

Depuis le début de l'histoire de l'humanité, des études préhistoriques jusqu'aux recherches contemporaines, les tissus, de la peau de bête aux microfibres les plus sophistiquées, sont intimement liés à l'évolution humaine. Ils font partie de notre quotidien et traduisent notre statut social, ils fournissent des indices sur notre personnalité ou encore sur nos goûts. Ils nous parlent d'identités. Depuis que l'homme étudie sa propre histoire, le matériau textile est devenu un véritable objet d'étude, au même titre que la poterie, l'habitation ou les armes. La preuve en est lorsque nous franchissons par exemple du Musée du Quai Branly, les objets textiles occupent une place considérable dans les collections de musées ethnologiques. Nous sommes tous fascinés par le lien textile, ce qu'il contient, ce qu'il implique et ce qu'il nous révèle sur nous-mêmes. Qu'est ce que ce lien textile ? En quoi est-il nécessaire d'en apporter une étude aujourd'hui ? Le lien textile est le vecteur matériel et symbolique que chacun des artistes retenus pour notre étude a choisi de transmettre non seulement en partageant une partie de son expérience personnelle, mais aussi un héritage historique et culturel, une histoire collective, un engagement politique et social ou encore une vision décloisonnée du monde. À nos yeux, le lien textile traduit un retour à des idées collectives, un retour à l'humain dans toute sa diversité et toutes ses différences. Le lien textile est inspirant, poétique, esthétique, politique et social. Il ne connaît pas les frontières, à l'image des vêtements que nous portons et qui nous accompagnent dans nos déplacements. Le lien textile implique la mouvance et l'histoire du monde. Lorsqu'un artiste crée une œuvre à partir du matériau textile, il a conscience de la portée des tissus qu'il choisit ou qu'il fabrique en respectant les codes d'une technique spécifique. Le médium textile est compris comme un objet, un instrument modelable à l'infini, au même titre qu'une toile, un écran ou un bloc de glaise.

Notre recherche est structurée selon trois thématiques qui nous ont conduites à une lecture diffractée des pratiques textiles contemporaines. Nous avons ainsi abordé l'histoire noire, l'exil et le genre. Chacune des trois parties axiales est rythmée par cinq sous-parties : la première posant le contexte historique et théorique dans lequel évoluent les artistes étudiés, les quatre autres sont consacrées à l'étude de quatre artistes ayant une pratique textile en lien avec la thématique observée ou bien de quatre problématiques inhérentes à cette même thématique. Le troisième axe est organisé de manière différente puisqu'il repose sur une analyse des techniques textiles à travers le prisme du genre et des théories féministes. Après une remise en contexte de l'art brodé et cousu, trois positions sont

mises en avant : la tradition (Anni Albers, Sheila Hicks, William Adjété Wilson et Frances Goodman), le politique (Tracey Emin, Michèle Magéma, Ghada Amer et Joana Vasconcelos) et la poétique (Kimsooja, Christian Boltanski, Chiharu Shiota, les fileuses mythiques, Cathy Burghi et Jessica Rankin). Il convient maintenant d'en expliciter brièvement le contenu.

La première partie intitulée « Art Textile Contemporain et Mémoire : Réflexion sur le passé colonial », s'intéresse aux notions d'histoire, de mémoire, d'engagements personnels, politiques et culturels, à travers la question noire. Les travaux de Faith Ringgold (née en 1930 aux États-Unis), Maria Magdalena Campos-Pons (née en 1959, à Cuba), Yinka Shonibare (née en 1962, au Royaume-Uni) et Hassan Musa (né en 1951, au Soudan) y sont analysés. Quatre artistes issus de cinq pays différents, ayant des parcours extrêmement singuliers, mais qui pourtant réfléchissent aux mêmes problématiques. Chacun d'entre eux se tourne vers le passé pour nous révéler le présent et dresser un portrait actuel de ce que les Anglo-Saxons nomment la *blackness*. Il sera question d'identité noire et de la représentation du corps noir du depuis les années 1980 avec la naissance du *Black Art* jusqu'à nos jours. Une identité commune construite au fil d'une histoire complexe et douloureuse. L'histoire de l'esclavage et l'histoire coloniale jouent un rôle essentiel dans la compréhension de leurs pratiques et de leurs discours. Nous verrons comment, chacun avec des techniques très différentes, réécrit à sa manière l'histoire noire. Nous sommes pour cela revenus sur le début de la lutte noire aux États-Unis avec notamment le travail charismatique de Faith Ringgold. Artiste emblématique et historique du mouvement noir, qui, dès les années 1960, s'attaque non seulement aux conditions des femmes noires, à l'histoire des Noirs arrivés quatre siècles plus tôt, mais aussi à la place réservée aux femmes artistes noires dans la sphère artistique nord-américaine. Son œuvre va permettre au lecteur de se plonger dans l'histoire noire américaine. Le corps de la femme noire, son histoire et les liens familiaux sont au cœur de la pratique de Maria Magdalena Campos-Pons, artiste cubaine d'origines nigérianes, exilée aux États-Unis pour des raisons politiques. Une réflexion sur la place de l'art contemporain noir et africain sur la scène artistique globale sera un des fils conducteurs de notre recherche. Comment l'art contemporain africain est-il compris et généré par ses propres acteurs ? Sur cette question, les travaux artistiques et théoriques d'Hassan Musa, nous amenant sur un terrain critique explosif, seront analysés et confrontés à ceux de Yinka Shonibare, artiste anglo-nigérian connu et reconnu disposant d'un statut que nous pouvons qualifier de trouble puisqu'il se situe entre consensualisme, pertinence critique et ironie.

La seconde partie, « Tissage de l'exil : les nomades culturels », est axée autour des notions de déracinement, du nomadisme, de la Poétique de la Relation, des rapports aux traditions culturelles et des diasporas culturelles. Une partie qui va nous permettre d'engager une réflexion sur les concepts de diaspora et d'exil dans le contexte de la mondialité. Puis, nous avons étudié les pratiques artistiques de Mona Hatoum (née en 1952, au Liban), ainsi que la situation des femmes artistes arabes (Zoulikha

Bouabdellah, Lalla Essaydi, Meriem Bouderbala, Majida Khattari, Zineb Sedira, Ghazel, Shirin Fakhim et Shadi Ghadirian). Nous avons ensuite développé une étude croisée des pratiques de Janine Antoni (née en 1964, aux Bahamas) et d'Ana de la Cueva (née au Mexique) ; et nous avons terminé notre réflexion par une étude de l'œuvre textile de Kimsooja (née en 1958, en Corée du Sud). L'exil tissé prend ici une ampleur globale et il est tourné vers des femmes artistes engagées, exigeantes et percutantes. Nous insistons sur la dimension corporelle qui joue un rôle important dans chacune de leurs pratiques. Ces dernières impliquent le déplacement physique (et parfois psychique), l'utilisation du corps ou d'éléments corporels afin de traduire des expériences liées à l'exil. Ainsi nous analyserons successivement de la chevelure – traduite et considérée comme un fil par les artistes – la peau, les traces corporelles, le voile et le corps compris comme une aiguille (selon les termes de l'artiste sud coréenne Kimsooja). La pensée rhizomique d'Edouard Glissant sera posée en rapport avec les œuvres choisies, le concept relationnel et racinaire, mais aussi l'hybridité et le voyage étant des clés interprétatives importantes. Chacune des artistes sélectionnées ayant dû quitter son pays natal pour des raisons professionnelles, politiques ou personnelles, amène alors sa vision du déracinement et du voyage engagé. Toutes évoquent explicitement ou implicitement la souffrance causée par la séparation, non seulement des proches, mais aussi d'une culture dans son ensemble, de souvenirs et de détails souvent liés au quotidien. Leurs travaux d'abord perçus comme autobiographiques ont une portée bien plus large et complexe, car en faisant part de leurs exils, elles pointent du doigt les problèmes politiques, genrés et sociaux à la fois de leurs pays natals et d'un monde en constant bouleversement. Les artistes nomades traversent des espaces « entre-deux » (entre deux territoires, cultures ou mondes) dans lesquels ils développent des problématiques symptomatiques du XXI^{ème} siècle, qui sont l'inconfort, la déstabilisation, l'appartenance et celle des frontières (lignes, murs ou utopies). Il est donc question de traversées artistiques de notre monde en pleine ébullition.

Notre troisième partie, « L'art et la Manière : le fil subversif » constitue la dernière analyse de notre étude consacrée aux pratiques textiles traditionnelles et plus spécifiquement ici aux travaux nécessitant une manipulation de l'aiguille. Il s'agira alors de mettre en lumière l'origine des œuvres brodées et cousues dans l'art contemporain et d'observer comment la nouvelle génération d'artistes assume, digère et réactualise ce que lui a transmis l'héritage féministe. Apparues à la fin des années 1960, les œuvres brodées majoritairement produites par des femmes artistes apparaissent aujourd'hui comme des œuvres slogans en faveur de la lutte des femmes. Comment les femmes artistes pionnières sont-elles parvenues à inscrire des techniques traditionnelles jusque-là exclusivement envisagées en arts appliqués ou en artisanat, dans le champ de l'art ? Pour y répondre, nous ferons un état des lieux des œuvres pionnières et des écrits fondateurs d'une critique des arts brodés et cousus. En particulier les écrits d'Aline Dallier pour le contexte français et de Rozsika Parker pour le contexte anglo-saxon. Ensuite nous développerons trois thématiques : traditions, politique et poésie. Trois thématiques développées autour d'un seul geste : celui de coudre manuellement, collectivement ou

conceptuellement. Par ce biais nous découvrirons et redécouvrirons des pratiques textiles au sein desquelles l'aiguille et le fil sont véritablement envisagés comme des instruments politiques. La broderie, une activité liée à la sphère domestique, longtemps associée à l'ennui, la docilité, la politesse, l'effacement et à la patience « féminine », a été transformée par les femmes artistes en pratique artistique à part entière. Les femmes artistes ont souhaité leur donner une nouvelle destinée : critique et subversive. L'aiguille a remplacé le pinceau, afin de confier aux regardeurs une intimité souvent emprunte de la vie familiale (maternité, relations mère-enfant, souffrances liées à l'enfance), de sexualité (transgressions de tabous, provocations et subversion) et de pensées autobiographiques. Une intimité liée à des expériences personnelles, qui, une fois partagées publiquement, deviennent universelles, collectives. L'art brodé est emblématique du célèbre slogan féministe américain, scandé dans les années 1970, *The Personal is Political*, « le personnel est politique ». Les théories postcoloniales et féministes auront alors toute leur place dans ce troisième chapitre. Elles ont permis la prise en compte, dès les années 1970, des domaines sociaux et des catégories comme les classes sociales, les races, le genre et le langage. Des critères fondamentaux pour notre analyse puisqu'ils ont produit une déhiérarchisation progressive des images, des mediums et des techniques dans nos cultures.

La combinaison des trois parties de notre recherche tend à apporter au lecteur de nouvelles pistes de réflexions quant à l'existence d'une scène textile qui trouve ses origines dans un contexte historique et social explosif. Notre intention est de réhabiliter des matériaux et des techniques marginalisées par rapport à une hiérarchie dépassée, de démontrer leurs caractères pertinents et critiques, ainsi que d'ôter aux pratiques textiles une réputation poussiéreuse et souvent réductrice.