriptions de riches étoffes, plutôt sous la forme verbale « œuvrer » et nominale « brodures ». Elle semble ainsi réservée à la représentation des femmes de haut rang, d'autant plus que les *exempla* mettent souvent en scène des reines, des princesses ou des déesses, plus que les femmes du peuple.

4 Ainsi nous aimerions montrer l'ambivalence de la place que tient la broderie au sein des textes exemplaires et didactiques qui apparaissent à l'orée de la querelle des femmes : comment cette activité peut-elle nourrir l'argumentation en faveur de la défense des femmes et maintenir les « lacs » d'une conduite domestique et morale, accorder et confisquer le pouvoir aux femmes tant issues de la noblesse que du peuple ? Il semble que, quelle qu'en soit l'issue, la dimension morale qui caractérise ces œuvres participe du renouvellement et de la multiplication de la figure des brodeuses à travers les arts de la fin du Moyen Âge.

Brodeuses et « cleres femmes »

5 Les brodeuses se trouvent d'emblée mises à l'honneur par le processus de réécriture qu'opèrent « les champions des dames » dans leurs écrits de défense. Il suffit d'en observer la titulature, car les auteurs réorganisent souvent les récits de leurs sources de manière thématique. Christine de Pizan dans *La Cité des Dames* en 1405, tout comme Jehan de Pré dans *Le Palais des nobles Dames* en 1534, les place parmi les « inventeresses ». Dans *La Cité des Dames*, la figure allégorique de Raison les mentionne dans des chapitres tels que « Demande Christine a Raison se il fut oncques femme qui de soy trouvast aucune science non par avant seue •xxxiij• » et « Du grand bien qui est venu au siecle par ycelles dames •xxxvii• [13] ». La première « salle » du *Palais* est celle « dedans laquelle trouva les Dames jadis renommées pour avoir esté exercitées en toutes sciences, tant liberalles que mecaniques, et estre inventeresses de parties d'icelles [14]. ».

6 Bien que les personnages exemplaires puissent varier selon les ouvrages, ce sont souvent les multiples inventions de Minerve ou Pallas Athéna, déesse de « sapience », qui sont énumérées en premier et qui comprennent notamment le tissage, le filage et la draperie, ce que l'on retrouve dans la *Cité des Dames* [15], mais aussi dans *Les vies des femmes célèbres* d'Antoine Dufour [16] et le *Tratado de defenssa de virtuosas mugeres* de Diego de Valera [17].

Tableau 1

La Cité des Dames : Et a tout vous dire, tant avoit l'esperit enluminé de savoir qu'elle trouva plusieurs ars et ouvrages a faire qui oncques n'avoient esté trouvez : **l'art de la leine et de faire draps trouva toute et fu la premiere qui oncques s'avisast de brebis tondre, de laine charpir, pigner, carder a divers outilz, netoyer, amolir a broche de fer, filler a la quenoulle, puis les outilz a faire le draps et comment seroit tissu**.
Les vies des femmes célèbres : Ce fut elle premièrement trouva la façon de **faire les draps de laine, laquelle fut inventrice de la navette des tessiers, pour mesurer et compasser les filletz.** Les Affres et les Grecz l'estimerent déesse pour la grant merveille de son esprit. Et fut grosse bataille entre Araguénès Colophonie et plusieurs aultres, qui ne povoient trouver la manière d'esguiser leurs doiz à si souvent filler et desvider.
Tratado de defenssa de virtuosas mugeres : Por ésta fue fallado **el artefecio de la lana** ; ella buscó arte **para la limpiar** ; ésta fue la primera que **la pusó en rueca e que primero pussó paño de telar**.

7 Comme nous le voyons dans la description de Minerve, faite par Antoine Dufour, aux côtés de Minerve figure sa rivale Arachné. Dans *Les vies de femmes célèbres*, l'auteur dédouble le récit puisqu'il consacre un chapitre à chacune d'elles :

> Araguénes, assiaticque, fut fille de Colophonius, plébéicque et rural. Elle fut plaine d'esprit, car elle fuyoit ocieuseté et tousjours faisoit quelque chose. Elle trouva **l'invention de taindre la laine et de filer au rouet et de faire nouvel les brodures et tapisseries**. Sa renommée fut si grande qu'elle tomba juscques à dire que Minerve ne avoit riens inventé et tout venoit d'elle. Les poètes faignent sue à ceste cause elle fut transmuée en une hérignée. Les autres dient que, par despit qu'on ne luy donnoit l'honneur tel comme à Minerve, de l'ung de ses rubens se pendit et s'estranglit [18].

8 Constamment remanié et condensé, le mythe ovidien connaît de nombreuses métamorphoses dans les écrits de défense des femmes. Arachné retrouve alors ses lettres de noblesse dont elle avait pu être privée par les moralistes chrétiens [19]. En effet, l'araignée devient un insecte maléfique dans les commentaires des Pères de l'Église et la traduction en langue vulgaire des *Métamorphoses* de l'*Ovide moralisé* oriente le récit vers une forte condamnation du péché d'orgueil dès le XIV^e^ siècle. Cette ambivalence se retrouve au sein même de l'œuvre de Christine de Pizan [20] : alors que Raison loue Arachné dans *La Cité des Dames* [21] pour ses nombreuses créations filaires allant de la maîtrise de la laine jusqu'à l'invention des pièges servant à la chasse, sa mention représente un contre-exemple dans *L'Epistre Othea* [22], ouvrage allégorique didactique dédié à plusieurs princes comme Louis d'Orléans, Philippe le Hardi ou Jean de Berry [23]. Il est néanmoins intéressant de voir ce personnage hybride apparaître, même sous une forme négative, dans un traité d'éducation destiné à un dédicataire masculin, puisqu'il est assez rare de voir des *exempla* féminins dans des écrits didactiques destinés aux hommes.

Tableau 2

Epistre Othea : Texte .lxiiij.
Ne te vantes, car mal prist
A Yragnes qui tant mesprist
Que contre Pallas se vanta,
Dont la deesse l'enchanta
Glose .lxiiij.
Yragnes, ce dit une fable, fu une damoiselle moult soubtive en l'art de tissir et de fillerie, mais trop se oultrecuida de son savoir, et de fait se vanta contre Pallas, dont la deesse s'aÿra contre elle si que pour ycelle vantance la mua en yraigne et dist : « Puis que tant te vantes de filer et tyssir, a tous jours mais filleras et tistras ouvrage de nulle value ». Et tres dont vindrent les yraignes qui ancore ne cessent de filer et tyssir. *Si pot estre que aucune se vanta contre sa maistresse, dont mal lui en prist en aucune maniere. Pour ce dit au bon chevalier que vanter ne se doit, comme ce soit moult laide chose a chevalier estre vanteur et trop peut abaissier le loz de sa bonté. Et semblablement dit Platon : « Quant tu feras une chose mielx que un autre, gard ne t'en vanter, car ta valeur en seroit trop mendre ».*

La Cité des Dames : Ci dit de la pucelle Areine qui trouva l'art de teindre les laines et faire les draps ouvrez que on dit de haulte lice et aussi l'art de cultiver le lin et faire des toiles •xxxix•
« Non mie, voirement, sanz plus par ycelles dames a Dieu voulu pourveoir au monde de plusieurs choses convenables et necessaires, mais semblablement par maintes autres, si comme par une pucelle de la terre d'Aisé qui fu nommee Areine, fille de Ydomete Cholophone, laquelle de **merveilleuse soubtivité et engin estoit et tant se soubtiva qu'elle fu la premiere qui trouva l'art de taindre laines en diverses couleurs et a tissir ouvrages en draps, si comme font paintres en la maniere que nous dirions ces draps de haulte lice. Et en tout fait de tisserie fu de merveilleuse soubtivité et fu celle dont la fable dit qu'elle estriva a Pallas qui la mua en yraigne.**
« Autre science plus necessaire trouva ceste femme, car ce fu celle qui premierement trouva la maniere du lin et chanvre cultiver, ordener, royr, teiller, cerancer et filler a la quenoulle et faire toiles, laquelle chose me semble a esté assez necessaire au monde, quoique l'exercice en soit par plusieurs hommes reprouchié aux femmes. Ceste Areyne aussi trouva l'art de faire roi, las et fillez a prendre oysiaulx et les poissons, et trouva l'art de pescherie et de prendre et decevoir les fortes et cruelles bestes sauvages par filez et rois et les connins et lievres et aussi les oyseulz, dont par avant riens ne savoient. Si ne fist pas en ce, comme il me semble, ceste femme petit service au monde qui depuis en a eu et a maint ayse et maint proufit.

9 L'exemplarité de la brodeuse s'élabore d'ailleurs au prix de certains sacrifices narratifs. Le mythe ovidien peint Arachné en rivale d'Athéna poussée au suicide par l'humiliation que lui fait subir la déesse furieuse à l'issue du concours de tapisserie qui les a opposées, tandis que les œuvres qui la citent omettent tantôt le conflit, tantôt la tentative de pendaison et parfois même la métamorphose, comme le fait Fray Martín de Córdoba dans son *Jardín de nobles donzellas* écrit en 1468, réduisant la transformation à une simple comparaison : « *Dizen otros que el lanificio que es arte de hazer paños, halló Aragnes, hembra asiática & phebeya & porende es llamada Aragnes, porque primera mente começo a filar como araña & a ardir sus hilos & texer su tela*[24]. ». On peut observer le même processus d'ellipse concernant le personnage de Médée qui apparaît également régulièrement dans les compilations de femmes illustres sans l'évocation de son infanticide ou du meurtre de Créuse[25]. Hybrides et magiciennes rede-

viennent alors des figures positives, ce que nous pouvons égoïstement regretter pour Médée puisque la confection de la tunique mortelle destinée à la nouvelle épouse de Jason aurait pu lui offrir une place parmi nos brodeuses. Jehan Du Pré est toutefois l'un des rares à réhabiliter, sous le signe de la beauté, les Parques parmi lesquelles « Cloto ourdist la toille/De nostre vie et misère mortelle [26] », et Omphale, l'amante d'Hercule qui le réduisit en esclavage « en luy baillant et quenouille et fusée [27] », c'est-à-dire par l'échange de leurs attributs et par conséquent leurs rôles genrés.

10 Minerve et Arachné sont parfois accompagnées d'autres déesses païennes telles que Cérès, Isis ou encore Pamphile associées à la création de la culture du chanvre ou du ver à soie, matières premières des arts développés et pratiquées par Minerve et Arachné. C'est ce que mettent en exergue, par exemple, les courts vers de Jean Marot dans *La vray disant advocate des dames* dédiée à Anne de Bretagne en 1506 :

> Que fist Cérès ?
> Que fist Ysis ?
> Que fist Araigne ?
> L'une les blez,
> L'autre courtilz
> L'autre la laine.
> Araigne fut la souveraine
> De tistre draps de haulte lice,
> Mais de vous ne sort que malice.
> Qui trouva l'art, sinon Panphille,
> De la belle soye qu'on fille,
> Et de la tirer hors des vers ? [28]

11 Si les brodeuses figurent en bonne place parmi les « inventeresses », leurs récits de vie ne présentent pas les travaux d'aiguille qu'elles ont créés comme une pratique tout particulièrement féminine, mais comme un usage utile à l'ensemble de la société et participant de la civilisation. De plus, on les retrouve aux côtés d'autres figures de savoirs qui ne sont pas nécessairement considérés comme féminins, des grandes guerrières que sont les Amazones ou encore de célèbres fondatrices de cité comme Sémiramis ou Didon, prouvant que les femmes ne sont pas uniquement bonnes à « plourer, parler, filer [29] ».

Synecdoques des pratiques et connaissances féminines, le fuseau et la quenouille entrent souvent en concurrence avec l'épée ou la plume qui symbolisent les pratiques jugées masculines de l'écriture et la guerre, voire de l'art de gouverner qui les réunit. La compilation des femmes des vies de femmes illustres permet de revaloriser cet art féminin sans faire de l'ombre aux autres qualités dont les femmes sont pourvues autant que les hommes selon les écrivains qui les défendent. Athéna condense en elle-même l'invention des armes de défense et de l'écriture. Dans *La Cité des Dames*, la déesse est d'ailleurs décrite dans le titre du chapitre qui la concerne comme celle « qui trouva maintes sciences et la maniere de faire armeures de fer et d'acier[30] », ce qui la rattache davantage à la guerre qu'à la broderie et ses dérivés. Dans *La vray disant advocate des dames*, on peut également voir comme Jean Marot joue sur le schéma rimique pour associer le ver à soie et le vers poétique, démontrant une nouvelle fois le lien entre texte et tissu :

> Qui trouva l'art, sinon Pamphile,
> De la belle soye qu'on fille,
> Et de la tirer hors des **vers** ?
> Qui fera ung tel apostille
> Comme fist Sapho la subtille
> Qui composa de si beaux **vers** ?

12 Outre les « inventeresses », les traités de défense incluent également des femmes illustres qui pratiquent les arts filaires. Grâce à sa maîtrise du tissage, Pénélope prend place au premier plan parmi les épouses fidèles, face au défaut d'inconstance dont les femmes se retrouvent souvent accablées. Les récits sont assez proches tant chez les auteurs français qu'espagnols, comme on peut le voir dans *La Nef des dames vertueuses* de Symphorien Champier[31], *Les vies de femmes célèbres* d'Antoine Dufour[32], *Jardín de nobles donzellas* de Fray Martín de Córdoba[33] et *El Tratado de defenssa de virtuosas mugeres* de Diego de Valera[34].

Tableau 3

La Nef des dames vertueuses : De Penelope Que diray je penelope de quelz louanges la pourray je extoller laquelle tint si bonne et loyale foy à son mari ulixes qu'elle l'attendit l'espace de •xx• ans •x• luy estant à troyes et dix errant sus la mer. Ne pour rien que luy sceussent promettre les procès : c'est à dire ceulx là qui la demandoyent en mariage ne se voulut assentir à eulx. Et pour satisfaire à eulx et contenter leur volenté leur promist que quant sa toille de quoy elle vouloit couvrir le bonhomme laërte seroit achevée elle accompliroit leur vouloir. Et pour les frauder et tromper elle deffaisoit la nuit ce qu'elle avait texu le jour attendant toujours son dit mari.
Les vies des femmes célèbres : [Pénélope] […] Pénélope comme tressage et patiente, en consolant son père et baisant son filz, se gardant comme chaste vefve, va attendre la venue de son mary. Et pour ce qu'elle estoit belle et gracieuse et faconde, de mille grans seigneurs estoit requise, priée et solicitée, luy affirmant pour vraye la mort de son mary, pour à celle fin consentir à nouveau mariage. Quant elle se vit de si tresprès pressée, leur dit pour son excuse : « Mais que je aye achevé ce tapiz royal, je adviseray à ce que vous dictes. ». La bonne dame, pour toujours plus longuement attendre son bon mary, tout ce que de jour en ce tapiz avoit fait, la nuyt, en ostant les filletz, desfaisoit. Toutesfoys sa fraude fut apperceue ; au moyen de quoy print la fuitte jusques au royaulme des Pheïcques, là où XX ans après son mary Ulixes s'en vint pour trouver sa tresbonne et bien aymée preude femme.
Jardín de nobles donzellas : [*Capítulo .vj.* cómo las dueñas han de amar & ser fieles a sus maridos, especial mente las reynas] […] E ocúrreme aquella fiel casada Penélope, muger del grand cauallero Ulixes dela qual se dize que como Ulixes estouiese veynte años fuera de su casa, los diez sobre Troya & los otros diez que anduuo perdido por el mar el padre & los parientes de Penélope, pesque vieron que todos heran venidos de Troya sino Ulixes, pensaron que hera muerto & començaron de solicitar ala moça que buscase otro marido. Ella quanto pudo honestamente se excusó & quando vio que tanto la fatigauan, puso vna gentil excusa: – Yo he començado a texer vna tela, dexá mela acabar & luego haré lo que mandáys. Ellos fueron contentos. De manera que quanto ella texía de día, tanto destexía de noche, por que nunca se acabase hasta que viniese su marido. Donde ésta es entre otras muy predicada de fieldad conjugal.
Tratado de defenssa de virtuosas mugeres : […] E como largo tienpo durasse que no sopiesse quál tierra ocupasse Ulixes o quál parte del mundo la adversa fortuna lo oviese lançado, Penélope, muger suya, fasiendo sacrificios a sus dioses por el su amado marido, propuso su vida castamente pasar, e como por su insigne fermosura los mancebos de Itaca fuessen provocados a amarla e demandarla en casamiento, un nuevo engaño buscó por el qual fue libre de aquellos. Esto fue que, como demandasse que le dexassen conplir una tela, a la costumbre de las dueñas reales de aquel tiempo, esperando su marido, lo qual como le fuese ligeramente otorgado ; con femenil astucia lo que de día tenia velando secretamente de noche lo desfaçia e así después de veinte años passados, viniendo Ulixes viejo, solo, destruido, en su castro pecho alegremente recibió.

13 La reine d'Ithaque est décrite comme une « chaste vefve », une « preude femme », admirée pour sa « *fieldad conjugal* » (fidélité conjugale) qu'elle parvient à conserver grâce à la « *costumbre de la dueñas reales* » (la coutume des femmes nobles) de tisser « *su tela* », « sa toille », son « tapiz royal ». Il ne s'agit pas tant de louer l'habileté de la reine à faire la toile qu'à la défaire. Elle partage avec Ulysse la ruse, la « *femenil astucia* », pour « frauder et tromper » ses prétendants. Cependant, cet acte de résistance ne déroge pas aux valeurs chrétiennes : Pénélope incarne la vertu de chasteté qui est décrite comme la plus grande pour les femmes parmi les moralistes chré-

tiens. Le clerc Fray Martín de Córdoba incorpore ces *exempla* à son traité d'éducation *Jardín de nobles donzellas* dédié à la future reine de Castille Isabelle la Catholique et y élabore une typologie de la chasteté comprenant « *la castidad conjugal*, *viudal & virginal* [35] » (la chasteté des femmes mariées, des veuves & des vierges). Pénélope, en choisissant de ne pas se remarier, correspond à la fois à la vertu « *conjugal* » et « *viudal* » puisqu'elle continue d'aimer son époux par-delà la mort sans savoir qu'il est encore en vie.

14 Dans le *Mesnagier de Paris*, un autre traité d'éducation dédié aux femmes de la bourgeoisie, les femmes citées pour leur constance en amour dans le chapitre « Le devoir d'obeissance » se retrouvent associées aux travaux d'aiguille. L'auteur reprend à Boccace le récit de Grisélidis, femme modeste choisie pour épouse par le marquis de Salluces, écrivant qu'« un courage vertueux plein de toute meurté en son pis virginal doulcement l'habitoit » et qu'« aux champs sa quenouille filoit continuelment [36] ». Lucrèce, vierge violée par Sextus Tarquin sous la monarchie romaine, est représentée dans l'espace domestique comme « dedens et au plus profond de son hostel en une grande chambre loing de la rue ou avroit les ouvriers de laine, et la, toute seule assise, loignet de ses ouvriers et a part, tenoit son livre devotement [37] ». Comme le montrent le *Jardín de nobles donzellas* et *Le Mesnagier de Paris*, ces exemples illustres sont parfois disséminés au sein de traités d'éducation qui mettent en pratique la broderie et ses dérivés. Que nous disent ces œuvres de cette pratique féminine ? Réunit-elle réellement « tous les estaz des femmes [38] » ?

De la brodeuse à la fileuse : un lien distendu

15 Les *exempla* occupent de multiples rôles au sein d'un texte à visée argumentative et ne sont pas nécessairement destinés à être reproduits dans la société d'Ancien Régime : ils relèvent parfois d'une simple rhétorique vouée à faire taire les attaques misogynes sans pour autant être mis en pratique. Bien que Minerve apparaisse comme un *exemplum* récurrent, l'usage des armes n'est pas recommandé par tous les auteurs pour les femmes de leur temps. À l'inverse de l'épée, l'aiguille et ses dérivés survivent au passage de l'allégorie à

la pratique dans les traités d'éducation destinés aux femmes de la fin du Moyen Âge qui dispensent conseils et enseignements à leurs dédicataires. Notons que ces œuvres, notamment parce qu'elles sont encore rédigées sous forme manuscrite, sont offertes en étrennes aux membres de la haute noblesse ou des familles royales. Néanmoins, les préceptes qui s'y trouvent inscrits ne sont pas toujours en adéquation avec le rang de la dédicataire : il peut s'agir d'une éducation morale qui s'adresse aux femmes en général ou qui différencie les milieux sociaux auxquels elles peuvent appartenir, ce qui nous permettra de voir si la pratique des travaux filaires change selon les traités.

16 Dans *Le Livre des trois vertus ou le trésor de la Cité des Dames* qui fait suite à la *Cité des Dames*, Christine de Pizan divise les enseignements en trois parties selon le rang des femmes à qui Raison, Droiture et Justice dispensent leurs leçons : les princesses, les femmes de la cour et les femmes du peuple, segment qui s'étend des bourgeoises parisiennes aux prostituées. L'art de la broderie ou de la tapisserie, recommandé aux princesses, est directement associé à la chasteté, comme nous avons pu le voir avec l'exemple de Pénélope. Christine mentionne cette « occupacion » à la fin de la première partie où elle reproduit une lettre du personnage de Sybille de la Tour qu'elle met en scène dans *Le duc des vrais amants*[39], œuvre antérieure de l'autrice qui prend le modèle du roman courtois pour relater l'histoire d'amour de son commanditaire, mais à laquelle s'oppose l'ancienne gouvernante de la princesse adultère. Cette épître, qui relie fiction et littérature didactique, enjoint la destinataire à « ouvrer » plutôt que de laisser l'oisiveté l'entraîner vers des rêveries d'amours interdites.

> Certes, ce n'est se honneur non a toute haulte dame aprés ce qu'elle a dit son service, de soy prendre a faire aucun ouvrage pour eschiver oiseuse : ou faire fere fins linges estrangement ouvréz, ou draps de soye, ou aultres choses de quoy elle puet user justement ; et telles occupacions sont bonnes et destourbent a penser choses vaines. [...] Ha ! Dieux ! se toute grant maistresse, voire toute femme, savoit bien comment beau maintien lui est avenant, plus mettroit peine a l'avoir que quelconques aultre parement, car il n'est joyau precieux qui tant la peust parer[40].

17 Christine dédie son traité d'éducation à Marguerite de Bourgogne, dauphine du royaume de France, afin de préparer la jeune fille âgée d'une dizaine d'années à son futur règne en tant que reine consort. Le dernier chapitre oriente l'enseignement moral vers les dangers de l'amour et la gloire de la chasteté, ce qui n'exclut pas une certaine pragmatique de la part de l'autrice comme le montre Alexandra Vélissariou dans son article « *Discrete dissimulacion et prudent cautele* : les stratégies comportementales de la princesse dans le *Livre des Trois Vertus* de Christine de Pizan[41] ». Les rumeurs d'adultère, qu'elles soient vraies ou fausses, peuvent être cause de chantage, qui rend la « servitude » de la jeune femme plus grande que celle des domestiques, et même de mort : « aprés, que se le mary s'en aperçoit ou les parens, la femme est morte ou cheoite en reprouche, ne jamais puis n'a bien[42]. ». À l'inverse, une apparence chaste, « joyau precieux qui tant la peust parer », lui permet d'asseoir une certaine « auctorité ». Plus la dame se conformera à un idéal de vertu féminine, plus elle aura de poids pour participer à la politique du royaume et le diriger en l'absence du pouvoir masculin[43].

18 Ce n'est pas le cas de tous les traités d'éducation. Plus d'un siècle après Christine de Pizan, Jean-Louis Vivès écrit *L'Éducation de la femme chrétienne* qu'il dédie à Catherine d'Aragon, reine consort d'Angleterre, femme d'Henri VIII, et à sa fille Marie Tudor, future reine régnante. Si le pédagogue s'adresse en latin à deux femmes puissantes, ses conseils prennent une tournure très générale et il devient dès lors difficile de distinguer la princesse de la femme du peuple, notamment lorsque l'auteur préconise l'exclusion des femmes de la sphère politique : « Hinc illud apud Graecos vulgare : "**Mulierum opera telae**, non contiones". Aristoteles minus turpe ducit esse viro etiam quae in culina agentur nosse quam mulieri quae extra domum. Idcirco eam prorsus vel loqui de republica vetat vel audire.[44] ». Vivès renvoie les femmes à l'espace domestique par le proverbe grec qui les réduit au tissage et Aristote qui prescrit le silence et l'ignorance des affaires publiques. Cependant, le pédagogue ne va pas jusqu'à substituer le fuseau à la plume, comme on peut le voir dans des traités d'éducation plus anciens comme chez Philippe de Novarre qui écrit en 1265, dans *Les Quatre Âges de l'homme*, « A fame ne doit on apanre letres ne escrire[45]. ». À défaut d'éducation politique, Vivès revendique, comme Christine de Pizan, l'éducation intellectuelle et spiri-

tuelle des jeunes filles, en particulier lorsqu'elles sont destinées à régner à l'exemple de Marie Tudor qui gouvernera en tant que reine régnante. D'ailleurs, la broderie et la couture interviennent dans le traité lorsque la jeune fille est fatiguée de lire : « At legere est et id in primis consulo ; sed iam lectione fessam, otiosam videre non possum [46]. ». Après une longue série d'*exempla* de brodeuses illustres telles que Paula disciple de Saint Jérôme, l'étrusque Gaïa Tanaquil, les filles et les nièces d'Auguste et de Charlemagne, Hannah mère de Samuel dans l'Ancien Testament, Pénélope, les reines de Macédoine et d'Epirus, ainsi que les humbles femmes espagnoles, Vivès cite l'une de ses dédicataires, Catherine d'Aragon, ses sœurs et sa mère, Isabelle la Catholique : « Regina Isabella, Fernandi coniunx, **nere, suere, acu pingere** quattuor filias suas doctas esse voluit ; ex quibus duae Lusitaniae fuerunt reginae tertial videmus Hispaniae, Caroli Caesaris matrem, quartam Britanniae, Henrici octavi coniugem sanctissimam. [47] ». Le fil à broder relie les exemples ancestraux à la pratique des princesses de l'histoire présente et resserre les liens entre mère et fille par la transmission de ce savoir féminin.

19 Si les travaux d'aiguille peuvent sembler transcender les différences sociales, les textes ne représentent pas toujours les mêmes activités selon les femmes à qui ils s'adressent. Pourtant, comme l'expliquent les historiennes Astrid Castres et Nadège Gauffre Fayolle, cette activité n'est pas nécessairement réservée à la noblesse au Moyen Âge, tant concernant sa commande que son savoir-faire :

> Dans l'Occident médiéval, la broderie était omniprésente dans le quotidien des hommes et des femmes. D'or, d'argent et de soie, elle couvrait les murs et le mobilier de cour, les ornements liturgiques. On aurait tort toutefois de la croire réservée aux plus riches, car des broderies plus simples et moins onéreuses pouvaient aussi décorer les vêtements et accessoires des plus modestes, tandis que des lettres tracées au fil servaient à marquer le linge de tous [48].

20 Néanmoins, on voit bien percer une différence au sein des textes éducatifs non seulement entre les pratiques telles que la broderie, le filage ou le tissage, mais aussi dans la manière de les appréhender dans le quotidien des femmes. Par la voix de Sybille de la Tour, Christine de Pizan conseille aux princesses de « faire fere fin linge » pour « eschiver oiseuse » et Vivès ne peut supporter de voir la jeune

fille « *otiosa* », alors que dans la deuxième partie du *Livre des trois vertus* qui s'adresse notamment aux « dames et demoiselles qui demeurent sur leurs manoirs », la broderie devient tissage et passe de l'occupation de l'esprit au travail utilitaire et commerçant, de l'*otium* au *negotium*.

> Pour ce que le plus de temps elles demeurent a leurs mainages sans leurz maris qui a court sont et en divers pays, si convient que elles aient tout le soing de **gouverner** et faire valoir leurs revenues et leurs meubles. […] Elles, ses filles et ses demoiselles s'embesoignera de **draper, de trier celle laine et sortir et mettre les colléz de celle fine laine a part pour faire les fins draps** pour son mary et pour elle et pour vendre, se mestier est ; des gros pour les petiz enfans, pour ces femmes et maignees. Fera couvertures de gros bourdons de la laine, et des fermiers fera **coultiver des chanvres que toilleront et fileront a ces soirs en yver ses chambrieres pour faire des grosses toilles**. Et toutes telz choses toutes telz choses et autres semblables, qui trop seroit a dire, en plat païs ont mestier en mainage, et celle qui plus en est diligent, quelque grande qu'elle soit, fait le plus que sage et en doit estre tres louee [49].

21 C'est notamment par la maîtrise du tissage et du filage, depuis la récolte et le tri de la laine jusqu'à la vente des étoffes et des draps que les femmes peuvent « gouverner » leur terre en l'absence du mari. Contrairement aux conseils destinés aux princesses, il ne s'agit plus d'« œuvrer », mais de suivre les étapes techniques servant aux besoins matériels et financiers de la petite noblesse. Cette activité est moins développée dans la troisième partie qui rassemble les « femmes d'estat et bourgeoises », « femmes des marchans », « femmes des mestiers », « femmes servans et chambrieres », « femmes de fole vie », « femmes des laboureurs » et « les povres ». Christine de Pizan évoque les travaux filaires à deux reprises, pour les femmes d'artisans et les prostituées. En ce qui concerne les « femmes des mestiers », le propos se tourne moins vers la description de l'activité proprement dite que vers l'élaboration d'une morale du ménage. L'autrice établit auparavant une hiérarchie des métiers d'artisanat, plaçant la broderie parmi les métiers supérieurs par rapport à ceux de la construction et du bâtiment :

> Mais nonpourtant que les mestiers soient plus honnestes les uns que les autres, si comme orfevre, **brodeur**, armurier, tapissier et autres, plus que ne sont maçons, courdouanier et tieulx semblables, a toutes apertient que elles soient tres soigneuses et diligentes, se chevance veulent avoir par honneur de soliciter leurs mariz ou leurs ouvriers de eulz prendre matin a la besoigne et tart laissier : car sanz faille il n'est nul si bon mestier que qui n'y met diligence, a peine puist on aler de pain autre. Et avec ce que tel femme doit solliciter les aultres, a elle meisme apertient mettre les mains a la paste : si sache deviser ses ouvriéz se le mary n'y est, et les reprendre se ilz ne font bien. Doit estre dessus pour les garder d'oiseuse, car par ouvriers mal soingneux est aucunes foiz desert le maistre ; et quant marchiéz vient a son mari de faire aucun ouvrage aucunement dongereux et non accoustuméz, elle le doit amonester par bel qu'il garde bien qu'il n'entrepreigne marchié ou il puist perdre, et lui conseille que le moins qu'il puet face de creance, se il ne set bien ou et a qui [50].

22 À la différence de la femme de petite noblesse qui régente son activité de bout en bout, la femme du brodeur participe au travail de l'époux et apparaît surtout comme un garde-fou moral de l'entreprise tenue par le ménage. La description qu'en fait Christine lui confère une certaine autorité, qu'elle exerce sur son mari afin de lui éviter les mauvais investissements et sur les ouvriers pour les éloigner « d'oiseuse », sans pour autant lui reconnaître un rôle professionnel officiel alors même les « fileresses » et « brouderesses » pouvaient tenir une véritable affaire et diriger leur propre atelier comme l'atteste *Le livre des métiers* d'Étienne Boileau au XIII^e^ siècle [51].

23 Ce n'est pas l'activité spécifique de la broderie qui se trouve conseillée aux femmes de « fole vie », mais plutôt le filage, proposé comme métier de substitution pour quitter les « males nuis » : « **Fileroit**, garderoit des accouchees et des malades, demoureroit en une petite chambre en bonne rue et entre bonnes gens : la vivroit simplement et sobrement, si que on ne veïst nulle foiz yvre ne gloute, male ne tencresse, ne grant caqueteresse. [52] ». De la princesse à la prostituée, les travaux d'aiguille viennent nourrir l'éducation morale dispensée à travers le traité, impliquant avant tout de « se gouverner », pour pouvoir parfois « gouverner » les autres. Il faut noter que l'œuvre de Christine de Pizan observe une répartition sociale particulièrement précise, ce qui est assez rare parmi les écrits

didactiques qui oscillent entre l'adresse à une dédicataire particulière et le sexe féminin en général. Parmi les *exempla* mobilisés, les femmes du peuple se montrent peu, à l'exception de la louange que Jehan Du Pré [53] et Vivès [54] adressent aux femmes espagnoles :

Tableau 4

Le Palais des nobles Dames : Les Espaignolles, comme j'ay entendu Ont par coustume et loix bien ordonnées De presenter par chascunes années Toute la toille qu'elles auront tyssee, Et par des juges, celle qu'est apparceue Plus diligente, icelle a le guerdon, Parquoy aulcune ne met à l'abandon D'oysiveté ou paresse son corps Ains se travaillent par louable acordz.
L'éducation de la femme chrétienne : Apud Hispanas veteres praemium fuisse certains publice propositum tradunt rerum scriptores, quae plurimum nevisset aut texuisset idque statis temporibus iudicabatur, allatis in publicum operibus, honosque erat permagnus ut quaeque multum et industrie laboret.

24 Nous avons pu voir que la broderie se muait petit à petit en fuseau ou en quenouille au gré des positions sociales des femmes et force est de constater qu'une semblable métamorphose s'opère au niveau de la tonalité de l'œuvre, voire du genre littéraire. En effet, la fileuse ou la couturière devient plus facilement sujet de raillerie que la brodeuse, trouvant sa place dans des textes aux accents comiques et parodiques. Dans son article « Tisser un récit à l'aube du XIII^e^ siècle : une enquête sur la parcimonie d'une métaphore », Romaine Wolf-Bonvin remarque que la broderie apparaît dans les romans courtois et joue un rôle narratif dans la reconnaissance des personnages comme dans *Galeran de Bretagne*, alors que la couturière participe fortement de l'intrigue des fabliaux, dont elle donne pour exemple *Aubérée*, puis des farces [55]. Parmi les écrits didactiques, il est impossible de ne pas citer *Les Évangiles des quenouilles* qui se moque tant des traités d'éducation que des écrits de défense des femmes qui fleurissent au moment de sa parution à la fin du XV^e^ siècle. Madeleine Jeay, éditrice de l'œuvre, et Anne Paupert qui l'a traduite et y a consacré l'étude *Les fileuses et les clercs*, décrivent très bien le processus parodique qui se développe à plusieurs niveaux [56] : tout d'abord, l'auteur anonyme reprend l'enchâssement énonciatif du *Décaméron* de Boccace où les

personnages se racontent des histoires pour faire passer le temps en dix journées, ce que les fileuses font en six. L'auteur se met en scène comme « secrétaire » de ces femmes illettrées appelées avec emphase « sages doctoresses et premieres inventeresses » et n'hésite pas, dans le récit cadre, à exprimer la distance qu'il entretient avec elles. Par un jeu de passe-passe burlesque, les savoirs moraux enseignés d'ordinaire par des clercs ou des pédagogues deviennent des croyances populaires, mais conservent l'ordre traditionnel du savoir énoncé, de la glose et de l'*auctoritas* appuyant le propos, comme nous le montre « Le .xi.e chappitre » de la deuxième journée :

> Qui laisse le samedy a parfiler le lin qui est en sa queloingne, le fil qui en est filé le lundy ensuivant jamais bien ne fera, et si on en fait toile, jamais elle ne blanchira. **Glose**. Dist Marion le Bleue : Pour ce que les femmes d'Allemagne ont ceste coustume que de laissier le lin a la queloingne le samedi, jamais leurs toilles ne sont blanches ; et c'est verité : appert aux chemises que les hommes en apportent par deça [57].

25 Enfin, la combinaison qu'offre le titre de l'ouvrage entre la parole sacrée et l'instrument de filage réifie ironiquement les fileuses en « quenouilles » et raille la possibilité d'ériger leurs connaissances au rang de vérité, ce que l'on peut voir dans le récit cadre de la première journée durant laquelle Dame Ysengrine du Glay prend la parole :

> Dame Ysengrine du Glay [...] vint acompaignie de plusieurs de cognoissance qui toutes apporterent leurs quenoilles, lin, fuiseaux estandars, happles et toutes agoubilles servans a leur art. Et brief ce sembloit a veoir un droit marchié ou l'on ne vendoit que parolles et raisons, a divers propos de pour d'effect et de petite valeur [58].

26 Malgré l'énumération des instruments de cet « art » qu'est le filage, les quenouilles et fuseaux ne sont pas mis au premier rang dans l'œuvre : ils servent d'attribut, d'élément de décor, de prétexte aux femmes pour se retrouver. D'ailleurs, lorsque les fileuses ont fini de prendre la parole, elles quittent leurs travaux qui n'ont nullement été décrits. De plus, alors qu'il était symbole de chasteté dans *Le livre des trois vertus* de Christine de Pizan, le filage rapproche plutôt ces vieilles femmes des maquerelles ou même des sorcières dans *Les*

Évangiles des quenouilles. On peut le constater dans les savoirs qui mentionnent le fil.

Tableau 5

Le .xvi.e chappitre (p. 93) : Quant un homme treuve sur sa robe une yraigne, c'est signe d'estre ce jour moult ereux.
Le .xxii.e chappitre (p. 104) : Quant un homme chevauce par le chemin et il rencontre une femme filant, c'est tres mauvaise rencontre et doit retourner et prendre son chemin par autre voie. **Glose.** Jaquette Joquesus dist que se la femme veult muchier sa queloingne en son gyron ou derriere son cul, qu'il ne lui puet nuire, mais s'il par aventure cheoit de son cheval, il se porroit bien fort blechier en aucun de ses membres.
La sixieme evangille (p. 119) : Or sachiés pour verité que que fille ou femme qui voeult savoir le nom de son mary advenir, elle doibt tendre dessus son huiz devant, le premier fil qu'elle fillera ce jour. Et le premier homme qui par illec passera, savoir son nom, et tel nom aura son mari advenir.
La .xl.e et derniere euvangille (p. 144) : – Pour estre quitte des poirions, il fault prendre du filé que une femme a filé tandis qu'elle couche d'enfant et en loyer les poirions, et incontinent ilz cherront tous sans remede.

27 Nous voyons ici que le « filé » sert à tout sauf à son usage initial : signe de fortune amoureuse pour les femmes et d'infortune prochaine pour les hommes, remède contre les verrues que sont les « poirions »… Même l'araignée devient un bon présage, à l'encontre des commentaires bibliques. Anne Paupert relève toutefois que l'auteur se sert du terme d'« agoubille » pour désigner tant les instruments de filage que son propre nécessaire à écrire[59] : est-ce une marque d'opposition moqueuse ou au contraire de rapprochement complice ? Les liens entre travaux d'aiguille et d'écriture s'avèrent parfois difficiles à démêler.

Brodeuses et brodées

28 La dimension morale qui se tisse au sein des traités d'éducation et de défense des femmes semble apporter un renouvellement de la représentation des figures des brodeuses, nourrissant le dialogue entre texte et tissu, à l'intérieur et à l'extérieur des livres. Au-delà de l'écrit, elles occupent une grande place dans l'iconographie médiévale, ce qui à la fois contribue à la représentation des travaux d'aiguille comme une activité féminine et atteste du rôle des femmes dans la population active. *Le livre des métiers* d'Étienne Boileau nous apprend

d'ailleurs que, parmi les brodeurs et brodeuses cités dans les ordonnances, certains pratiquaient l'enluminure [60]. La broderie entretient en effet des liens étroits avec le manuscrit médiéval puisque la couture et le dessin interviennent dans leurs processus de fabrication respectifs : la reliure des pages se fait au fil au moyen d'un cousoir et les brodeurs reportent les modèles dessinés sur le tissu ou créent leurs propres modèles comme le font les enlumineurs. Les personnages exemplaires que nous avons rencontrés apparaissent dans les miniatures des manuscrits médiévaux et dans les gravures des textes imprimés à partir de la fin du XV^e^ siècle. Comme nous l'avons constaté, les textes qui émergent au moment de la querelle sont souvent offerts en étrennes ou commandés par de grandes reines et princesses qui exercent un rôle de mécène et de protectrices des écrivains à la fin du Moyen Âge : *La Cité des Dames* apparaît dans le manuscrit Harley dit « de la reine » pour Isabeau de Bavière, Antoine Dufour écrit pour Anne de Bretagne, Jean Marot et Symphorien Champier pour Anne de France, Jehan Du Pré dédie son *Palais* à Marguerite de Navarre, Fray Martín de Córdoba et Jean-Louis Vivès pour les princesses de Castille et d'Angleterre. Les récits de vie, richement décorées et illustrés, se trouvent dédoublés ou complétés par l'iconographie. De plus, le succès de *L'Ovide moralisé* rédigé dans les années 1320 à l'intention de Jeanne de Bourgogne, femme du roi de France Philippe V le Long, donnant lieu à de nombreuses copies et réécritures enluminés, imprègne l'iconographie de la fin du Moyen Âge de toute une galerie de métamorphoses. Le récit d'Arachné de Christine de Pizan dans *L'Épître d'Othéa* est, par exemple, illustré dans *Le manuscrit du Duc* (Paris, BnF, fr. 606) initialement dédié à Louis d'Orléans, puis qui revient à Jean de Berry. Gilbert Ouy, Christine Reno et Inès Villa Petit en font la description et précisent :

> Pallas et Arachné. Sur fond de ciel à l'horizon bas, Arachné se tient derrière un grand métier à tisser de basse lisse occupant la largeur de l'image, où est tendue une toile blanche à liseré bleu. Vêtue d'un foulard noué, d'un haut rouge et d'une jupe écrue, elle tient la navette en main g. et de l'autre désigne Pallas qui s'avance en robe bleue et couronne d'or. La déesse argumente par gestes, tandis que dans le coin sup. dr., Arachné déjà transformée en énorme araignée, tisse sa toile. [61]

Fig. 1



Christine de Pizan, *Epistre Othea* (1400-1410), Maître de l'*Epistre Othea*, Paris, BnF, Ms. 606, f°30r, Source gallica.bnf.fr / BnF

29 Cette précieuse matière littéraire circule dans les bibliothèques européennes au gré des déplacements temporaires ou définitifs des dédicataires et se transmet de génération en génération, véhiculant les portraits littéraires et imagés des *exempla*. Les princesses peuvent ainsi contempler leur propre reflet dans le récit de Minerve ou de Pénélope. Mais les fileuses intègrent également les manuscrits et les imprimés dédiés à de hauts personnages de l'aristocratie. Selon Madeleine Jeay, le manuscrit P (Paris, BnF, fr. 2151) des *Évangiles des Quenouilles* aurait appartenu à la comtesse Marie de Luxembourg, signé de sa main au f. 61, orné d'un frontispice rassemblant dix fileuses et d'une lettrine où figure le secrétaire [62]. Les gravures se sont également multipliées au XIV^e^ siècle grâce aux diverses réimpressions des *Évangiles*, notamment celles effectuées par l'imprimeur lyonnais Matthias Huss, recueils plus modestes permettant d'étendre le lectorat [63].

Fig. 2



[Anonyme], *Les Evvangiles des quenoilles* (1401-1500)
Paris, BnF, Ms. fr. 2151, Frontispice f°1r. Source gallica.bnf.fr / BnF

30 Dans son ouvrage *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Sylvie Ballestra-Puech interroge le travail des moralistes médiévaux et la manière dont « l'extrême subtilité et l'extraordinaire richesse symbolique [ont] pu devenir dans la tradition mythographique un simple exemple d'*hybris* justement châtié », privant le mythe d'Arachné de sa puissance poétique et subversive [64]. Il est vrai que l'*ekphrasis* à laquelle se livre Ovide dans le Livre VI des *Métamorphoses* n'est réemployée ni dans les textes de défense et ni dans les traités d'éducation que nous avons pu rencontrer. Mais cette disparition n'exclut pas une nouvelle vie *ex libris* grâce aux *exempla*.

La « cleres femmes », dont font partie nos « inventeresses » et artisanes, se trouvent à leur tour brodées ou tissées sur les tentures et les tapisseries qui ornent les chambres de nobles et riches commanditaires afin de leur rappeler par l'image les leçons édifiantes que les mythes, remaniés et glosés, peuvent porter. Tout comme les textes que nous avons explorés, les tapisseries narratives se mettent à rassembler des personnages provenant de diverses sources et de différentes époques [65]. Susan Groag Bell, spécialiste des *Women's studies*, écume les inventaires des cours royales d'Europe pour retrouver les traces des tapisseries représentant différentes scènes de *La Cité des Dames* dont les propriétaires sont en général des femmes de pouvoir du début de la Renaissance telles que Élisabeth I[re], Marguerite d'Autriche ou Anne de Bretagne. Elle découvre alors que, malgré l'absence d'impression des œuvres de Christine après sa mort, ses idées ont pris place sur les murs des princesses et se demande à quel point ce décor a pu les influencer [66].

31 La mise en abyme des textes ornant les murs et des broderies décrites dans les textes peut se reproduire à l'infini. Dans son *Palais des nobles Dames*, Jehan Du Pré réserve les plus riches pavillons aux femmes qui apportèrent félicité, justice et paix à leur royaume mises en valeur dans le dernier chapitre. Disposés dans un jardin, leur description permet de lier métaphores architecturale, végétale et filaire pour faire figurer le processus d'écriture. Alors que Christine de Pizan avait limité son allégorie à la construction dans *La Cité des Dames*, élaborant une forteresse pour protéger les femmes contre les attaques misogynes, Jehan Du Pré dresse en leur honneur une riche bâtisse qu'il garnit d'ornements et de parures auxquels la broderie participe fortement. Voici la description en prose du dernier pavillon :

> Le tiers pavillon fust couvert de veloux azurés, ayant sur le dedict veloux grans pourfilures et broudures d'or et fleurs de lys fermées par dessus, pour les Dames qui ont aymé paix, et ont esté cause et motif principal de la paix et reconciliation de plusieurs nations, mesmement de l'accord dernierement entre les treschretien Roy de France et l'empereur confermé [67].

32 Contrairement à Vivès qui reliait les *exempla* illustres aux femmes de son temps par leur pratique de l'aiguille, Du Pré met les « grans pour-

filures et broudures d'or et fleurs de lys fermées » au service de l'une des plus hautes qualités féminines. L'auteur fait ici référence à la Paix des Dames, traité de paix négocié en 1529 par Louise de Savoie et Marguerite d'Autriche qui rejoignent les héroïnes antiques que sont les Sabines et les Xanthiennes dans le pavillon. Outre l'actualité politique, la diplomatie fait partie des vertus féminines les plus célébrées dans les textes de défense et d'éducation que nous avons parcourus aux côtés de la chasteté. Olivier de la Marche choisit l'analogie du riche vêtement dont les femmes se parent et l'étend de manière macrostructurale dans *Le triumphe des dames* confectionnant un habit complet dont chaque pièce brodée et décorée figure une vertu féminine décrite en vers et illustrée par un *exemplum* en prose : chausson d'humilité, chausse de persévérance, jarretière de récompense, chemise d'honnêteté, tunique de chasteté, pièce de bonne pensée, cordon de loyauté, ceinture de magnanimité, drap de patience, bourse de libéralité, coutelas de justice, gorgerette de sobresse, bague de foi, robe de beau maintien, cordelière de dévote mémoire, gants de charité, peigne de remord, ruban de crainte de Dieu, coiffe de honte, bandeau de prudence, chaperon de bonne espérance, renforcé par la richesse de cœur. Nous pouvons voir ici l'aumônière de libéralité brodée de perles et dont l'*exemplum* de la comtesse de Vendôme donné par la suite est emprunté à la *Cité des Dames* de Christine de Pizan, citée parmi les femmes de pouvoir :

> Une bourse qu'on dist une aulmosniere
> nous convient pendre a ceste sainturette,
> d'or et de perlles brodee par maniere
> qu'elle apere de grant valleur et chiere
> Madame vault d'avoir chose sy faicte.
> La bourse doit pour estre plus parfaicte
> avoir clouans pour seurement garder
> ce que dame veult tenir ou donner.
> La bourse pent, et sy est bien liëe,
> la bourse garde aulmosnes et bienfais,
> que princesse doit donner la journee,
> Sans la bourse dame n'est par douce
> ne ses hostilz necessaires parfais
> En approuvant ce que je dis parfais
> la bourse avra en vertueuseté
> le propre nom de liberalité [68].

33 Si la littérature didactique et morale, au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance, peut restreindre la femme à l'espace domestique sans reconnaître la valeur artistique ou professionnelle de ses travaux d'aiguille et lui interdire toute compétition avec la sphère publique et savante, la querelle des femmes offre un renouveau de la figure des brodeuses. Entre soumission stratégique et résistance vertueuse, elle peuple les textes qui l'érigent en inventeresse ou en artisane conforme à l'idéal chrétien. Quand bien même des écrits comme *Les Évangiles des quenouilles* tournent en dérision leur art et leur savoir, ils retranscrivent et compilent les preuves d'une « sapience » féminine dont les aspects populaires, subversifs, voire maléfiques, continuent de nous fasciner aujourd'hui.

NOTES

1 Christine de Pizan, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles* V, t. 1 [éd. Suzanne Solente], Paris, Honoré Champion (Publications pour la Société de l'histoire de France), 1936, p. 190-191. Ce passage est également mentionné en note de l'article de Catherine Müller, « Du fuseau à la plume : les mythes de la femme au fil de Christine de Pizan à Catherine des Roches », *in* Juliette Dor, Marie-Élisabeth Henneau (dir.), *Christine de Pizan. Une femme de science, une femme de lettres*, Paris, Champion, Études christiniennes, 2008, p. 247-268. Elle y propose l'analyse suivante : « On notera que Christine, dans le but probable de gagner la faveur de son lectorat masculin sur un terrain aussi polémique, recourt ici à la métaphore de la broderie, le travail du fil considéré traditionnellement comme le plus noble, et digne par conséquent d'être pratiqué par une main d'homme, d'où l'usage du terme *brodeurs* au masculin. » (p. 268).

2 Pour un développement plus élaboré sur le lien entre texte et tissu, on pourra consulter l'ouvrage suivant : Romaine Wolf-Bonvin, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval (Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine)*, Paris, Champion, 1998 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge) et *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours* [dir. Odile Blanc], Lyon, ENS éditions, Institut d'histoire du livre, 2008.

3 Voir notamment Jasper Svenbro, « Figures textiles de la parole de l'Antiquité greco-romaine » in *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*, *op. cit.*, p. 11-27 ; Romaine Wolf-Bonvin « Tisser un récit à l'aube du XIIIe siècle :

enquête sur la parcimonie d'une métaphore », *ibid.*, p. 145-156 et Charles Delattre, « Marques et signes dans le mythe de Philomèle », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, n° 18, 2015, p. 471-488.

4 Charles Germain de Saint Aubin, *L'art du brodeur*, Paris, impr. de L. F. Delatour, 1770, p. 2.

5 Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

6 Danielle Régnier-Bohler, « Introduction générale », *in* Danielle Régnier-Bohler (dir.), *Voix de femmes au Moyen Âge, savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie* XII^e^ -XV^e^ *siècle*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. VIII.

7 Voir Anne Paupert, « Les débuts de la Querelle : de la fin du XIII^e^ siècle à Christine de Pizan », *in* Armel Dubois-Nayt, Nicole Dufournaud, Anne Paupert (dir.), *Revisiter la querelle des femmes 3 : Discours sur l'égalité-l'inégalité des sexes, de 1400 à 1600*, Saint-Étienne, L'école du genre. Nouvelles recherches, 2013 p. 23-37.

8 Christine de Pizan, *La città delle dame* [trad. Patrizia Caraffi, éd. Earl Jeffrey Richards], Biblioteca medievale, 2, Milan, Luni, 1997, p. 178.

9 Nous reprenons l'expression à l'œuvre allégorique de Martin Le Franc, rédigée en 1442 au moment de la querelle des femmes en réponse à la deuxième partie du *Roman de la Rose* que l'on doit à Jean de Meung, fortement critiquée pour la représentation des femmes qui apparaît dans la suite du roman. La querelle des femmes se développe notamment dans les cours autour du débat du *Roman de la Rose* auquel participent Christine de Pizan et Jean Gerson à coup de lettres publiques contre les frères Dol. Voir : Martin Le Franc, *Le champion des dames*, 5 t. [éd. Robert Deschaux], Paris, Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 127-131), 1999.

10 La liste n'est pas exhaustive : beaucoup d'auteurs et certaines autrices ont participé à la querelle au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance, tant en France que dans d'autres royaumes d'Europe. La collection *Revisiter la querelle des femmes* élaborée par la SIEFAR a permis l'établissement d'une anthologie relativement complète de ces écrits en faveur des femmes. Pour les textes hispanophones, on peut les retrouver dans l'étude qu'y a consacré Anna Vargas Martínez, *La Querella de las Mujeres. Tratados hispánicos en defensa de las mujeres (siglo xv)*, Madrid, Fundamentos, coll. « Ciencia », 2016.

11 On peut prendre l'exemple de la *Lex Thuringorum* datant du IX^e^ siècle et dont l'article 30 fait paraître l'expression « ad fusum ad lancea » concernant

l'héritage des biens passant des hommes aux femmes. Voir « Famille et parenté » *in* Alain J. Stoclet (dir.), *Les Sociétés en Europe du milieu du* VI*e siècle à la fin du* IX*e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 82-92.

12 L'expression semble plutôt s'être répandue en langue vernaculaire au XVI*e* siècle selon le *Dictionnaire étymologique et historique du galloroman* (*français et dialectes d'oïl*, *francoprovençal*, *occitan*, *gascon*) *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (FEW) : « Mfr. nfr. *tomber en quenouille* "se dit d'une maison ou d'une fille qui devient héritière" » (https://lecteur-few.atilf.fr, consulté le 11/11/2023) et le *Nouveau dictionnaire historique des locutions. Ancien Français*, *Moyen Français*, *Renaissance* [dir. Giuseppe di Stefano], Turnhout, Brepols, coll. « Hors série », 2015. 2 vol. : « tomber entre les mains d'une femme, être abandonné ». On la trouve notamment dans des textes évoquant la loi salique, par exemple chez l'écrivain Nicolas Denisot (1515-1559) « bien est disposé par icelle loi, le royaume de France tomber en quenouille, et estre femelles incapables d'icelluy » (voir *L'amant resuscité de la mort d'amour : en cinq livres* 1558 [éd. Véronique Duché-Gavet], Genève, Librairie Droz, 1998) ou chez l'historiographe d'Henri IV, Claude Fauchet (1530-1602) « possible que cette manière de faire vient le mot de tumber en lance, ou quenouïlle, quand un fief chet en la main d'un masle » (voir *Les œuvres de feu M. Claude Fauchet*, Paris, impr. Jean de Heuqueville, 1610, p. 273) ou l'écrivain Nicolas Denisot. Elle est enfin enregistrée par le *Dictionnaire universel* de Furetière (1690), établissant la distinction entre la succession royale autorisée ou non aux femmes : « QUENOUILLE, se dit figurément en termes de Genealogie, pour signifier la ligne feminine. Les Royaumes d'Espagne, d'Angleterre tombent en quenouille, les femmes succedent à la Couronne. Celuy de France ne tombe point en quenouille. »

13 Christine de Pizan, *La città*, *op. cit.* p. 164, p. 178.

14 Jehan Du Pré, *Le Palais des nobles Dames* (*Lyon*, 1534) [éd. Brenda Dunn-Lardeau], Paris, Champion, 2007, p. 153.

15 Christine de Pizan, *La città*, *ibid.*, p. 164, p. 170.

16 Antoine Dufour, *Les vies des femmes célèbres* [éd. Gustave Jeanneau], Genève, Droz, Paris, Minard, 1970, p. 24.

17 Mosén Diego de Valera, « Tratado de defenssa de virtuosas mugeres », *in Prosistas castellanos del siglo* XV. *I. [Mosén Diego de Valera, Alfonso de Cartagena, Rodrigo de Arévalo, Alfonso de Palencia]* [éd. Mario Penna], Madrid, Biblioteca de autores españoles, Ediciones Atlas, 1959, p. 66 : « Par elle, fut

inventé l'artisanat de la laine ; c'est elle qui chercha l'art de la laver ; ce fut elle la première qui la mit sur un rouet et qui en fit une toile à tisser. » (C'est moi qui traduis).

18 Antoine Dufour, *Les vies*, *op. cit.*, p. 35.

19 On peut consulter sur ce point ce qu'écrit Sylvie Ballestra-Puech, « Arachné au miroir de l'allégorie et de l'emblème », in *Les Métamorphoses d'Arachné : l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006, p. 69-102. Elle y explique qu'« on observe un phénomène de syncrétisme entre le mythe gréco-latin et la symbolique biblique de l'araignée qui va influencer de manière déterminante la lecture médiévale du récit ovidien ». Elle cite notamment le Livre de Job 8.14 et Isaïe 59.05 commentés par Saint Jérôme.

20 Voir Marie-Hélène Marques Antunes, « Connaître pour transformer : deux versions christiniennes du mythe d'Arachné », *Une femme de science*, *op. cit.*, p. 219-229. La chercheuse voit dans les deux versions une valorisation du personnage d'Arachné, même dans *L'Epistre Othea* qui pourtant fait du personnage un *exemplum* négatif : « *Othea* et la *Cité* empruntent des voies divergentes pour revaloriser l'image d'Arachné ainsi que celle du genre féminin. Alors que le premier texte se caractérise par la récupération du mythe dans une perspective morale, le second met l'accent sur l'ingéniosité du personnage » (p. 219).

21 Christine de Pizan, *La città*, *op. cit.*, p. 184-188.

22 Christine de Pizan, *Epistre Othea* [éd. Gabriella Parussa], Genève, Droz, 1999, p. 289-290.

23 Christine de Pizan, *ibid.*, p. 82.

24 Martín de Córdoba, *Jardín de nobles donzellas: A Critical Edition and Study* [éd. Harriet Goldberg], Chapel Hill, University of North Carolina Press, North Carolina Studies, The Romance Languages and Literatures, 137, 1974, p. 243 : « D'autres disent que le lainage, qui est l'art de confectionner des tissus, fut inventé par Araigne, femme asiatique et plébéienne, qui commença à filer comme une araignée, ourdir ses files et tisser sa toile. » (C'est moi qui traduis).

25 [Anonyme], *Boccace « Des clercs et nobles femmes », Ms. Bibl. Nat. 12420 (Chap. I-LII)* [éd. Jeanne Baroin, Josiane Haffen], Paris, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 498, Les Belles Lettres, 1993, p. 61 : « Mais après aucuns ans, comme pour aucun cas elle fut haye de Jason, et pour ce eust en lieu d'elle print en mariage Creüse, la fille de Creonce, roy des Corin-

thiens, dont elles fut moult inpacient et courroucie, et pour ce pluseurs choses pourpensa contre Jason, fit tant par son engin qu'elle par feu volage print Creüse et toute la royal lignie de Creonce, et en la presence de Jason mist a mort cruelle les enfans qu'il avoit eus d'elle. ». Dans *Les Métamorphoses d'Arachné*, Sylvie Ballestra-Puech remarque que, chez Boccace, le chapitre consacré à Arachné succède à celui de Médée et précède celui des Amazones. Selon la chercheuse, cela « l'inscrit dans le contexte d'une féminité inquiétante » (p. 102). Médée apparaît également non loin d'Arachné dans les œuvres de Christine et de Jehan Du pré, mais dans le but de revaloriser leur savoir.

26 Jehan Du Pré, *Le Palais*, *op. cit.*, p. 257.

27 Jehan Du Pré, *ibid.*, p. 241.

28 Jehan Marot, « La vray disant advocate des dames », *Les deux recueils* [éd. Gérard Defaux, Thierry Mantovani], Genève, Droz, 1999.

29 Christine de Pizan, *La città*, *op. cit.*, p. 84.

30 Christine de Pizan, *ibid.*, p. 170.

31 Symphorien Champier, *La Nef des dames vertueuses*, [éd. Judy Kem], Paris, Champion, 2007, p. 67.

32 Antoine Dufour, *Les vies*, *op. cit.*, p. 49.

33 Fray Martín de Córdoba, *op. cit.*, p. 266-267 : « Il me revient l'histoire de cette fidèle épouse, Pénélope, femme du grand guerrier Ulysse, dont on raconte que, comme Ulysse avait passé vingt ans loin de chez lui, les dix premières années à Troie & les dix autres perdu en mer, le père & les parents de Pénélope, voyant que tous étaient revenus de Troie à l'exception d'Ulysse, pensèrent qu'il était mort et commencèrent à presser la jeune femme de chercher un autre époux. Elle se cacha honnêtement autant qu'elle le put et quand elle comprit à quel point on la tourmentait, elle donna cette aimable excuse : – J'ai commencé à tisser une toile, laissez-moi la terminer et ensuite je ferai ce que vous me demandez. Tous furent contents. Ainsi, autant de rangs tissait-elle le jour, autant en défaisait-elle la nuit, pour que jamais ne s'achève la toile jusqu'au retour de son mari. C'est pourquoi cette femme est, parmi tant d'autre, fort louée pour sa fidélité conjugale. » (C'est moi qui traduis).

34 Mosén Diego de Valera, « Tratado de defensa », *op. cit.*, p. 67 : « Et cela faisait si longtemps que l'on ignorait quelle terre Ulysse occupait et en quelle partie du monde la fortune l'avait envoyé, Pénélope, sa femme, qui

exécutait toujours des sacrifices à ses dieux afin que son mari lui soit rendu, décida vivre chastement. Comme elle était d'une grande beauté, les jeunes nobles d'Ithaque en tombèrent amoureux et la demandèrent en mariage, c'est pourquoi elle mit au point le nouveau stratagème que voici pour s'en libérer : elle les pria de la laisser terminer une toile selon la coutume des nobles dames de son temps, en attendant que son mari revienne, ce qui lui fut facilement accordé. Grâce à son astuce féminine, ce qu'elle avait tissé le jour, secrètement elle le défaisait la nuit et ainsi, vingt ans plus tard, quand Ulysse revint, vieux, seul, brisé, elle le reçut en son chaste giron. » (C'est moi qui traduis).

35 Fray Martín de Córdoba, *Jardín*, *op. cit.*, p. 169 : « [Capítulo .vij. de tres grados de castidad conjugal, vidual & virginal: cómo todos son buenos, avn que vno mejor que otro, & de tres maneras de biuir los hombros] ».

36 [Anonyme], *Le Mesnagier de Paris* [trad. Karin Ueltschi, éd. Georgina E. Brereton, Janet M. Ferrier] Lettres gothiques, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 197-198.

37 *Ibid.*, p. 144.

38 Christine de Pizan, *Le livre des trois vertus* [éd. Charity Cannon Willard, Eric Hicks], Bibliothèque du XV^e^ siècle, 50, Paris, Champion, 1989, p. 9.

39 Christine de Pizan, *Le livre du duc des vrais amants*, [trad. et éd. Dominique Demartini, Didier Lechat], Paris, Champion (Champion classiques. Moyen Âge, 37), 2013, p. 330-350.

40 Christine de Pizan, *Le livre des trois vertus*, *op. cit.*, p. 117.

41 Alexandra Vélissariou, « *Discrete dissimulacion et prudent cautele* : les stratégies comportementales de la princesse dans le *Livre des Trois Vertus* de Christine de Pizan », *Le Moyen Âge*, vol. cxvi, n° 3-4, 2010, p. 577-590.

42 Christine de Pizan, *ibid.*, p. 117.

43 On pourra notamment consulter le chapitre sur le veuvage « Ci devise du gouvernement de la sage princepce demouree veuve » dans Christine de Pizan, *ibid.*, p. 82-86.

44 Juan Luis Vivès, *De Institutione Feminae Christianae*, Liber secundus [éd. Charles Fantazzi, Constant Mathheussen], Leiden, E. J. Brill, 1996, p. 118 : « Un proverbe grec nous dit : "La place des femmes est devant le métier à tisser, non à l'assemblée !". Aristote pense qu'il est moins étonnant pour un homme de savoir ce qu'il se passe dans une cuisine que pour une femme de se tenir informée de ce qu'il se passe en dehors de la maison. C'est pourquoi

il interdit aux femmes d'écouter ou de parler de ce qui relève de la politique étatique ». (C'est moi qui traduis).

45 Philippe de Novarre, *Les Quatre Âges de l'homme* [éd. Marcel de Fréville], Paris, Librairie Firmin Didot, 1888, p. 16.

46 Juan Luis Vivès, *De Institutione Feminae Christianae*, Liber primus [éd. Charles Fantazzi, Constant Mathheussen], Leiden, E. J. Brill, 1996, p. 20 : « Lire est la meilleure occupation qui soit et je la recommande par dessus tout, mais lorsqu'elle sera fatiguée de lire, je ne peux pas supporter de la voir oiseuse. » (C'est moi qui traduis).

47 Juan Luis Vivès, *Liber primus*, *op. cit.*, p. 22 : « La reine Isabelle, femme de Ferdinand, souhaitait voir ses quatre filles expertes de la quenouille, de la couture et du contre-point. Deux d'entre elles devinrent reines du Portugal, la troisième que nous voyons est reine d'Espagne et mère de l'Empereur Charles, la quatrième est la sainte femme d'Henri VIII d'Angleterre. » (C'est moi qui traduis).

48 Astrid Castres, Nagède Gauffre Fayolles, « La main et l'aiguille : broder au Moyen Âge », *in* Christine Descatoire (dir.), *L'art en broderie au Moyen Âge – Autour des collections du musée de Cluny*, Paris, RMN, 2019, p. 14.

49 Christine de Pizan, *Le livre des trois vertus*, *op. cit.*, p. 152-156.

50 Christine de Pizan, *ibid.*, p. 205-206.

51 Etienne Boileau, « Des Brodeurs », *Règlemens sur les arts et métiers de Paris, rédigés au* XIII^{e} *et connus sous le nom du Livre des métiers d'Etienne Boileau, publiés, pour la première fois en entier d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi et des Archives du Royaume* [éd. Georges Bernard Depping], Paris, Crapelet, 1837. Le statut des « brodeurs » est énoncé au masculin, mais le nombre des hommes et des femmes est égal (p. 319-382). Celui des « fileresses » est énoncé au féminin (p. 377-378).

52 Christine de Pizan, *Le livre des trois vertus*, *ibid.*, p. 214.

53 Jehan Du Pré, *Le Palais*, *op. cit.*, p. 295. Selon la note explicative dans l'édition de Brenda Dunn-Lardeau : « Dans la Sixiesme Chambre, Du Pré reste fidèle aux écrits bibliques et patristiques ainsi qu'à l'anthologie de Ravisius Textor, *De memorabilis et claris mulieribus aliquot diversorum scriptorum opera*, à partir de laquelle il traduit trois exemples du chapitre *De moribus mulierum et de ducenda quid praestat* de Raphaelis Volaterrani dont le nom apparaît au Catalogue des auteurs du *Palais*. » C'est de cette

source que provient l'exemple des femmes espagnoles et il est probable que Vivès ait puisé dans le même texte.

54 Juan Luis Vivès, *Liber primus*, *op. cit.*, p. 22 : « Les chroniqueurs nous racontent que, jadis, un prix était proposé aux femmes espagnoles à l'occasion d'un concours public pour récompenser celle qui aurait filé et tissé plus que les autres : une récompense lui était attribuée à une date précise et les travaux étaient publiquement exhibés ». (C'est moi qui traduis).

55 Romaine Wolf-Bovin, « Tisser un récit », *op. cit.*, p. 145-156.

56 Voir l'introduction rédigée par Madeleine Jeay et notamment les pages consacrées à « Jeux de parodies » (p. 8-10) dans [Anonyme], *Les Évangiles des Quenouilles* [trad., éd. Madeleine Jeay], Paris, Vrin, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1945 et celles rédigées par Anne Paupert dans la sous-section « Les procédés d'écriture » (p. 241-249) *in* Anne Paupert, *Les fileuses et le Clerc, une étude des Évangiles des Quenouilles*, Paris, Champion, 1990.

57 [Anonyme], *Les Évangiles des Quenouilles*, *op. cit.*, p. 92.

58 *Ibid.*, p. 81-82.

59 Anne Paupert, *Les fileuses et le Clerc*, *op. cit.*, p. 39.

60 Etienne Boileau, « Des Brodeurs », *op. cit.*, p. 379-382. Georges Bernard Depping indique en note : « Dans les statuts que les brodeurs obtinrent en 1316, on voit figurer aussi *Margot l'enlumineresse* et *Aalès l'enlumineresse*, probablement enlumineuses ou femmes d'enlumineurs. »

61 Gilbert Ouy, Christine Reno, Inès Villa-Petit, *Album Christine de Pizan* [éd. Olivier Delsaux, Tania Van Hemelryck], Londres, Belgique, Brepols Publishers, Turnout, Belgium, 2012, p. 258.

62 [Anonyme], *Les Évangiles des Quenouilles*, *op. cit.*, p. 38.

63 *Ibid.*, p. 61.

64 Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné, l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Librairie Droz, 2006, p. 70.

65 Fabienne Joubert, *La tapisserie au Moyen Âge*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2000, p. 19 : l'historienne prend pour exemple la tapisserie *Bataille et Embarquement*, conservée au musée de Cluny, où figurent « divers personnages de l'histoire ancienne ayant vécu à plus de vingt siècles d'écart ! Aux côtés de Didon et Énée, on découvre ainsi Totila, roi ostrogoth d'Italie vers le milieu du VI^{e} siècle, mais aussi Canbisis, roi de Perse en 529

avant Jésus-Christ et Ninus, fondateur mythique de l'Empire assyrien vers 2000 avant Jésus Christ ».

66 Susan Groag Bell, *The Lost Tapestries of the "City Of Ladies", Christine de Pizan's Renaissance Legacy*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2004.

67 Jehan Du Pré, *Le Palais*, *op. cit.*, p. 312.

68 Julia Kalbfleisch-Benas, « *Le triumphe des dames* » *von Olivier de La Marche. Ausgabe nach den Handschriften*, Rostock, Adlers Erben, 1901, p. 37.

RÉSUMÉS

Français
À la fin du Moyen Âge, sous l'impulsion de la querelle des femmes, les traités de défense féminins et les compilations de femmes illustres se multiplient et érigent les travaux d'aiguille en activité exemplaire, représentée par Pénélope, Pallas Athéna, Arachné, Lucrèce, les reines de Castille… L'ingéniosité que demande cet art et surtout la vertu de chasteté qu'il représente permettent de répondre aux discours misogynes qui font de la quenouille et du fuseau un symbole d'infériorité féminine. Si la minutie de la pratique filaire devient un argument rhétorique pour les « champions des dames », la broderie et ses dérivés restent néanmoins une activité prescrite avant tout pour les femmes, notamment pour les dames de la noblesse, qui les restreint à l'espace domestique. Nous nous intéresserons à l'ambivalence des travaux d'aiguille dans la rhétorique de la querelle des femmes et des conseils pratiques donnés par les traités d'éducation rédigés aux XV^e^ et XVI^e^ siècles.

English
At the end of the Middle Ages, inspired by *la querelle des femmes*, treatises defending women and compendiums of female biographies proliferated setting up needlework as an exemplary activity: Penelope, Pallas Athena, Arachne, Lucretia, the queens of Castile, etc. The ingenuity required for this art and the virtue of chastity that it represents were a response to the misogynistic discourse that made the distaff and spindle a symbol of female inferiority. While the meticulousness of embroidery and associated needleworks became a rhetorical argument for *les champion des dames*, it remained an activity prescribed especially for women, for noble ladies in particular, restricting them to the domestic sphere. We will explore the ambivalence of needlework in the rhetoric of *la querelle des femmes* and the practical advice given in educational treatises written during the fifteenth and sixteenth centuries.

INDEX

Mots-clés
Moyen Âge, littérature, études de genre, éducation

Keywords
Middle Ages, literature, gender studies, education

AUTEUR

Jeanne Mousnier-Lompré
Doctorante contractuelle, Université Grenoble Alpes, ENS de Lyon, CNRS, Litt&Arts

Fontenoy-le-Château, haut lieu de la broderie et du travail des femmes jusqu'au début du XX^e siècle

Florence Lhote

PLAN

Un travail « d'appoint »
Broderie blanche et Atelier
Un apprentissage maternel
Dot et trousseau
« La parole donnée »
L'invisibilisation des brodeuses
  Le travail à domicile – Ce qu'il implique
Conclusion

TEXTE

1 La jeune femme, les yeux baissés, est tout à son ouvrage. La couleur de la broderie qu'elle tient entre ses doigts graciles fait écho à sa chevelure dorée. Devant elle, l'établi qui permet la réalisation de l'ouvrage tandis que, derrière elle, un paysage de côteaux se déploie à perte de vue. On devine la jeune *Brodeuse* (vers 1910), du peintre Paul Sérusier, en plein air. Le tableau a été réalisé dans la période du peintre à Châteauneuf-du-Faou (1893-1927)[1], en Bretagne. Il atteste d'une activité plutôt développée en ville et dans les campagnes par les femmes à cette époque : la broderie. Activité développée dans un premier temps dans un cadre privé, au sein du foyer, la broderie devient petit à petit une activité rémunérée pour certaines femmes. Est-ce qu'elle a pu constituer, à un moment donné, un moyen de subsistance à part entière pour une femme et, ce faisant, d'émancipation par le travail ? Cette activité reproduit-elle, à l'inverse, certaines attentes du point du vue du genre et de la naturalisation des différentes formes de différenciation entre les sexes ? C'est ce qui nous intéressera pour cet article à travers une plongée à Fontenoy-le-Château, au cœur des Vosges, ancien haut lieu de la broderie et du travail des femmes jusqu'au début du XX^e siècle. La Lorraine connaît

un essor sans précédent du point de vue industriel depuis les débuts de la Révolution industrielle, en grande partie dans le domaine de la sidérurgie. L'industrie textile y occupe une place à part. Le mot « textile » recouvre l'ensemble du monde du tissu et désigne plus particulièrement l'industrie qui s'y applique. Au pluriel, les textiles constituent une vaste famille recouvrant celles des « étoffes », mot qui fut longtemps en usage. La manière de travailler ces étoffes et les procédés pour le faire déterminent des usages différents du vêtement et constituent un instrument de distinction sociale. Si le travail sur le vêtement est une activité ancienne, son industrialisation au sens de l'application de procédés de l'industrie à une activité, date du XVIII^e^ siècle et s'inscrit dans le contexte de la Révolution Industrielle qui débute en Grande-Bretagne. La production textile, qui s'élaborait jusqu'alors dans un cadre privé, s'en trouve modifiée. De nouvelles organisations du travail voient le jour. Au milieu des années 1700 la production textile croît, encouragée par l'augmentation de la production de coton due aux colonies, à l'esclavage et à la mécanisation de l'industrie par plusieurs inventions. Broder est donc d'abord un travail « d'appoint » mais aussi un apprentissage maternel. Le respect de la « parole donnée » et l'engagement oral y tiennent une grande place mais protègent imparfaitement des brodeuses, susceptibles d'être invisibilisées. Cette invisibilisation s'explique premièrement par le fait que « broder » n'est pas considéré comme un vrai métier.

Un travail « d'appoint »

2 Nathalie Heinich rappelle, dans *États de femmes*, que Norbert Elias identifie comme « plus grande révolution dans toute l'histoire des sociétés occidentales, [...] au cours du XX^e^ siècle, l'accession des femmes à une identité qui leur soit propre, sans plus être celle de leur père ou de leur mari[2] ». La question est donc posée : l'activité de « brodeuse » (encore faut-il établir une distinction entre « activité » et « travail ») permet-elle une émancipation de cet « état de femme » pour reprendre la terminologie d'Heinich ? Nous utiliserons pour notre article le qualificatif d'« activité » pour la broderie car ce mot a le mérite d'inclure aussi bien la sphère domestique dans laquelle il prend place initialement que la sphère professionnelle et recouvre un nombre plus ou moins important d'heures de travail. L'activité doit inclure un grand nombre d'heures travaillées pour être réellement

rémunératrice mais elle peut aussi être un travail « d'appoint ». La difficulté première tient précisément de la classification de ces brodeuses. Sont-elles journalières ? Les statistiques industrielles recensent, pour le département des Vosges, de 30 000 à 50 000 brodeuses au milieu du XIXe siècle. La brodologue Claire Prévot en identifie, elle, 18 000 d'après les tableaux récapitulatifs du recensement de 1856 aux Archives départementales des Vosges. Selon elle, cependant, le chiffre de 50 000 semble plausible. La broderie réalisée sur le doigt est une activité saisonnière procurant des revenus irréguliers et faibles. Elle nécessite d'avoir un autre emploi pour vivre. Nombre d'agents recenseurs ont ainsi négligé la broderie et retenu l'activité agricole de ces femmes, la plupart d'entre elles exerçant leur activité de brodeuse surtout l'hiver. À Certilleux, dans le canton et l'arrondissement de Neufchâteau, le maire note ainsi sur cette feuille de recensement : « Une partie des femmes et des filles s'occupent de la broderie en hiver, mais en été, elles travaillent à la campagne : je les ai classées journalières : elles seraient au nombre de 25 ». À travers ces difficultés à classer, selon une nomenclature adaptée, l'activité des brodeuses, réside aussi une part de l'invisibilisation de leur travail. L'autre difficulté du classement de l'activité de brodeuse en activité professionnelle à part entière tient à l'éparpillement des tâches réalisées : la brodeuse ne voit pas son travail achevé. Les lingères des ateliers parisiens ou de province se chargent de l'assemblage des pièces de broderie. Cela contribue, aussi, au manque de visibilité de leur activité et à sa difficile reconnaissance. Pourtant, le travail est bien réel : en 1856, Fontenoy compte ainsi 654 brodeuses pour une population de 2023 habitants et concentre donc 32 % d'ouvrières. En 1931 elle en compte encore 306. La ville d'Épinal en compte 115, en comparaison. La perception de l'activité de broder comme travail d'appoint est visible au travers de la difficulté au recensement des brodeuses. Elles ne sont, en effet, souvent pas comptabilisées comme travaillant lorsqu'il y a une activité principale (souvent celle du mari) au sein du foyer. Jean-Luc Labbé remarque ainsi, dans l'étude qu'il consacre aux femmes et au travail industriel dans l'Indre au XIXe siècle :

> Pourtant, personne ne pourra jamais chiffrer le nombre de Berrichonnes travaillant à domicile pour la confection avant la guerre de 14-18. En effet, les inspecteurs du travail n'ont pas accès chez les

> particuliers. L'absence de toute législation explique la non-existence du travail à domicile dans les rapports économiques. Lorsqu'ils ont recours aux intermédiaires, les industriels eux-mêmes ne savent pas combien d'ouvrières travaillent pour eux. Ajoutons de plus que les ouvrières n'ont pas d'horaire fixe : de quelques heures par semaine à 15 heures par jour [3].

3 Cette absence de chiffres précis quant au nombre exact de brodeuses sert leur invisibilisation. Celle-ci peut être observée également dans un contexte géographique différent et à une période plus récente en Inde. S'intéressant également au travail des femmes, Chaudhary note que l'absence de contractualisation est également pour beaucoup dans cette invisibilisation : « *It is found that home-based piece-rate women workers and their contributions are invisible at the levels of family, society and the nation. On the part of the Government, it is pertinent that their work should be included in the legal definition of work* [4] ». Considéré comme « travail d'appoint », l'activité de broder nécessite pourtant de vraies compétences et plusieurs distinctions sont à effectuer concernant les types de savoirs spécifiques développés.

Broderie blanche et Atelier

4 La broderie de Lorraine, broderie blanche, pratiquée sur un tissu blanc avec un fil blanc est introduite dans la région de Nancy au début du XIX^e^ siècle. La maison Chenut en est à l'origine qui possède depuis longtemps un atelier de broderie de soie. Madame Chenut crée ainsi dans la ville une école de dessin et de broderie sur métier et y forme les premières ouvrières. Elle profite de la venue à Plombières (88) de Joséphine de Beauharnais en 1804 pour lui présenter ses premiers travaux. Séduite par la qualité de ces articles de luxe, destinés à une clientèle très fortunée au départ, la future Impératrice impose ainsi la réputation des broderies lorraines à la Cour puis à une clientèle très privilégiée du Nord de l'Europe et de l'Amérique. En 1820 on estime que 12 à 13 000 ouvriers, dont plusieurs centaines de Vosgiennes, travaillent pour une quinzaine d'entreprises nancéiennes. Cependant, l'organisation du travail, du point de vue industriel, est différente de celle connue pour les ouvriers français embauchés dans les usines et étrangers affluant en raison du besoin d'une main

d'œuvre, dans un premier temps, non qualifiée. En effet, la brodeuse n'a pas idée de la totalité de la pièce : le travail est segmenté et circonscrit. Le fabricant de broderie gère la conception et l'impression du dessin, sa réalisation puis la commercialisation des pièces brodées. Il peut être appuyé, dans ces tâches, par un dessinateur et un représentant de commerce. Quand l'entreprise n'est pas en mesure d'être gérée par un faible nombre de personnes, le fabricant délègue à un intermédiaire la recherche de main d'œuvre, la répartition des pièces imprimées et leur collecte lorsqu'elles sont brodées. Cet intermédiaire est l'entrepreneur, en contact avec les ouvrières. Celles-ci réalisent leur travail, « à la tâche », chez elles. On ne peut donc pas vraiment évoquer une organisation du travail en corporation pour les brodeuses ni même au sein d'un Atelier ou sinon, assez épisodiquement. Cette organisation du travail asservit les femmes à la domesticité de même qu'en l'absence d'un commun, d'un temps de travail ensemble, elle annihile toute velléité de contestation concernant leurs conditions de travail chez les brodeuses. Ces dernières se retrouvent soumises au « bon vouloir » de l'entrepreneur. L'intrusion de la sphère du travail au sein même du foyer rythme d'une façon nouvelle les rapports de domesticité. Il donne aussi une place plus importante à la mère, garante du bon apprentissage de la broderie mais aussi et surtout de la conservation morale du foyer.

Un apprentissage maternel

5 En travaillant sur l'identité féminine dans la fiction occidentale au travers de récits et romans, la sociologue Nathalie Heinich remarque, dans *États de femme*, une différence notable à ce sujet :

> […] à comparer ces deux élaborations fictionnelles – féminine et masculine, romanesque et mythologique – de la situation originelle du sujet dans la triangulation familiale, on découvre une fondamentale dissymétrie, qui tient à l'insistance de la problématique de l'identité dans le récit féminin, alors que c'est la possession – sexuelle notamment – qui est au cœur du récit masculin [5].

6 L'activité de broderie pourrait entrer dans ce cadre : l'apprentissage, codifié, du féminin. Heinich en élabore une conception de « l'identité » féminine : « Ainsi, l'identité masculine se construit principale-

ment de façon exogène, par rapport à ce qui n'est pas masculin, et l'identité féminine de façon endogène, par rapport à ce qui est féminin[6] ». L'apprentissage de la broderie semble réservé aux femmes. Les mères transmettent ce savoir à leurs filles qui, elles-mêmes, le transmettront à leur progéniture féminine. L'homme est rarement présent dans cette entreprise de création et, s'il l'est, il s'agit d'un donneur d'ordre, un « entrepreneur », extérieur au foyer, à qui la pièce brodée est remise. La naturalisation des différentes formes de différenciation entre les sexes fait donc l'objet d'une intériorisation. Celle-ci est de l'ordre du conditionnement et n'est donc pas remise en question.

Dot et trousseau

7 Le mariage participe de ce conditionnement au féminin. Certaines pièces de broderie sont souvent réalisées dans le cadre de ce qu'on appelle le « trousseau » et intégrées à la « dot » lors du mariage. La confection de ces pièces contribue à l'institutionnalisation du mariage qui, au moins jusque dans les années 1950 en France, est le principal mode d'entrée en conjugalité. On peut indéniablement y entrevoir le maintien d'un ordre conservateur au sein du foyer. La jeune fille apprend le métier de broder en regardant « faire » sa mère. Si elle commence très jeune, vers onze ou douze ans, la rétribution de la jeune fille peut également être portée au foyer. Les jeunes filles travaillant de leurs mains ne poursuivront, pour la plupart, pas d'études. Cet apprentissage du féminin pourra, en revanche, garantir la « bonne moralité » du foyer et la reconnaissance de la mère comme sa garante.

8 La transmission s'opère aussi au sein de la famille entre les générations : les aînées peuvent transmettre aux cadettes leur savoir-faire : aiguillées de fil puis préparation de l'ouvrage sur le tambour, bourrage des motifs avant de les broder entièrement lorsqu'elles seront plus âgées.

9 Les pièces de broderie peuvent donc être intégrées à la « dot ». Aujourd'hui tombée en désuétude, la « dot » procède d'un échange entre les familles dans le cadre d'un mariage. Elle assoit une conception patriarcale de la famille : la famille de la jeune femme qui se marie doit offrir une « dot » au mari et à sa famille. Le marié est censé

entretenir son propre foyer et sa famille être dédommagée pour les revenus perdus. L'homme représente ainsi une certaine force de travail tandis que la place de la femme est dévolue à la domesticité. Il y a donc là une répartition du travail fidèle à la naturalisation des différentes formes de différenciation entre les sexes. La « dot » et son institutionnalisation dans le cadre du mariage construisent sa naturalisation. À propos d'une réflexion sur les « sociétés polysegmentaires[7] » vues par Mauss, Irène Théry évoque ce qu'elle appelle la « division par sexe » ou la « division par règle » et remarque que « [...] notre mythologie moderne où on parle de la naturalité de la famille contribue à entériner la division par sexe ». Ce qu'elle définit comme « division par sexe » recouvre les « manières d'agir », la « division par règle » étant par exemple le fait « d'agir en tant que père ou en tant que mère ». Cette « division par sexe » existe depuis longtemps et l'activité de broder y est étroitement associée. De même, on note que les usages du vêtement, qu'il s'agisse de la dentelle ou de la broderie, sont modelés par la survivance de certaines coutumes et le folklore. Paul Verhaegen, dans l'ouvrage qu'il consacre aux « industries à domicile » où il s'intéresse plus particulièrement à la Belgique, remarque au sujet de certaines traditions :

> Aujourd'hui encore, paraît-il, il existe en Bretagne une singulière coutume parmi les anciennes familles du pays : une mariée ne porte que dans deux occasions solennelles sa toilette de noces toute garnie de dentelles : le jour du mariage et après sa mort, alors que le corps est étendu pendant quelques heures sur un lit de parade, avant d'être placé dans le cercueil.
> L'arrivée de la toilette de noces est un événement considérable ; la famille seule est admise à l'examiner ; chacun de ses membres arrose d'eau bénite les fleurs d'oranger et fait une prière pour le bonheur de celle qui va les porter. Le lendemain du mariage, la jeune femme plie soigneusement sa parure nuptiale et l'enveloppe du linge le plus fin qui ait été filé dans la maison et qui doit lui servir de linceul. Chaque année, le jour anniversaire de son mariage, elle parsème ce linge de brins frais de lavande et de romarin, jusqu'au jour de deuil où la robe de noces est de nouveau déployée, pour parer les restes inanimés de celle qui l'avait portée dans un jour de bonheur et de joie[8].

10 Dans ce monde clos, les brodeuses à domicile, marquées par le poids de traditions patriarcales et parfois écrasées par des cadences inte-

nables, se voient imposer une autre règle, tacite : celle que nous appellerons de la « parole donnée ». La demande, pour un travail de broderie, est généralement effectuée à l'oral. Les consignes, de même, seront fournies par un maître d'œuvre, généralement de sexe masculin. Jean-Luc Labbé note à ce sujet :

> Parallèlement à ces petits patrons qui distribuent une part non négligeable du travail, il existe ce que nous appellerons des intermédiaires ; ils sont chargés par l'industriel de distribuer du travail, et ils tirent de ce fait un bénéfice.
> Ce sont généralement des maisons parisiennes qui distribuent du travail à un nombre très important d'intermédiaires. Ces derniers sont généralement des commerçants [...] [9].

« La parole donnée »

11 Cet engagement oral est l'une des autres spécificités des activités de tissage et de broderie. Il n'y a pas de référence possible à l'écrit, en cas de désaccord. Il implique donc le respect de cette parole, ce qui n'est malheureusement pas toujours le cas du point de vue du maître d'œuvre. Le contrat passé étant oral, la brodeuse peut avoir par exemple des difficultés à être payée en cas de désaccord. La « parole donnée » peut être vue positivement comme une marque de confiance mais peut, à l'inverse, instituer une certaine domination du point de vue du maître d'œuvre de l'ouvrage de broderie. Il assoit de fait la domination des sexes et cette domination va de pair avec la domination patronale. Rappelons avec les travaux d'Alain Viala et de Michel Foucault que la naissance de l'auteur, par exemple, est concomitante de son institution juridique : la possibilité que l'auteur soit condamné d'une part mais aussi les revenus qu'il peut acquérir contractualisés par le principe de la cession de droits. Le contrat est donc la pierre angulaire de son statut, au XIX^e^ siècle naissant. En établissant un parallèle, l'absence de contrat rejette donc dans l'obscurité une grande partie des brodeuses qui ne peuvent obtenir rétribution de leur travail en cas de désaccord et qui sont également mises en concurrence les unes avec les autres. Geneviève Fraisse remarque à cet égard, dans *La sexuation du monde*, la nécessité de penser « l'échange » : « [...] ce qu'est l'échange, mercantile ou idéologique, compte tenu du fait que, justement, les femmes sont non

seulement objet d'échange mais lieu de l'échange[10] » et relève la nécessité de penser ainsi « ce qu'il advient du un et du multiple, pour la sexualité, mais pas seulement[11] ». Il est ainsi possible d'entrevoir ce respect de « la parole donnée » comme moral au sens d'un ensemble de règles de conduite considérées comme bonnes et de penser cette conduite morale au regard du contrôle des corps féminins. Supposées vertueuses, des règles implicites régissent ainsi la vie des brodeuses dont celles de la « parole donnée ». Cette dernière dans l'institutionnalisation de l'absence de contrat qu'elle formule implicitement (et l'absence de regroupement possible au sein d'un syndicat) perpétue l'infériorisation des brodeuses et contribue à la dévaluation de leur travail. Le fait que le travail soit exercé à domicile y joue aussi un rôle. Les brodeuses sont souvent isolées. L'absence de contrat et de trace écrite de l'engagement donné peuvent les « invisibiliser ».

L'invisibilisation des brodeuses

12 La notion d'« invisibilisation » renvoie à une volonté possiblement institutionnalisée de discrédit d'un groupe social. Le travail des femmes a longtemps été invisibilisé mais lorsqu'elles se sont trouvées travailler aux côtés des hommes dans les usines il n'a pas été possible de dénier leur implication, notamment au cours de la Première Guerre mondiale. La considération historique du travail des brodeuses est, elle, plus pernicieuse et s'explique en grande partie par la domesticité attachée à l'activité de broder. Quelles sont les spécificités du travail à domicile ?

Le travail à domicile – Ce qu'il implique

13 Jean-Luc Labbé en propose la définition suivante :

> On peut donner de l'industrie salariée à domicile les caractéristiques suivantes : le travail est fait sur commande soit d'un ou de plusieurs établissements industriels, soit d'un ou plusieurs intermédiaires. Il est exécuté dans un local servant à l'habitation ou faisant partie du même appartement. Les matières premières sont le plus souvent fournies par les établissements ou les intermédiaires. Le travail salarié à domicile ne peut donc être confondu ni avec le travail domestique des femmes, ni avec une activité de type artisanal. Il s'agit donc bien d'une forme particulière du travail industriel[12].

14 Si le travail à domicile ne peut, en effet, être confondu avec le « travail domestique des femmes », il reste attaché à une certaine forme de domesticité et il s'agit souvent d'un travail non reconnu ou peu. Il s'agit bien également « d'une forme particulière du travail industriel » car il doit être pensé dans un cadre plus large. « L'activité » de broder, conçue et pratiquée comme « travail » à part entière par certaines brodeuses, est à resituer dans un cadre plus large : celui des industries du textile. Sven Beckert estime que cette histoire correspond aux prémices du capitalisme et y applique une lecture transnationale. L'historien remarque à ce sujet concernant le coton et la manière dont les industries textiles l'ont utilisé :

> Indigo growing and processing did not create huge new markets for European manufacturers. Cotton did. Rice cultivation in the Americas did not lead to an explosion of both slavery and wage labor. Cotton did. As a result, cotton spanned the globe unlike any other industry. Because of the new ways it wove continents together, cotton provides the key to understanding the modern world, the great inequalities that characterize it, the long history of globalization, and the ever-changing political economy of capitalism [13].

15 L'invisibilisation dont les brodeuses sont frappées au XIXe et au début du XXe siècle s'inscrit donc dans cette histoire du capitalisme qui avait tout intérêt à mettre en exergue l'homme travaillant, contribuant, par son revenu, à l'amélioration du confort domestique du foyer. Il y avait là une image conforme à la naturalisation des rôles sexués. L'absence de délimitation stricte, hormis le revenu (on l'a dit, plutôt faible) entre « activité » de broder comme apprentissage et perpétuation de règles domestiques implicites ou comme « travail » rend compte de cette invisibilisation.

16 Les représentations littéraires et artistiques au XIXe et au début du XXe siècle attachées à « l'activité » de broder mettent également en exergue cette invisibilisation. Les femmes qui travaillent sont dans le besoin et le font par nécessité. Ces représentations enferment la femme dans un état de domesticité. Elles sont aussi censées s'occuper de leurs enfants et c'est ce qui explique l'important développement du travail à domicile comme le souligne par exemple cette ouvrière à domicile, citée par Jean-Luc Labbé : « Avant la guerre 14,

c'était à la mode que tout le monde travaillait à domicile. Quand on a des enfants, on travaille quand on peut, on travaillait plutôt les soirs, plutôt le soir tard[14]… ». Dans ce témoignage l'invisibilisation du travail concerne aussi les horaires de travail.

Conclusion

17 Cette invisibilisation du travail des brodeuses est aussi perceptible du point de vue de la recherche où très peu d'études ont été réalisées sur « l'activité » de broder. Si Fontenoy-le-Château a regroupé à la fin du XIXe et au début du XXe siècle de nombreuses brodeuses, celles-ci n'étaient pourtant pas « organisées » en ateliers. Un maître d'œuvre leur fournissait les pièces à réaliser et le travail s'effectuait « à domicile ». Le travail pouvait aussi varier concernant le nombre d'heures dévolues à la réalisation des pièces de broderie et c'est la raison pour laquelle on se heurte encore aujourd'hui aux difficultés de classement et de recensement de l'activité de ces femmes comme salariées.

18 Qu'elle obéisse à des raisons économiques ou non, « l'activité » de broder s'inscrit dans un apprentissage du féminin et obéit à des règles implicites contribuant au contrôle des mœurs.

NOTES

1 Informations du Comité Paul Sérusier : https://www.comite-serusier.com/catalogue-raisonne-paul-serusier/la-brodeuse/, consulté le 11/11/2023.

2 Nathalie Heinich, *États de femme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 329.

3 Jean-Luc Labbé, *Les Chemisières du Bas-Berry*, Les femmes et le travail industriel dans l'Indre au XIXe siècle (1860-1914), Association des Amis du Musée de la Chemiserie, p. 55.

4 S. N. Chaudhary, *Employment of Women*, With Special Reference to Embroidery Work, New-Dehli, Deep and Deep Publications, 1994, p. 80.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 330.

7 Irène Théry, Entretien sur France Culture à l'été 2022. Pour rappel, le « système segmentaire » réfère, en anthropologie, aux travaux d'Evans-

Pritchard sur la société nilotique des Nuer où le système de parenté, celui des lignées et le système politique sont intégrés dans un ensemble cohérent. Ce dernier est constitué par « les relations à l'intérieur d'un système territorial entre groupes de gens vivant dans des régions spatialement définies et qui sont conscients de leur identité et de leur caractère exclusif » : https://www.universalis.fr/encyclopedie/systemes-de-parente/3-le-systeme-segmentaire/, consulté le 11/11/2023.

8 Paul Verhaegen, *Les industries à domicile en Belgique*, volume V : « La dentelle et la broderie sur tulle », Bruxelles, Lebègue et Cie, 1902, p. 174.

9 Jean-Luc Labbé, *Les Chemisières du Bas-Berry*, *op. cit.*, p. 51.

10 Geneviève Fraisse, *La Sexuation du monde*, Réflexions sur l'émancipation, Paris, Presses de Sciences Po, 2016, p. 14.

11 *Ibid.*

12 Jean-Luc Labbé, *op. cit.*, p. 50.

13 Sven Beckert, *Empire of Cotton – A Global History*, New-York, Penguin House, 2015, *Introduction*.

14 Jean-Luc Labbé, *op. cit.*, p. 119.

RÉSUMÉS

Français

Cet article s'intéresse au travail des femmes et particulièrement à la broderie et aux conditions de possibilité de leur autonomie au XIXe et jusqu'au milieu du XXe siècle à travers l'exemple de Fontenoy-le-Château. Cette petite ville, située dans les Vosges, est alors un haut lieu de la broderie. Celle-ci y est pourtant d'abord un « travail d'appoint » qui s'inscrit dans un apprentissage du féminin et du maternel dans le cadre de la dot et du trousseau. L'invisibilisation des brodeuses par le travail à domicile et ce qu'il implique est une autre constante observée dans les différents témoignages oraux et écrits répertoriés. « L'activité » de broder peut également être resituée dans un contexte plus global : celui de l'avènement du capitalisme industriel.

English

This article looks at women's work, particularly embroidery, and the conditions that made it possible for them to become independent in the nineteenth and mid-twentieth centuries, using Fontenoy-le-Château as an example. This small town in the Vosges was a major centre for embroidery at the time. However, embroidery was first and foremost a "side job", part of

an apprenticeship in femininity and motherhood as part of the dowry and trousseau. The invisibility of embroiderers through working at home and its implications is another constant observed in the various oral and written testimonies recorded. The "activity" of embroidery can also be placed in a more global context: that of the advent of industrial capitalism.

INDEX

Mots-clés
genre, travail, autonomie, invisibilisation, dot et trousseau, broderie blanche

Keywords
gender, work, autonomy, invisibilisation, dowry and trousseau, white embroidery

AUTEUR

Florence Lhote
Université Bretagne Sud – HCTI - CERILAC (Université Paris Cité)