Thèse de doctorat de

L'UNIVERSITE RENNES 2
Comue Université Bretagne Loire

Ecole Doctorale n° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : Arts Plastiques

Par

Léonie LAUVAUX

« Broder la pornographie.

À la recherche d'un désir féminin »

Thèse présentée et soutenue à l'Université Rennes 2, le 20 décembre 2018

Unité de recherche : Pratique et Théorie de l'Art Contemporain (PTAC), EA 7472

Composition du Jury :

Claire Lahuerta,
Professeure des Universités, Université Paul Verlaine, Metz

Muriel Andrin,
Docteure et chargée de cours à l'ULB, Bruxelles

Jean Da Silva,
Professeur Émérite, Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Bertrand Clavez,
Maître de conférences, Université Rennes 2

Directrice de thèse
Sandrine Ferret, Professeure des Universités,
Université Rennes 2

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE
Unité de Recherche
Ecole Doctorale – Arts, Lettres, Langues

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

BRODER LA PORNOGRAPHIE. À LA RECHERCHE D'UN DÉSIR FÉMININ

Thèse de Doctorat

Discipline : Arts-Plastiques

Présentée par Léonie LAUVAUX

Directeur de thèse : Sandrine FERRET

Soutenue le 20 décembre 2018

Jury :
Claire Lahuerta, Professeure des Universités, Université Paul Verlaine, Metz
Muriel Andrin, Docteure et chargée de cours à l'ULB, Bruxelles
Jean Da Silva, Professeur Émérite, Université Paris I, Panthéon Sorbonne
Bertrand Clavez, Maître de conférences, Université Rennes 2
Sandrine Ferret, Professeure des Universités, Université Rennes 2 (directrice)

Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier ma directrice, Sandrine Ferret qui a accepté de prendre la direction de ma thèse. Je souhaite la remercier pour la confiance qu'elle m'a accordé et ses conseils avisés.

Merci à Claire Lahuerta, Murielle Andrin, Jean Da Silva et Bertrand Clavez d'avoir accepté d'être membres du jury.

Merci à ma famille, à Alice, Christophe, à mes ami·e·s, mes correctrices et mes correcteurs.

Un merci tout particulier à mes enfants, Alexandre et Charlotte. Merci pour vos câlins, vos dessins, vos pâquerettes cueillies sur le chemin de l'école, vos sourires et vos rires. Merci d'être vous, tout simplement.

Enfin, je remercie du fond du cœur Nicolas. Tu m'a accompagné toutes ses années, ton soutien a été infaillible. Merci.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Sommaire

Introduction.....p. 14

PREMIÈRE PARTIE : DE FIL EN AIGUILLE, LE FÉMININ SE TRAME

Introduction.....p. 39

Chapitre 1. L'identité de femmes et d'artistes.....p. 43

A. La broderie comme affirmation du féminin……..……..p. 45
B. « Femme-artiste », « artiste-femme ».....p. 67

Chapitre 2. Le *male gaze*.....p. 91

A. Le corps féminin, une fragmentation.....p. 93
B. Le *male gaze*.....p. 105
C. La nudité féminine.....p. 119

Conclusion.....p. 137

DEUXIÈME PARTIE : A SUBVERSIV STITCH

Introduction.....p. 143
Chapitre 1. L'apprentissage de la féminité.....p. 147

A. Le « devenir-femme ».....p. 149
B. Féminités, corps, art et sexualités.....p. 185

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Chapitre 2. Pornographie, sexualités et désirs.....p. 211

A. Pornographie, sexualités et désirs.....p. 213
B. L'émergence d'un désir féminin.....p. 231

Conclusion.....p. 259

TROISIÈME PARTIE : LA BRODERIE, ENTRE MATRIMOINE ET ART CONTEMPORAIN

Introduction.....p. 265

Chapitre 1. Une histoire des femmes.....p. 269

A. Matrimoine et *herstory*.....p. 271
B. Suivre le fil de l'histoire des femmes.....p. 297

Chapitre 2. L'identité féminine en question.....p. 321

A. Féminités.....p. 323
B. Performer l'identité féminine.....p. 339

Chapitre 3. Art mineur ou art majeur ?.....p. 359

A. Le choix du médium textile.....p. 361
B. D' « art textile » à « pratiques textiles ».....p. 373

Conclusion.....p. 393

Conclusion générale.....p. 397

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

INTRODUCTION

Les prémisses de la réflexion

Le choix du sujet de thèse découle d'un questionnement mis en place et développé pendant la rédaction de mon mémoire de Master 2 intitulé *Photographie, broderie et féminisme*[1]. Ce travail venait théoriser la pratique plastique qui était alors la mienne : la photographie. Je photographiais des mannequins en résine, nus, afin de jouer de la limite entre la réalité et la fiction, faisant passer ces corps sans vie pour des corps réels. Puis j'ai élargi mon procédé à la photographie de représentations de corps féminins, déjà existantes, sous des formes variées, sculpturale, photographique, picturale, publicitaire... Il ne s'agissait plus de travailler sur la notion de fiction mais de capter photographiquement l'objectivation du corps des femmes, de m'interroger sur leur place de modèle et leur sexualisation. J'en expliquais la démarche dans mon introduction :

> « *En entrée en Master 1, mon choix s'est arrêté sur la photographie comme pratique pour traiter de l'image érotique de la femme. […] Face à mes photographies érotiques, j'ai pu constater qu'elles étaient chargées d'un érotisme que l'on pourrait dire masculin. Moi, femme, j'envisageais l'érotisme comme le pensent les hommes. […] Ce constat m'a amenée à m'intéresser aux photographes femmes qui ont travaillé dès le début de la photographie tout en me demandant s'il pouvait exister une pratique de la photographie dite féminine. J'ai poursuivi cette interrogation en me demandant si oui ou non, le sexe biologique de l'artiste joue un rôle déterminant dans la réalisation des œuvres, […]. Dans la seconde partie de ce mémoire, j'aborde tout d'abord le thème de la broderie.[…]. Bien des artistes femmes vont se l'approprier et créer ainsi des œuvres singulièrement féminines. Pour moi la broderie me permet de marquer au fil rouge les corps présents sur mes photographies. Ainsi je tente d'y poser cette fois-ci un regard féminin. […]. Marquer le corps permet de se l'approprier, c'est pour les femmes un moyen de signifier qu'il leur appartient, qu'elles en ont l'entière liberté. C'est tenter de le soustraire aux rapports de domination en jeu dans la société ».*

[1] Master soutenu en juin 2010 et rédigé sous la direction de Sandrine Ferret.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Le basculement pratique et théorique

Ce changement de point de vue sur le corps féminin objectivé m'a amené à questionner les rapports pouvant exister entre une photographe et son modèle. Peut-on définir une photographie « féminine » qui serait en mesure d'expliciter la singularité de la production photographique des pionnières photographes ? Pour répondre à ces interrogations, il a été nécessaire de statuer sur l'existence d'un art genré, alors seule hypothèse probable pour moi qui permettait de justifier le désintérêt des institutions pour l'art « féminin ». Mais l'ouverture en 2009 de l'exposition *elles@centrepompidou*[2] m'a éclairé quant à la place des femmes dans la création artistique et à l'affirmation d'un art qui dépasse les questions de genre. L'art n'a pas de sexe mais il peut être lié à des questionnements intimes et identitaires. Certaines artistes interrogent dans leurs pratiques leur(s) identité(s) de femmes et de plasticiennes, rendant alors visibles des préoccupations dites « féminines » : maternité, sexualité... Linda Nochlin, dans son ouvrage *Femmes, art et pouvoir*[3]*,* livre une analyse historique et sociologique permettant de prendre la mesure du manque d'intérêt porté aux productions féminines considérées comme moins importantes. Elle recontextualise le travail artistique féminin, rappelant que les femmes ont souvent été empêchées de fréquenter les écoles d'art et d'envisager l'art comme une activité professionnelle. Néanmoins, et encore aujourd'hui, un problème demeure, celui de la relation aux spectateurs et spectatrices pour qui le sexe de l'artiste oriente, consciemment ou inconsciemment, la perception de l'œuvre.

Me concernant, et face à mon sentiment de dépossession, j'ai cherché un moyen plastique de me réapproprier et de soustraire les corps au regard masculin. Le choix de la broderie s'est imposé à moi, me permettant à la fois une réappropriation du corps féminin et une affirmation identitaire de genre. En effet, la broderie, par son ancrage dans une pratique féminine traditionnelle – celle de marquer le linge – par sa vision essentialiste socialement admise et par l'affirmation d'une pratique a priori féminine me permettait de m'insérer dans une filiation.

Ce même médium est utilisé par les plasticiennes dans les années soixante-dix, afin de dénoncer son caractère essentialiste tout en militant pour une reconnaissance de leur travail plastique. J'étais donc, en tant que femme et plasticienne, légataire d'un héritage à la fois plastique, symbolique et social.

---

[2] Du 27 mai 2009 au 21 février 2011 au Centre Georges Pompidou

[3] NOCHLIN, L., *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, J. Chambon, 1993.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Mes Torchons

J'ai poursuivi l'expérimentation de la broderie en abandonnant le support photographique pour me concentrer sur la représentation dessinée puis brodée, rehaussée de peinture, de scènes pornographiques glanées sur des sites amateurs ou professionnels. La série *Mes Torchons*[4] a été réalisée en 2011 et constitue un travail central dans la recherche plastique et théorique. Elle regroupe un certain nombre de questionnements qui fondent la thèse portant sur le *male gaze*, la réappropriation, la sexualité, la construction identitaire, la maternité…



1. *Mes torchons*, Exposition *Déviances Textiles*, Hôtel Pasteur, Rennes, février 2017

[4] Draps de coton, fil DMC, peinture, 40x40 cm environ, 2011

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Dans des draps anciens, déjà troués, tâchés, portant la trace d'un vécu, je brode de fil noir les scènes préalablement dessinées, puis j'utilise une peinture liquide, délayée dans beaucoup d'eau, de manière à ce que le tissu l'absorbe, créant ainsi des tâches colorées en lieu et place des vulves, tétons, bouches... Les corps se déforment jusqu'à devenir monstrueux. Ces images proviennent, pour cette série, de sites dédiés aux amateurs de femmes enceintes. Toutes ces femmes représentées seules ou en couple, se masturbant, pénétrées, faisant des fellations, exhibant leur vulve ont en dénominateur commun ce ventre rond.



2. *Mes torchons* (détail), 2011

Par cette spécificité, ces images rompent avec les images habituellement propagées par la pornographie. La sexualité féminine pendant la grossesse est très peu représentée, la femme est réduite à un rôle procréateur, dépossédée de son utérus. La grossesse pornographiée trouble de manière inquiétante l'image d'Epinal de la femme enceinte, mère de fécondité, vierge parturiente. Elle démystifie un sujet tabou par l'obscène.

Pratique et théorie

Cette série *Mes torchons* se pense et se place comme un élément central de ma recherche, à la fois théorique et pratique, autour duquel se sont développé·e·s les diverses expérimentations plastiques, hypothèses et questionnements. La présente thèse étant une thèse d'arts-plastiques, il m'a semblé nécessaire de lier la pratique et la théorie. Cette imbrication d'une recherche menée sur les deux plans est énoncée dès la page de présentation du Centre d'Études et de Recherches en Arts-Plastiques (CÉRAP) rattaché à l'Université Paris I, et présentée comme une singularité propre à notre discipline.

> « *En quel sens l'artiste pourrait-il donc être considéré comme chercheur ? Probablement dans celui d'une collecte et d'une quête méthodique aptes à fonder ou enrichir l'élaboration d'œuvres (études, esquisses, réflexions théoriques), d'une préparation expérimentale associée à un projet. Mais c'est justement pour les artistes qui mettent l'accent sur le processus que s'emploie le plus souvent aujourd'hui ce terme de "recherche", qui devient presque synonyme d'expérience. Il y a donc très vite amalgame entre procédure de recherche et processus créateur, qui peuvent opérer comme la chaîne et la trame d'une même œuvre. C'est justement l'un des buts que s'est fixé l'étude des conduites créatrices : démêler ce qui, dans l'œuvre en cours, concerne une posture de recherche (à visée cognitive) et une posture créatrice (à visée singularisante). Par exemple, les savoirs techniques, les observations autocritiques ou les documents iconographiques et historiographiques rassemblés par l'artiste au travail, peuvent apporter des connaissances supplémentaires susceptibles de faire progresser, non pas la création en tant que telle de cet artiste, mais les savoirs et savoirs-faire qui en sont les ingrédients nécessaires et dont l'artiste peut faire partager l'expérience et même généraliser les résultats.*
> *L'idée d'une recherche sur les arts plastiques ne pose pas de problème particulier. En effet, les arts plastiques sont un objet d'étude, un champ d'investigation comme un autre. En revanche, il est beaucoup plus périlleux de parler de recherche en arts plastiques. S'agit-il d'une recherche sur soi-même ? Auquel cas il faudrait parler de psychologie de la création. S'agit-il d'une recherche sur la signification de nos propres œuvres ? Sommes-nous les mieux placés pour en analyser les ressorts ?* »[5]

[5] http://cerap.univ-paris1.fr/spip.php?rubrique1(Au 1er janvier 2012, le Centre d'études et de recherches en arts plastiques fusionne avec l'Institut d'esthétique des arts et technologies (UMR IDEAT) et le Laboratoire d'esthétique théorique et appliquée (LETA) pour fonder l'Institut Arts, créations, théories et esthétiques (ACTE), UMR 8218)

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Les trois dernières questions me semblent paradigmatiques de la recherche en arts-plastiques, et peuvent également m'être posées compte-tenu de la nature de mes productions et de la recherche engagée. « *S'agit-il d'une recherche sur soi-même ?* », « *S'agit-il d'une recherche sur la signification de nos propres œuvres ?* », peuvent faire référence au choix de la représentation du sexuel dans les œuvres du corpus. Dans mon travail, cette représentation serait un moyen de questionner ma propre identité. « *Sommes-nous les mieux placés pour en analyser les ressorts ?* », il me semble ici important de justifier le choix d'une recherche sur les femmes et le féminisme et les difficultés que cela soulève comme le précise Rose-Marie Lagrave :

> « *Tous les inconvénients et tous les risques sont réunis quand on fait l'analyse d'un champ scientifique dans lequel on est inséré. Lorsque, de surcroît, cette analyse concerne les recherches sur les femmes et les recherches féministes, l'entreprise, pour plusieurs raisons, devient plus périlleuse encore. Elle réactive un débat récurrent sur la délimitation du 'scientifique' et du 'non-scientifique' à propos d'un sujet sensible car il est au cœur des antagonismes sociaux : les rapports entre masculin et féminin* ». [6]

Chercher, s'engager

La question de la délimitation du « scientifique » et du « non scientifique » peut aisément être appliquée à ce travail de recherche. D'abord, cette thèse ne s'attache qu'à des réalisations plastiques de femmes cisgenres[7] au risque d'en faire un objet d'étude particulier et catégorisant. Ce risque est présent dès la mise en place de la non-mixité. Paradoxalement, cette non-mixité est un élément fondamental pour cette recherche portant sur l'appropriation de l'imagerie pornographique par des « femmes-artistes ». Ensuite, le débat entre « scientifique » et « non scientifique » peut se déplacer et s'appliquer aux pratiques textiles, ce qui revient une fois encore à s'interroger sur la légitimité de ces pratiques comme forme artistique, et à réactiver les antagonismes entre art et artisanat. Artistes et chercheur·se·s se retrouvent dans l'obligation de justifier du caractère artistique des pratiques textiles par un travail de théorisation et d'intellectualisation et de rendre compte de l'abandon de caractères renvoyant à l'idée d'artisanat ou de pratiques traditionnelles et occupationnelles, comme la perte de l'utilité et la remise en cause du statut décoratif.

---

[6] LAGRAVE, R.-M., « Recherches féministes ou recherches sur les femmes ? », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1990, vol. 83, nº 1, p. 27-39.

[7] De même genre que son sexe biologique.

Enfin, l'angle du sexuel par lequel est traitée la notion d'appropriation prolonge le débat. Comment faire en sorte que la sexualité féminine soit traitée comme un sujet scientifique alors qu'elle a longtemps été soit inexistante quand le désir était étouffé, soit terrifiante quand il se manifestait ? Le corps féminin et la sexualité féminine n'étaient pas aux mains des femmes mais des hommes, et c'est une des premières choses qu'ont voulu reconquérir les féministes de la deuxième vague[8]. Les combats féministes actuels s'évertuent encore à mettre en place à la fois une démystification de la sexualité féminine et à la fois une reconnaissance de ses traumas, comme les violences gynécologiques, obstétricales, les viols, les excisions... La sexualité féminine cristallise malgré elle nombre de valeurs patriarcales mais se présente néanmoins pour les femmes comme un vaste territoire à explorer.

Comment, dans ces conditions, et alors que le doute quant à la scientificité du sujet d'étude est maintenu, arriver à concilier posture universitaire et posture militante alors que les deux seraient a priori antagonistes ?

La place de la recherche universitaire sur les femmes et par les femmes a été le sujet à de nombreuses discussions dès 1970 au sein de groupes de militantes intellectuelles. Deux postures s'illustrent alors. Une première pour laquelle il est urgent et même vital pour la recherche sur les femmes que les chercheuses accèdent à l'université et y donnent des cours permettant la diffusion des recherches. L'université étant un lieu institutionnel, elle permet de théoriser la recherche sur les femmes et d'acquérir une légitimité scientifique. Une seconde posture, illustrée entre autre par Françoise Picq, considère que ces recherches n'ont pas lieu de prendre corps dans l'université, lieu d'hégémonie et de privilèges masculins. Elle en explique les raison lors d'un colloque à Toulouse organisé par l'AFFER en 1984 :

> « *Issu du mouvement contestataire soixante-huitard, le mouvement des femmes se méfiait comme de la peste des 'Institutions' et particulièrement de celle que la plupart fréquentaient : l'Université... Le mouvement des femmes dénonçait la promotion individuelle et l'intégration et culpabilisait celles qui auraient été tentées de monter dans cette institution masculine... Faire une thèse féministe, cela était considéré par certaines comme la suprême compromission, c'était faire carrière sur le dos des femmes, récupérer leur lutte au profit des institutions masculines...* ».[9]

[8] Période de luttes féministes qui débute dans les années soixante aux États-Unis avant de s'exporter en Europe.

[9] Citation de Françoise Picq, « Quelques réflexions à propos des études féministes », in *Femmes, féminisme et recherches*, AFFER, Toulouse, 1984, p. 916 in LAGRAVE R.-M., op. cit.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Cependant, le CNRS lance en 1983 le programme de recherche sur les femmes et les recherches féministes. Les objectifs énoncés par le directeur du Département des Sciences de l'Homme (sic!) et de la société du CNRS peuvent être résumés ainsi : affirmer le caractère scientifique des études sur les femmes afin de légitimer le militantisme du point de vue de la recherche, aussi bien du coté des chercheur·se·s que des militant·e·s. Néanmoins, cette reconnaissance institutionnelle n'est applicable qu'à partir du moment où les chercheur·se·s ont adopté le système de normalisation académique, rendant les études sur les femmes acceptables. Cette normalisation se caractérise par une soumission aux règles établies par le système (masculin), et la perte du travail collectif au profit d'un travail individuel au sein de l'université et la lutte liée pour y garder sa place. Cela consiste pour les chercheur·se·s à se dissocier du militantisme, qui se pense hors cadre, collectivement et en non-mixité ; par une mise à distance avec le sujet d'étude dont elles doivent s'extraire ; et enfin par l'abandon du « vécu » comme donnée scientifique. La normalisation n'a pas empêché la stigmatisation des études sur les femmes et elle a, en plus, contribué a leur faire perdre leur caractère subversif. Rose-Marie Lagrave conclut son article par une analyse expliquant le dysfonctionnement de ces études. Pour elle, la non-mixité propre au militantisme est la source de l'échec, elle participe à la fois à la mise en place de la normalisation et au maintien d'une stigmatisation.

Ces dernières années, la recherche sur les femmes s'est donc déplacée dans un champ d'étude mixte, celui des études sur le genre. L'inclusion de la catégorie « homme » dans les recherches met en lumière la bicatégorisation hiérarchisée entre les sexes et les rapports de pouvoir qui y sont liés.

Ces études se sont donc considérablement développées, notamment grâce à des laboratoires, centres d'études ou associations comme L'institut Émilie du Châtelet, le Centre d'Études de Genre et Sexualité et EFiGiES.

Dans les années quatre-vingt, la « French Theory », inspirée par les travaux de Michel Foucault, fait son apparition aux États-Unis et va se développer. S'en suivront trois ouvrages de référence, *Gender and the politics of history*[10] de Joan W. Scott en 1988, *Gender*

[10] SCOTT, J.W., *Gender and the Politics of History*, Revised edition., New York, Columbia University Press, 1999

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Trouble[1112] en 1990 de Judith Butler et en 1998 *L'ennemi principal 2, penser le genr*e[13] de Christine Delphy. Ils s'opposent aux théories différentialistes et essentialistes pour lesquelles il n'y a pas lieu de se poser la question de genre, celui-ci étant exclusivement désigné par le genre biologique. Il s'agit donc ici de différencier sexe et genre, le premier étant biologique, le second étant issu de constructions sociales.

À ce sujet, il convient de faire un point sur l'utilisation du mot « femme » utilisé depuis le début de mon propos. La *Femme* n'existe pas, elle n'existe pas par essence. La terminologie employée recouvre, malgré l'utilisation du singulier, une acception large mais sous laquelle toutes les femmes ne se retrouvent pas forcément. Le mot « femme » est donc a prendre au sens d'ensemble de caractéristiques réunies par l'appartenance au genre féminin présupposé de l'artiste.

Nous ferons attention de ne pas adopter une vision naturaliste du textile, ce qui est un risque lorsque l'on s'attache à analyser des œuvres d'un corpus non-mixte en rapport avec le genre de l'artiste. Il nous faut, une fois encore, bien distinguer le sexe du genre, à défaut de tomber dans le piège d'un art sexué comme le souligne Marianne Camus :

> « *[…] l'affrontement fait rage entre ceux qui tiennent le sexe biologique pour accessoire dans le processus de création et ceux qui pensent au contraire que le cerveau est aussi sexué que le corps et que cela doit transparaître dans l'œuvre. L'affrontement, il faut en être conscient, a pour cause première et peut-être unique le fait que l'œuvre produite par un individu de sexe féminin est systématiquement jugée moins signifiante que celle dont l'auteur est de sexe masculin.* »[14]

Malheureusement, l'amalgame entre sexe et genre persiste. Il a certainement précipité la fin des études sur les femmes au profit des études de genre. Le choix d'une étude portant sur le genre des artistes, comme c'est le cas pour cette thèse, s'explique par la dimension construite du genre. Deux approches sont alors utilisées. Une première analyse les mécanismes d'un patriarcat qui se maintient en dotant le tissu de caractères essentialistes. En effet, une femme

[11] BUTLER, J., *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 1990

[12] L'ouvrage ne sera traduit qu'en 2005 en français sous le titre *Judith Butler, Trouble dans le genre: pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2006

[13] DELPHY, C., *L'ennemi principal : Tome 1 : économie, politique du patriacat*, Paris, Editions Syllepse, 1998

[14] CAMUS, M., « Préface », in *Création au féminin*, *Arts visuels*, Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2006, p. 9-10

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

doit prouver sa féminité par sa bonne connaissance du tissu, et va avoir tout au long de sa vie un rapport particulier avec celui-ci, de la première marquette à la première layette. La seconde approche s'intéresse au genre des artistes, ici féminin cisgenre, ayant conscience de son caractère construit.

Les artistes vont jouer des valeurs patriarcales induites dans le médium qu'elles utilisent et vont le subvertir, mettant à la fois à mort et à jour ce qui s'y joue. Le genre comme angle d'approche permet ainsi de questionner l'identité féminine, non plus dans un rapport binaire, mais par rapport à la pluralité du féminin. Ainsi, le genre de référence n'est plus le masculin, ce qui permet de sortir de la dichotomie et donc d'explorer l'inframince entre les genres. Cette posture illustre l'antagonisme soulevé par Fabienne Dumont et Séverine Sofio :

> « *Le paradoxe auquel sont confrontées les théoriciennes féministes de l'art est, en fait, une manifestation du dilemme ordinaire du féminisme, puisqu'il leur faut simultanément, d'une part, revaloriser 'le féminin' [...] tout en luttant contre les préjugés misogynes qui sous-tendent encore le sens commun [...] et, d'autre part, mettre en avant le genre comme variable identitaire 'construite' [...]. Cela revient finalement à revendiquer que le travail des artistes femmes soit jugé de la même manière que celui de leurs collègues masculins et à refuser qu'il soit systématiquement interprété à l'aune de la 'féminité', tout en reconnaissant la possibilité qu'il puisse exprimer des problématiques particulières [...].* »[15]

La limite est bien mince et sensible entre l'*expression de problématiques particulières* et la stigmatisation de ces expressions. L'expurgation de l'intimité semble garante de la « moralité » des pratiques et des artistes. Cette intimité est souvent rétorquée aux femmes dès qu'elles s'interrogent sur leur sexualité, cette interrogation prenant la forme d'une quête identitaire.

Quoi qu'il en soit, le *paradoxe* soulevé par Fabienne Dumont et Séverine Sofio semble être un élément récurrent dans les pratiques artistiques, curatoriales et scientifiques. Dans les œuvres du corpus, il est présent à travers la représentation des corps nus. Tout en voulant soustraire ces corps à une appropriation masculine, les artistes les soumettent au *male gaze*. Me concernant, le paradoxe se trouve dans le choix de l'étude et du parti-pris de mettre en lumière une création singulière tout en risquant de la catégoriser. L'exposition *elles@centrepompidou* est construite également sur ce paradoxe. Dans le catalogue d'exposition, Camille Morineau reprend l'emploi de ce terme qu'elle qualifie de « français »[16] et l'explicite :

[15] DUMONT, F., SOFIO, S., « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art», *Cahiers du Genre*, 2007, nº 43, p. 17-43, p. 28

> « *Ce qui se joue ici dans « elles@centrepompidou » n'est pas l'affirmation d'un discours dominant mais la mise à jour d'un paradoxe […]. Le Musée n'expose que des femmes et pourtant l'objectif n'est ni de démontrer qu'il existe un art féminin, ni de produire un objet féministe, mais qu'aux yeux du public, cet accrochage ressemble à une belle histoire de l'art du XXe siècle. […] Si les femmes sont effectivement − […] − l'égales des hommes, ne montrer qu'elles devrait être suffisant à représenter n'importe quelle catégorie de la pensée et en l'occurrence n'importe quel secteur de la création. Or ce qui est logique au niveau philosophique peut devenir un paradoxe politique, car cette démonstration de l'égalité/parité/équivalence artistique ne peut se faire que par une démarche coercitive, une « phase genrée ». Passage nécessaire par une sélection sexuée qui se mue naturellement, dans certains pays, en un mode d'action politique : « affirmative action » ou discrimination positive aux États-Unis par exemple. En France au contraire, cette phase exclusive, la sélection par le genre, heurte le critère d'universalité. Le paradoxe, résolu ailleurs dans le temps, a tendance chez nous à se figer.* »[17]

En effet, depuis l'essai de Linda Nochlin au titre choc « *Pourquoi n'y a-t-il pas de grandes artistes femmes ?* »[18] un grand travail de réécriture de l'histoire incluant les artistes femmes a été fait par les historiennes. L'histoire de l'art en est certes plus riche, mais les difficultés liées au métier d'artiste demeurent, touchant plus souvent et fortement les femmes[19]. Alors comment dépasser le simple constat et la stratégie « par le genre » énoncée par Camille Morineau ? Est-il réellement possible d'aller outre le genre de l'artiste ? Pour Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat[20] la réponse est non, car ce serait omettre la réception des spectatrices et des spectateurs, consciemment ou inconsciemment orientée par rapport au sexe de l'artiste et les stéréotypes de genre qui y sont liés.

Ceci nous éclaire sur les circonstances dans lesquelles se sont poursuivies les recherches et les difficultés rencontrées tout au long de ce travail de thèse. La plus grande difficulté étant de

---

[16] En 1998, Joan W. Scott publie *La citoyenne paradoxale: les féministes françaises et les droits de l'homme*, Paris, Albin Michel, 1998, appuyant l'idée que le paradoxe « féministe » est lié au contexte français, politique, historique, social…

[17] MORINEAU, C., « elles@centrepompidou: un appel à la différence » in MORINEAU, C., *Elles@centrepompidou: artistes femmes dans la collection du musée national d'art moderne, centre de création industrielle [exposition, Paris, centre Pompidou, 27 mai 2009 - 24 mai 2010]*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2009

[18] In *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, op. cit.

[19] Voir à ce sujet les rapports de Reine Prat de 2006 et 2009 et celui de la sénatrice Brigitte Gonthier-Maurin de 2013.

[20] Voir « La création comme profession : questionnements de la recherche sur les femmes artistes » in FIDECARO, A., LACHAT, S., *Profession : créatrice: la place des femmes dans le champ artistique actes du colloque de l'Université de Genève, 18 et 19 juin 2004*, Lausanne, Éd. Antipodes, 2007

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

justifier sans cesse de l'intérêt scientifique d'une thèse sur des *artistes-femmes* questionnant l'identité *féminine* à travers un médium *féminin.*

Réflexion théorique et hypothèses de départ

Les débuts de la thèse ont été consacrés à étudier et recenser les œuvres brodées pornographiques afin d'émettre le constat suivant : la production est avant tout féminine. Il m'a ensuite été nécessaire d'étudier par quels biais la broderie subversive s'insère dans les « pratiques textiles » et s'il existait des liens avec d'autres pratiques, possiblement plus artisanales. Ainsi, j'ai analysé les différentes pratiques du champ des arts textiles depuis les années soixante-dix pour y chercher des similarité, des disparités, et surtout, expliquer l'entrée des femmes dans l' « art textile ».

La terminologie « art textile » recouvre une assez large acception d'œuvres et de pratiques, pouvant aller de l'utilisation du crin comme chez Pierrette Bloch à la dentelle « murale » faite de trous successifs à la perceuse comme chez Tatiana Bohm[21]. De plus, le terme « art textile » enjoindrait à penser qu'il s'agit d'une forme d'art « spécial », n'appartenant pas au monde de l'art. Cependant, en plus de cette terminologie, plusieurs acceptions sont possibles, allant de « Fiber Art », à « Soft Art », sans oublier la multiplicité des différentes pratiques (broderie, tricot, crochet, tapisserie…). Le terme de « Fiber Art » est un terme plutôt anglo-saxon, utilisé surtout depuis les années soixante-dix aux États-Unis et au Canada. Il découle des pratiques traditionnelles tout en affirmant son caractère contemporain et artistique. Le « Soft Art » est quant à lui théorisé par Aline Dallier-Popper dans le catalogue d'exposition[22] du même nom en 1977. Elle regroupe sous cette terminologie les pratiques textiles et filaires, traditionnelles ou non, où la souplesse du matériau permet de s'émanciper du mur, réalisées majoritairement au début des années soixante-dix par des plasticiennes jouant des limites entre artistes et artisanes. Sans conteste, l'art textile se pense et se construit dans la filiation au mouvement « Arts and Crafts » de William Morris qui œuvrait à une osmose entre l'art et la vie, précepte repris ensuite par le Bauhaus, rendant encore un peu plus floue la limite en l'art et l'artisanat. Néanmoins, aucun terme ci-nommé ne rend compte de l'exhaustivité des pratiques textiles au sens large quand la tapisserie reste la pratique de référence. Ainsi, face au manque de

[21] Œuvre réalisée à l'occasion de l'exposition collective *Asiles, des ombres à la lumière* du 9 avril au 9 juin 2014 à l'Hôpital Psychiatrique du Beau Vallon à St-Gervais, Belgique

[22] DALLIER-POPPER, A., « Le Soft art et les bijoux », in Catalogue *Soft Art*, Paris, Galerie Paris-Monte-Carlo, 1977

théorisation des pratiques textiles et à leur évolution dans plusieurs domaines, surtout depuis les années quatre-vingt-dix, il est proposé lors d'un symposium[23] à Lausanne en 2009 que le terme « Tapisserie », qualifiant les œuvres tissées, se change en un terme plus générique et globalisant, l' « Art textile ». Ce nouveau terme montre la volonté d'œuvrer à une reconnaissance des différentes pratiques. Toutefois, afin d'éviter des problèmes de catégorisation art majeur/art mineur, et pour lever le doute quant à un travail qui tiendrait de l'artisanat, nous préférerons à « art textile » l'emploi de l'expression « pratiques textiles », l'utilisation du pluriel rendant compte de la diversité des pratiques.

Dans les années soixante-dix, les pratiques textiles connaissent une réelle progression, aussi bien du coté du nombre d'artistes utilisant cette pratique, que de leur visibilité. Le choix des pratiques textiles est fortement lié aux revendications féministes des mêmes années, interrogeant le statut d'artiste et la notion de genre. La broderie en particulier répond au besoin de trouver des formes d'art efficientes permettant l'exploration de ces questionnements en-dehors des formes « classiques » : littérature, peinture, dessin, sculpture, photographie... Le textile est alors un territoire nouveau à explorer.

La thèse

La présente thèse prend pour objet des œuvres textiles réalisées par des plasticiennes depuis les années soixante-dix, dont le caractère sexuel et pornographique est explicite. Les œuvres du corpus sont exclusivement, à quelques exceptions près, issues des continents européen et nord-américain. Nous nous intéresserons néanmoins et de manière plus particulière à une forme textile, la broderie. Nous verrons comment et pourquoi cette dernière peut être qualifiée de subversive notamment par l'utilisation du sexuel. Il sera caractérisé par la représentation de corps sexués, nus ou à moitié dévêtus, par la figuration d'organes en jouissance, de scènes masturbatoires... Seront étudiées également des œuvres où la seule présence de corps nus, mais décontextualisés, met en jeu le trouble face à cette nudité. À cela s'adjoindront des images de vulves, de manière plus ou moins figurées. Il s'agira de s'interroger sur la posture et la démarche des plasticiennes faisant intervenir ces images et référents dans leurs travaux plastiques. Car en effet, un parti pris a été mis en place tout au long de ce travail de recherche, celui d'étudier un corpus *féminin*. Une première difficulté s'est

[23] WEDDIGEN, T., *Metatextile: identity and history of a contemporary art medium [symposium, Lausanne, February 12-13th, 2009]*, Emsdetten Berlin, Edition Imorde, 2010

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

présentée pendant les années de recherches, celle de parler, dans un même texte, d'artistes (femmes) et d'artistes (hommes). Il m'est néanmoins nécessaire de distinguer le genre des artistes car j'étudie des pratiques liées à une tradition et une culture féminine.[24] Par défaut et tout au long de ce travail d'écriture, la terminologie *artiste* sera à entendre au sens d'*artiste-femme*. Le féminin sera, pour ce mot, le genre de référence et les plasticiens seront définis par le terme ci-contre ou celui d'*artiste-homme*. Ce choix se justifie par le fait que ce sont majoritairement les femmes qui occupent le territoire des pratiques textiles, en particulier celui de la broderie « subversive », sauf en de rares exceptions.

La question principale posée dans la thèse peut être formulée ainsi : « Si la tradition du textile véhicule des valeurs patriarcales, pourquoi les plasticiennes en ont fait le médium privilégié de la représentation du sexuel et des corps objectivés des femmes ? »

La première hypothèse est la suivante : les plasticiennes utilisent un médium caractérisé comme essentialiste pour déconstruire de « l'intérieur » les valeurs patriarcales transmises par la tradition du tissu, posture basée sur une succession de paradoxes.

Ainsi, par la représentation brodée du sexuel, voire même de leur sexualité, les plasticiennes sont amenées à questionner leur propre identité de genre. Le sexuel brodé permet de se réapproprier son corps et son imaginaire, de s'interroger personnellement sur son identité par l'utilisation d'un médium a priori genré. Cette construction du « moi » est soumise à un double paradoxe, tout d'abord celui de l'utilisation d'un médium *féminin*, subverti par le détournement artistique, et celui d'utiliser des images objectivant les corps des femmes alors qu'il s'agit de se les réapproprier. Dans l'exploration de ces deux paradoxes, dans leur confrontation, dans cet espace, peut alors se penser l'identité (de femme et d'artiste) dans une société androcentrée.

Focus

L'œuvre d'Orly Cogan m'a guidé tout au long de mon travail de recherche. Née en 1971 à Jaffa en Israël, Orly Cogan, « fiber artist », vit et travaille aux États-Unis. Elle est reconnue pour ses broderies mêlant la tradition et le féminisme. Elles sont le reflet des questionnements posés dans la thèse et sur mon propre travail plastique. L'artiste réalise des broderies sur

[24] Dans une culture européenne et nord-américaine

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

d'anciens tissus brodés, napperons, mouchoirs, nappes,... où se mêlent et s'entremêlent en fils colorés scènes imaginaires, érotiques, univers domestiques, étreintes sexuelles, dans un pèle-mêle chaotique de corps. L'artiste se représente souvent dans ces travaux, en atteste sa présence dans l'œuvre *Alice in Blunderland*.

3. Orly Cogan, *Alice in Blunderland*, broderie main sur lin, peinture, 94x89 cm env.

Sur un carré de tissu un carré marron, motif d'origine, fait office de cadre dans lequel est brodée une femme nue, peut-être l'artiste elle-même. Elle est assise, une jambe posée au sol, son talon contre ses fesses alors que sa seconde jambe cache sa poitrine.

Sa rousse chevelure semble être ornée d'un des carrés multicolores. Ses ongles ainsi que sa bouche sont brodé·e·s de fil rouge tandis que son corps est peint d'un lavis très clair.

Une kyrielle de personnages l'encercle, dans le cadre et hors du cadre. Les groupes de personnages fonctionnent comme autant de petites saynètes sur le fond peint. À la droite de l'avatar brodé d'Orly Cogan, sous son coude et au creux de son ventre est brodée une femme enceinte, arborant une longue chevelure blonde, tenant entre ses mains son ventre proéminent. La correspondance entre sa place, près du ventre d'Orly Cogan, son état de grossesse avancée

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

et sa promiscuité avec le sein de la représentation brodée de l'artiste est troublante. Les deux figures semblent être liées, ne formant qu'un tout matriciel.

À l'extrémité du genou droit de l'alter-ego brodé d'Orly Cogan se trouve un couple de personnages. L'homme est nu tandis que la femme porte un large jupon laissant découverte sa poitrine. Leurs corps sont colorés d'un lavis rose. Ils semblent en conversation, la femme tend quelque chose à l'homme qui a une érection démesurée. Hors du cadre d'origine, de l' « autre coté », des branches d'arbres se développent. Au creux de ce tronc, devenant elle-même « femme tronc », une femme ressemblant aussi à Orly Cogan se présente de trois-quart dos.

Le fond rose prend essence dans le tronc pour envahir tout le bas du tissu. Dans cet espace sont présentées trois scènes sexuelles à caractère zoophile. La première se compose de deux ours polaires et d'une femme. Cette dernière se trouve dans un équilibre précaire, une main sur la tête de l'ours allongé, son sexe à hauteur du museau du second. Elle semble à la fois se faire dévorer et jouir d'un rapport bucco-génital avec l'ours.

Littéralement aux pieds du personnage central, puisque venant se superposer sur un pied, se trouve un rhinocéros portant sur son dos un couple en pleine étreinte sexuelle. Cette aparté zoophile se conclut une fois encore par un acte bucco-génital entre un dernier ours polaire et une femme nue. En remontant, la scission entre le fond rose et le fond bleu se fait par la présence d'une branche. Une femme la chevauche, elle est vêtue d'un pagne orange et porte étrangement une branche d'un arbre en lieu et place d'un chapeau. Sur cette même branche mais à l'intérieur du cadre, une femme anatomiquement irréaliste se présente « de face et de fesses ». L'arborescence se poursuit, monte le long du dos du grand personnage et continue de s'étendre dans le cadre. Quatre femmes nues s'y trouvent dont une portant en guise de chapeau un phallus.

Une dernière femme, toujours nue mais hors du cadre chevauche un phallus géant. Pour clore cet univers fantasmagorique, une dernière saynète est brodée, dénotant du reste de la composition. En effet, une Alice, reconnaissable par son habillement, tablier blanc sur une robe bleue, se situe hors du cadre. Son visage est caché par un champignon qui fait office de plateau sur lequel est posé un samovar. Le personnage d'Orly Cogan semble être prête à se servir un morceau du champignon.

Dans cette broderie, Orly Cogan *est* Alice. En effet, elle est le personnage le plus grand de la composition et semble déborder du cadre comme Alice déborde de la maison du lapin blanc. Son geste de substituer un morceau de champignon fait résonance aux fameux biscuits « mangez-moi » qu'Alice doit manger pour grandir ou rapetisser. Le titre de l'œuvre fait

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

directement référence à l'ouvrage de Lewis Carroll, remplaçant le mot « Wonderland » par « Blunderland ». La scène proposée par Cogan recrée un monde imaginaire mettant en lumière la fin de l'innocence d'Alice. En effet, de manière plus prégnante et plus triviale, l'artiste rejoue le conte initiatique, entre orgie, hybridation et zoophilie. Aussi, le titre original de l'œuvre de Carroll « De l'autre coté du miroir » renvoie à l'idée de reflet et prolonge l'interrogation de l'identité, d'artiste et de femme, par le passage au sexuel.[25]

Intérêt de la recherche

Peu d'études existent sur les liens existant entre la broderie et la pornographie. Des ouvrages sur les *Porn Studies* ont été publiés mais ils se concentrent sur la pornographie, ou plutôt les pornographies. Néanmoins, le texte de Frédérique Joseph-Lowery[26] publié dans *Art Press* est un des premiers à énoncer l'existence de la broderie subversive et à revendiquer son caractère sexuel explicite. Il a fait date et a profondément marqué la recherche sur les pratiques textiles.

La thèse tente de compléter un vide théorique concernant les pratiques textiles et leur insertion dans le champ universitaire. Cette recherche se légitime d'un point de vue universitaire et le colloque *Défilage*[27] démontre l'importance et l'urgence d'une telle théorisation. La thèse pose également la question de la posture contemporaine des féministes dans la société, différente des féministes de la deuxième vague. Et, face à une vague de « puritanisme »[28], comment ces images à caractère sexuel, intime, s'exposent et se diffusent-elles ?

Méthodologie

D'un point de vue social et universitaire, le textile est a priori envisagé du point de vue essentialiste à l'exception de quelques chercheuses et chercheurs qui en ont fait leur objet d'étude. Leurs articles et ouvrages ont été d'un grand renfort théorique tant le sujet est peu traité. Le textile est théorisé dans les années soixante-dix lors de l'explosion de cette pratique.

---

[25] Ceci sera développé ultérieurement.

[26] JOSEPH-LOWERY, F., « Broderie et art contemporain », in *ARTPRESS* [No 352] du 01/01/2009

[27] Défilages : genre et art textile aujourd'hui, 2-3-4 mars 2016, Université Libre de Bruxelles

[28] *« Puritanisme » post-Weinstein : « Catherine Deneuve ne parle pas au nom de la France »*, https://www.nouvelobs.com/societe/20180110.OBS0445/puritanisme-post-weinstein-catherine-deneuve-ne-parle-pas-au-nom-de-la-france.html

Il s'agit alors de réactualiser les savoirs en faisant des allers-retours entre cette période et la période contemporaine afin de bien saisir l'évolution des pratiques dans un contexte social, artistique et politique donné.

J'ai fait le choix de me baser avant tout sur des ouvrages critiques du féminisme. Cette littérature me permet d'analyser les œuvres au prisme des grandes théories féministes et d'expliciter leur contexte de réception. Ce parti pris participe également à la visibilité des chercheuses et théoriciennes.

Le corpus d'œuvres s'est établi petit à petit, en partant de mon travail et de celui d'Orly Cogan, puis il s'est étoffé en fonction des découvertes et des nouvelles hypothèses. Il est composé de manière quasiment exclusive d'œuvres d' « artistes-femmes », et de quelques œuvres d' « artistes-hommes » quand cela s'est avéré nécessaire pour appuyer mes propos. Quelques œuvres classiques viennent côtoyer des œuvres des années soixante-dix, période du féminisme de la deuxième vague, et des années quatre-vingt-dix et deux-mille. Les artistes dont les œuvres sont présentées dans ce corpus, quelque soit leur origine, résident en Europe et sur le continent nord-américain.

Les broderies subversives sont les premières œuvres à avoir été sélectionnées avec comme critère la représentation du sexuel. Mais lors de l'analyse de l'ensemble des œuvres du corpus, il m'est apparu qu'elles semblaient dire plus que leur simple apparence. Au-delà de leur caractère sexuel, subversif, novateur, elles semblaient aussi interroger l'identité féminine. Cette identité féminine, floue, vaporeuse, ne s'est pas donnée à voir, mais reste à trouver. Ces œuvres guident les artistes, les spectatrices et spectateurs, vers une redéfinition de l'identité féminine, multiple, et finalement propre à chacun·e.

Organisation

J'ai fait le choix de calquer le plan de la thèse sur mon propre cheminement artistique et intellectuel afin de rendre palpable les interrogations qui m'ont traversées, les hypothèses posées et les réponses apportées. La thèse émane de mon travail plastique et de sa mise en perspective avec d'autres œuvres dans un contexte artistique, sociologique voir même psychanalytique et géographique donné.

La thèse est composée de trois parties : la première se consacre à analyser les choix plastiques et symboliques de broder des corps féminins dans un contexte érotique et pornographique, la seconde s'intéresse à la possibilité de faire émerger, par l'usage de la pornographie, un désir féminin, tandis que la question de l'identité de femme et d'artiste est traitée dans la troisième partie.

En Europe, le travail du tissu a souvent, et de manière erronée, revêtu un caractère essentialiste, étant pensé comme une occupation seulement féminine, parfois salariée. Pourtant, le textile va, dès les années soixante-dix et l'émergence du féminisme, servir à questionner l'identité féminine et l'identité d'artiste des plasticiennes qui font le choix d'utiliser ce médium « féminin ». Ces pratiques font le lien avec une tradition ayant pour but d'éduquer et de réguler les corps et les désirs féminins. Pourtant, par la représentation du sexuel, la broderie se teinte de subversion, le féminin devient alors débordant, hors cadre, et la sexualité est placée au centre des préoccupations.

La seconde partie nous fera nous intéresser à la pornographie et à sa place dans le champ artistique, notamment dans les pratiques textiles « féminines ». A priori, les femmes ne peuvent accéder à la pornographie qu'en tant qu'objets de celle-ci, la majorité de la pornographie, qu'elle soit vidéographique ou photographique, professionnelle ou amateure, étant pensée et réalisée par les hommes et pour les hommes cishétérosexuels[29]. Pourtant, les artistes vont s'emparer de cette imagerie pour faire œuvre. L'utilisation de la pornographie dans les pratiques textiles par les plasticiennes va permettre de participer à la déconstruction du discours dominant et de se porter en porte-à-faux des schémas classiques de la construction sexuelle. Pour celles se représentant elles-mêmes et pour les autres, il s'agit d'explorer un territoire sensuel et sexuel nouveau, jusqu'alors réservé aux hommes. De refoulée, cette sexualité semble éclater au grand jour. Par le biais de la post-pornographie et des pratiques artistiques, les femmes s'approprient le champ pornographique, leur corps et leur sexualité dont elles ont été longtemps privées.

Enfin, nous verrons que la vision essentialiste des pratiques textiles perdure au sein des institutions artistiques et de la société. Le manque d'intérêt institutionnel pour les pratiques textiles et leur délaissement par les artistes hommes vont en faire un médium privilégié pour les plasticiennes. Ainsi, les artistes en font un médium propre au féminin et propre à diffuser

[29] Cisgenres et hétérosexuels

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

un discours féminin où l'aiguille et le fil remplacent la plume et les mots, narrant parfois un récit traumatique.

Ces pratiques, facilement abordables, permettent l'autodidaxie et ne nécessitent que peu de moyens. Elles se sont développées rapidement dans les années soixante-dix dans les milieux militants féminins. Les pratiques traditionnelles vont être investies par les artistes qui les revendiquent comme pratiques artistiques et non plus artisanales.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Première Partie

De fil en aiguille, le féminin se trame.

« … Et en effet presque toutes les petites filles apprennent avec répugnance à lire et à écrire ;
mais quant à tenir l'aiguille c'est ce qu'elles apprennent toujours volontiers.
Elles s'imaginent d'avance d'être grandes,
et songent avec plaisir que ces talents pourront un jour leur servir à se parer. »

Jean-Jacques Rousseau, Émile ou de l'éducation,
Flammarion, Paris, 1966, p. 479

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Introduction

La première partie de cette première partie traitera du choix à la fois plastique et symbolique de broder des femmes objectivées et érotisées et s'interroge sur les conséquences d'un tel acte. Elle soulève la question de la subversion d'un médium féminin et du statut d'« artiste-femme » par le biais de l'utilisation de la pornographie. Au début de mon travail de recherche, je considérais que la broderie « subversive » était le mélange de deux antagonismes : une apparente pureté féminine incarnée par l'image de la brodeuse et la violence d'un désir masculin. Cette binarité était construite sur des stéréotypes de genre opposant le féminin et le masculin. Au fur et à mesure de l'avancement de mes recherches, la déconstruction de ce point de vue binaire et essentialiste a pu être mise en place.

Nous interrogerons le choix des plasticiennes d'utiliser le textile comme le support et le médium de représentations d'images à caractère sexuel dans un contexte où il est largement admis comme étant l'apanage du féminin. Quelles sont les raisons qui poussent les artistes à participer a priori à une objectivation du corps féminin ?

Le premier chapitre se concentrera sur l'analyse du choix de la broderie comme pratique capable de faire émerger un « art féminin ».

Nous verrons premièrement que le textile est assez généralement considéré comme féminin. Les femmes seraient prédisposées au maniement des aiguilles et auraient un goût naturel pour les pratiques textiles. Aujourd'hui, le fait-main est à la mode, les trentenaires réapprennent à coudre, à broder, à tricoter... Les femmes s'aliènent ainsi de nouveau et de manière inconsciente à la domestication. Les pratiques filaires sont considérées comme occupationnelles et sur internet (dans les sites, les blogs, ou encore des plateformes comme Pinterest) les broderies sont présentées sans distinctions, sans hiérarchisation. Ainsi, les pratiques occupationnelles et les pratiques revendiquées comme artistiques existent sur le même plan, sont diffusées avec une visibilité similaire.

L'idée reçue de la féminité du textile est avant tout liée à des raisons sociologiques et économiques. Traditionnellement, les valeurs attendues chez les jeunes filles accomplies sont diffusées par le textile et sont renforcées par un apprentissage obligatoire.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Petit à petit, un glissement va s'opérer où les qualités nécessaires à l'exercice des pratiques textiles vont être celles recherchées chez les femmes. Dans les années soixante-dix, les plasticiennes s'emparent des stéréotypes féminins. Le textile change de statut et passe de l'apprentissage obligatoire à un médium plastique privilégié. Il s'agit de dénoncer la misogynie par un outil qui a longtemps pérennisé la soumission des femmes à la domination masculine. En dénonçant la réalité de la vie féminine et d'artiste, la broderie va permettre une émancipation à la fois féminine et artistique.

Le terme d' « artiste » pose problème étant donné son caractère non neutre. Il pose indéniablement la question d'un art genré. De plus, les femmes ont longtemps dû se contenter du rôle de modèle, leur corps mis à nu. Certaines artistes vont prendre cette obligation de nudité au pied de la lettre et vont se représenter seins nus. Elles ne se représentent pas au travail et rompent ainsi avec l'image masculine de l'artiste au travail ce qui leur permet de s'affirmer en tant qu'artiste et femme, en tant qu'« artiste-femme ». Les seins nus sont le symbole de cette l'affirmation de soi « femme et artiste ».

Le mythe de Pygmalion pérennise l'érotisation du corps des femmes ainsi que les rapports de domination entre les hommes et les femmes. Les femmes sont représentées par les hommes au prisme de leur désir. Elles vont chercher à s'y soustraire pour se représenter, sans médiation masculine.

La nudité féminine est longtemps restée réservée aux artistes hommes et nécessite de fait l'objectivation du corps des femmes. Les artistes s'emparent de leur propre représentation notamment par l'exhibition de parties de leur corps, les seins par exemple, tout en se soumettant paradoxalement au regard masculin objectivant.

Le second chapitre portera sur le choix des artistes de se servir d'images pornographiques pour dénoncer l'objectivation des corps féminins, érotisés, morcelés...

Les œuvres de mon corpus, en plus d'avoir un caractère sexuel implicite, provoquent une forte attirance visuelle. Les images sont séduisantes car il s'agit de représentations de femmes nues et stéréotypées mais également par leur plasticité.

Broder des images pornographiques quand on est une femme prend une nouvelle dimension, celle du désir. En effet, il n'y a pas ou peu d'érotisme au féminin. Broder devient une réponse à la norme d'un désir masculin, mais ouvre en même temps à la possibilité d'un désir féminin.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Néanmoins, les œuvres du corpus sont en grande partie pensées et réalisées pour attirer le regard du spectateur (homme), jouant sur son attirance pour la nudité. Cette attirance a été théorisée sous le terme de *male gaze*, qui érige comme principe que le regard est masculin et objectivant. L'identité féminine ne peut se construire qu'au travers de ce regard déformé.

Le *male gaze* est au centre des problématiques traitées par les artistes. Elles questionnent l'identité féminine par la représentation de la nudité et de la sexualité, mais ne participent-elles pas elles aussi à l'objectivation du corps féminin ? Elles sont face à un paradoxe : utiliser des corps féminins et participer à leur objectivation tout en la dénonçant.

En effet, le corps féminin est rarement vu dans son ensemble, mais le plus souvent fragmenté. Ce morcellement permettrait l'artialisation du corps, le fragment faisant œuvre. Mais il replace les femmes dans un rôle de modèle dépersonnifié, leur corps serait morcelable à l'envie pour le désir masculin, fétichisé. D'ailleurs, la pornographie ne tiendrait-elle pas déjà du fétichisme ? Les femmes sont fragmentées, ne sont plus que bouches, sexes, fesses, seins... autant de fragments sur lesquels viennent se projeter les désirs. Elles sont réduites à n'être que des béances pénétrables à l'envie.

Les femmes n'existent en effet que fragmentées à cause du regard masculin posé sur leur corps. Cette fragmentation est une souffrance, elles ne peuvent être tout à la fois, toutes à la fois, obligées de choisir entre leurs différentes identités, de femme, de mère, d'artiste, d'amante... Sortir d'une dépendance au regard masculin est un enjeu afin de s'interroger sur sa propre identité et de s'emparer de sa corporalité.

Les corps représentés dans la pornographie, qu'ils soient féminins ou masculins, sont excessivement lisses. Les sexes, les vulves, les testicules, mais également les aisselles et les torses sont imberbes à l'exception de quelques de traces de repousses. Cette douceur figurée des corps est redoublée par la broderie et les matériaux utilisés : le tissu et le fil, la peinture diluée. La broderie vient contrer les critiques faite à la pornographie et vient remettre de la couleur et du trouble. Elle vient combler les lacunes de la pornographie, la rendant vivante et vibrante. Ainsi, le regard féminin sur la pornographie évite son appauvrissement.

Les œuvres du corpus sont qualifiées de subversives car elles traitent de la sexualité féminine. Les femmes ne devraient pas avoir de sexualité ni de désir autre que celui de satisfaire le désir masculin. Mais la subversion semble avoir des limites car elle reste acceptable et il est possible que les artistes elles-mêmes mettent en place un système de censure. Quand les artistes tentent de pousser plus loin les limites de ce subversif « acceptable », elles usent de filtres afin de mettre de la distance et de rendre les images

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

supportables. Néanmoins, la broderie demeure un outil où penser les féminités et les désirs, malgré les réserves soulignées.

Le nu féminin semble être une représentation banale. Pourtant, les femmes sont soumises à une forte régulation dans leur corps. Il y a une distorsion dans le rapport au corps féminin : nu et charnel sous le pinceau du peintre, sale et honteux pour la société, la religion et la morale.

Alors comment se réapproprier ce corps ? La nudité masculine quant à elle ne subit pas cette exposition massive aux yeux de tous. La broderie marque du sceau de la féminité les corps figurés et participe ainsi à la réappropriation des femmes de leur corps.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Chapitre 1. L'identité de femmes et d'artistes

Introduction

Dans ce chapitre nous nous attacherons à analyser le processus plastique et symbolique qui m'a poussé, dans ma pratique, à broder sur les photographies d'images publicitaires, d'illustrations de magazines de mode, de reproductions de tableaux ou encore de sculptures. Représentant un féminin objectivé et érotisé, ces images étaient devenues inacceptable à mes yeux et leur rejet s'est lié à un besoin de les soustraire au regard et de les féminiser. Pour se faire, je me tournais « naturellement » vers la broderie.

Je me suis ensuite questionnée sur le choix du médium textile et sa dimension essentialiste construite. Mais le médium interroge aussi sur l'identité genrée de femme et d'artiste. Il est très connoté « travaux manuels » et peu artistique. Alors, comment trouver ou prouver de la pertinence et s'affirmer artiste avec un médium qui n'est pas ou peu reconnu artistiquement ? Comment affirmer sa double identité de femme et d'artiste, l'un et l'autre étant indissociable ?

Quant à la broderie, je fais le choix d'utiliser un médium « typiquement féminin » pour broder des stéréotypes de corps désirants dans le but de les dénoncer. Rentrant dans le jeu de ces stéréotypes, je participe à la création d'une identité d'« artiste-femme » qui sonne comme une revendication, exprimant le besoin de se poser en opposition avec un art masculin, et ce, afin d'expérimenter plastiquement la question de l'identité de genre.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

A. La broderie comme affirmation du féminin

Un lieu commun très répandu

Dans notre culture et dans le champ géographique dans laquelle s'est établie la présente recherche, à savoir l'Europe et le continent Nord-Américain, l'expérience spontanée et immédiate du textile est teintée de féminité, pensée comme essentiellement féminine. Ce lieu commun associant le textile et les femmes tend, par sa pérennisation dans le temps et les esprits, à faire du textile un médium féminin par nature. L'essentialisme est un courant de pensée philosophique et sociologique, renvoyant à la notion d'« essence », qui peut être défini comme *la nature des choses* ou *par nature*. Transposé au textile, cela reviendrait à dire que *naturellement,* les femmes sont douées pour les travaux d'aiguille et que *biologiquement,* elles posséderaient des dispositions particulières (patience, dextérité, finesse) propres aux qualités nécessaires du travail textile. L'essentialisme se pense binairement, si les femmes sont faites pour les travaux d'aiguille, les hommes eux ne le sont pas. Le caractère essentialiste du médium a pu perdurer et croître en s'ancrant dans des représentations picturales de femmes à l'ouvrage, par l'édition de manuels religieux et plus tard d' « Ouvrages de Dames » vantant les vertus du travail textile chez les femmes, prônant ainsi un engouement « naturel » des femmes pour les travaux d'aiguille. Marlène Albert-Llorca[30] interroge à partir d'exemples iconographiques montrant la Vierge à l'ouvrage, la mise en place de ce lieu commun. Elle annonce en préambule que : « *l'identité des femmes, dans les sociétés européennes, se construit et s'exprime dans la pratique couturière : interroger ces images de la Vierge, c'est aussi se donner les moyens de mieux comprendre la manière dont s'inscrit, sur son linge, l'identité de la femme et de la chrétienne ».*[31]

Ces représentations de la Vierge vont permettre la mise en place d'un dogme, celui de sa virginité. En effet, alors que les peintres du Moyen-Âge représentaient la Vierge tissant du pourpre, les peintres baroques lui font travailler le blanc, réaffirmant par la blancheur immaculée sa pureté. Parmi l'iconographie proposée par Albert-Llorca deux tableaux de Francisco de Zurbarań se détachent, *La jeune Vierge en extase* ainsi que *Le Christ et la Vierge dans la maison de Nazareth*.

[30] ALBERT-LLORCA, M., « Les fils de la Vierge. Broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles », *Homme*, 1995, vol. 35, nº 133, p. 99-122

[31] Ibid.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Dans le premier, la Vierge encore fillette est représentée, reconnaissable aux couleurs qui lui sont affiliées à l'époque : le bleu et le rouge. Elle exerce son devoir de piété mais porte sur ses genoux un ouvrage en cours. Il ressemble fort à un début d'abécédaire et, par la répétition d'un même motif, se présente comme un exercice de broderie. Des ciseaux de couture se trouvent à sa droite tandis qu'un panier de linge blanc est posé devant elle. La corbeille de linge immaculé est un élément singulier que l'on va retrouver dans les tableaux du peintre et de ceux de son époque, la blancheur remplaçant ici la pourpre et l'impureté menstruelle qu'elle symbolise. À coté d'elle est posé un livre qui peut être de prière ou de couture, l'indistinction de la nature de l'ouvrage ne porte pas à conséquence, ils ne font qu'un par leur but commun : éduquer les fillettes.

Ce tableau éclaire sur l'image du féminin qu'il a la charge de promouvoir, la religion et la broderie étant envisagées comme les deux piliers inséparables de la vie des femmes, éléments fondateurs et constitutifs de leur éducation. Dès l'enfance, il s'agit d'inculquer aux fillettes austérité, rigueur, application et piété, autant de qualités qui caractérisent la Vierge.

4. Francisco de Zubarań, *La jeune Vierge en extase*, 1630, huile sur toile, Metropolitain Museum of Art, New York

Cette représentation virginale sera un thème traité plusieurs fois par l'artiste à l'instar du second tableau *Le Christ et la Vierge dans la maison de Nazareth* où Marie porte sur ses genoux un tableau ainsi qu'un drap blanc. Alors qu'elle fait une pause dans son ouvrage, Jésus quant à lui se pique avec une couronne d'épine. Ici mère et fils sont symboliquement liés par la piqure, celle qu'exerce la mère en piquant le tissu et celle subie par Jésus se piquant.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Aiguille et épine portent en elles un funeste destin, la fatalité et la mort. Marie restera scellée mais accomplira son unique devoir de femme, celui de devenir mère.

En effet, la présence de l'aiguille vient rappeler la non défloraison de la Vierge, ce n'est pas par elle que jaillira le sang mais par son fils agonisant sur la Croix. Elle gardera sa virginité mais perdra son fils, de fille elle devient mère sans être femme. Faisant preuve d'abnégation et de dévouement son existence n'a de sens que dans l'accomplissement d'un devoir *naturel*.

5. Francisco de Zubarań *Le Christ et la Vierge dans la maison à Nazareth*, 1640, huile sur toile, Fondation Bemberg, Toulouse

L'auteure insiste sur une distinction essentielle entre deux types de travaux d'aiguille, le *marquage* et la *broderie*. Le premier s'exécute en rouge tandis que la seconde se fait en blanc.

Marquer consiste à broder son trousseau et ses draps « du dessous ». Mais ce terme renvoie également aux menstrues : les marquer, c'est tenter de les réguler afin d'en contenir leur impureté.

Toutes les jeunes filles de classes sociales confondues avaient l'obligation d'apprendre à marquer. Seules quelques privilégiées pouvaient poursuivre leur apprentissage et broder de blanc. La « broderie blanche » était délivrée en France par les religieuses. Il s'agissait de broderie fine et décorative servant à broder le draps « de dessus ». Elle avait vocation à être vue, elle illustrait la pureté de la jeune brodeuse, tandis que la broderie rouge des draps du dessous rappelait à la femme sa condition d'être impur et obscène. L'apprentissage se déroulait pendant un séjour chez les moniales ou bien lors d'atelier où ne pouvaient assister les femmes mariées, enceintes et allaitantes. Les jeunes filles ne pouvant se permettre ce passage chez les religieuses finalisaient leur apprentissage chez la couturière où il était question de les

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

déniaiser. Ainsi, l'enfermement permettait de distancier les filles des garçons et de les maintenir hors de la sphère du sexuel.

À travers ces deux tableaux de Zurbarań une image de femme se dévoile : elle est érigée comme un modèle de réserve et de piété. L'éducation des femmes se résumait à les entrainer à l'exercice de la religiosité, prier et adorer la Vierge, cela dans le but de dompter leur désir et leur impureté, dans l'attente de l'exercice *naturel* de la maternité. Le travail de broderie, par son aspect répétitif et par la concentration qu'il nécessite, permettait de mener une vie contemplative, tournée vers Dieu. Ces deux piliers éducationnels maintenaient les jeunes filles dans la chasteté et l'ignorance. L'adoration de la Vierge et son édification en modèle les enjoignaient à s'accomplir elles aussi dans la maternité.

Aujourd'hui, alors que l'apprentissage obligatoire des travaux d'aiguille est un souvenir, le textile reste *féminin*. Néanmoins, la génération dont je fais partie exprime un vif engouement pour le fait main, entretenu par les outils numériques. Des tutoriels sont mis en ligne sur la plateforme vidéo Youtube, les photographies des ouvrages finis sont partagées et commentées sur les réseaux sociaux. Le retour des pratiques textiles comme passe-temps semble aller de pair avec une volonté de revenir à de « vraies » valeurs, et permettrait de contrer les comportements mercantiles et individualistes de notre société. Paradoxalement, alors qu'il s'agit de se concentrer sur les « vraies » choses de la vie, comme le fait-main et l'anti-consumérisme, la notion d'intimité se brouille, devient floue laissant place à l'exposition de soi. L'extime[32] s'ancre dans ces pratiques numériques. Le retour au fait-main ne rejoint pas pour ces utilisateurs et utilisatrices hyperconnecté·e·s une ambition de décroissance où il s'agirait d'agir sur sa consommation et son impact environnemental. Mais il s'agit bel et bien d'une mode, née sur les réseaux sociaux, diffusée et développée à travers eux. Il est possible de « piner » (sic) des idées sur Pinterest, de partager les « pins[33] » sur Twitter, Facebook et Instagram[34] puis de partager avec ses ami·e·s[35] ses idées et l'évolution de ses créations menant

[32] Exposition de sa vie privée dans la sphère publique

[33] « épingles ». Aux orties le vieux tableau de liège sur lequel lequel étaiten punaisées des idées et des to-do list.

[34] Avec un seul identifiant Facebook, il est possible de se connecter à plusieurs applications sans changer de compte ni en créer un nouveaux.

[35] Le terme d'ami est ici à prendre dans le sens d'ami numérique, à savoir n'importe quelle personne dont on suit le compte ou qui nous suit.

parfois à des échanges gratuits (swap[36]) ou monétisés. De plus, le développement des réseaux sociaux s'est avéré être une aubaine pour l'industrie textile.

En effet, cette industrie, en particulier le secteur de la laine, a connu plusieurs années de crise. Jugée démodée, elle a été délaissée par une clientèle autrefois si enthousiaste et si prompte à consommer.

Cette diffusion sur les réseaux sociaux a néanmoins permis la démocratisation et le partage des savoirs. En effet, les « tuto » se multiplient sur le web, qu'ils soient vidéos ou écrits. Ils permettent aux débutant·e·s d'apprendre à broder, à tricoter, à tisser... Les pratiques textiles sont ainsi redevenues un passe-temps à la mode chez les femmes, qui, une fois la journée finie, sortent aiguilles et fils, ayant ainsi l'illusion de s'offrir du temps pour soi. Des qualités anti-stress sont même attribuées à la pratiques du tricot. Néanmoins, une étude[37] de l'Insee de 2015 démontre qu'en France, 80 % des tâches ménagères sont faites par les femmes. Les pratiques textiles occupationnelles contemporaines ne sont plus des pratiques utilitaires comme elles l'étaient avant le développement de l'industrie textile, mais viennent se rajouter à ces 80% de tâches ménagères. Effectivement, avant l'essor industriel, les femmes avaient, dans une grande majorité, la charge de l'habillement familial, hormis quelques tâches confiées aux couturières professionnelles. Les femmes issues d'un milieu social élevé déléguaient systématiquement ces tâches.

Les femmes s'adonnent donc a priori par plaisir à ces pratiques. L'idée d'un asservissement volontaire inconscient n'est pourtant pas à évacuer si rapidement. En effet, on ne compte plus les reconversions de jeunes mères profitant de la naissance de leurs enfants pour quitter un métier mal payé ou bien trop prenant. Les boutiques en lignes de produits estampillés « faits-mains » sur des sites comme Etsy sont légion. Ce retour à un travail textile monétisé sonne comme un retour du travail à domicile, à la fois libérateur et aliénant.

Le prix de la liberté peut parfois coûter cher à ces nouvelles cheffes d'entreprise, qui, en se voulant disponibles pour leurs enfants et autonomes financièrement se retrouvent à travailler bien plus que de raison. Aussi, cette envie d’être présente pour ces enfants et de quitter une

[36] Le swap se déroule au cœur d'une communauté numérique dont le but est de créer du lien avec les membres de cette communauté. Un tirage au sort désigne la personne destinataire de son cadeau. Chaque swap se déroule selon une règle établie entre les participant-e-s et selon différents thèmes dont le fait-main, le tricot, la broderie comme il pourrait s'agir de cuisine, super-héros, cosmétiques...

[37] Étude de l'Institut national de la statistique et des études économiques (Insee) publiée dans le numéro spécial de la revue *Économie et statistique* n°478-479-480 le 29 octobre 2015

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

vie active traditionnelle peut, par le filtre des réseaux sociaux paraître faire l'apologie du domestique[38].

Dans un de ses articles en ligne, le magazine « Marie-Claire idées » incite ses lectrices à se mettre à la broderie avec cette phrase : « *Commencez par apprendre les bases de la broderie afin de vous lancer dans de vraies œuvres d'art !*[39] ». Cette dernière phrase est assez révélatrice de l'état de la broderie sur internet. En effet, il y règne une confusion entre les pratiques occupationnelles et les pratiques artistiques. Sur Pinterest ou Instagram, les broderies sont présentées sans hiérarchies, parfois sans titre ni auteur·e. Ce mélange des genres semble perpétuer une dévalorisation des pratiques textiles et participe à une une non-reconnaissance du médium. Il est en effet difficile d'évaluer pour l'utilisatrice ou l'utilisateur d'internet la potentialité artistique d'une pièce lorsque celle-ci est décontextualisée et noyée dans la masse.

De culturel à naturel

L'idée reçue selon laquelle le textile serait féminin s'avère être bien plus liée à des dimensions sociologiques et économiques que naturalistes. La déconstruction de cet essentialisme a tardé à être théorisée, si bien qu'il s'est ancré dans les mentalités. En effet, comme le souligne Nicole Pellegrin :

> « *Longtemps placé hors du champ de la critique historique, le lien femme/couture est un de ces lieux communs qui mérite d'être réexaminé de près car son affirmation continue d'étayer des préjugés sur la division sexuelle du travail, et conforte une certaine vulgate « féministe » concernant l'inexorable exclusion des femmes du monde du travail, depuis le Moyen-Âge jusqu'au milieu du XX° siècle* ».[40]

Pierre Bourdieu appuie également sur cette division sexuée des activités et des espaces, écrivant que :

---

[38] À ce propos, voir l'article de blog de Mona Chollet sur Mimi Thorisson. *Mimi Thorisson ou l'hypnose du bonheur familial*, https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-nos-vies-connectees/20150512.RUE9041/mimi-thorisson-ou-l-hypnose-du-bonheur-familial.html Le blog de Mimi Thorisson valorise le retour aux valeurs « simples » et les joies de la vie domestique. Les photographies du blog semblent être directement inspirées de la peinture hollandaise, peinture du domestique par excellence. Derrière ce bonheur simple prôné par Mimi Thorisson se cache en réalité une sérieuse femme d'affaire.

[39] *30 comptes instagram broderie à suivre - Marie Claire*, https://www.marieclaire.fr/idees/15-comptes-instagram-qui-donnent-envie-de-se-mettre-a-la-broderie,1090168.asp

[40] PELLEGRIN, N., « Les vertus de « l'ouvrage ». Recherches sur la féminisation des travaux d'aiguille (XVIe-XVIIIe siècles) », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, 1999, vol. 46, nº 4, p. 747-769, p. 748

> « *La division entre les sexes paraît être « dans l'ordre des « choses », comme on dit parfois pour parler de ce qui est normal, naturel, au point d'en être inévitable : elle est présente à la fois, à l'état objectivé, dans les choses (dans la maison par exemple, dont toutes les parties sont « sexuées »), dans tout le monde social et, à l'état incorporé, dans les corps, dans les habitus des agents, fonctionnant comme systèmes de schèmes de perception, de pensée et d'action.* »[41]

Dans notre société, pourquoi continuons-nous à associer les femmes et les aiguilles ?[42] Existe-t-il un lien entre les femmes et le tissu pour qu'on leur en donne l'apanage, du moins symbolique ?

Alain Testart, dans son ouvrage *L'amazone et la cuisinière*, remarque que le travail du tissage est culturellement réparti selon les genres, parfois féminin, parfois masculin. Il apporte à ce constat une explication d'ordre économique qui met en jeu des rapports de pouvoir, non de l'homme sur la femme, mais des hommes entres-eux. L'homme se serait approprié le travail textile quand il pouvait en faire une activité rémunératrice et acquérir le statut d'artisan. À la question que l'auteur se pose lui-même : « *Pourquoi le textile est-il devenu l'apanage du féminin ?* » il répond que la raison en serait ethnologique. Il faut séparer le sang de l'animal de celui de la femme car ils seraient semblables. Il réfute la thèse naturaliste selon laquelle les femmes tissent car elles sont exclues de la chasse du fait de leur manque de mobilité dû à leurs grossesses ou à l'allaitement…

Il démontre que dans nombre de civilisations, les femmes chassent de petits animaux, participent aux chasses collectives et parcourent de nombreux kilomètres pendant leur travail de collecte. Cela contredit l'idée reçue selon laquelle la femme est naturellement du coté du domestique. Les femmes chassent avec des *armes féminines*, massues, filets, chiens, cordes, feu, et ne doivent en aucun cas se servir, voire s'approcher d'armes qui font *couler le sang*.

Cet interdit est posé car le sang de l'animal renvoie à celui des menstrues, impur. Pourtant les femmes vident les animaux, tannent les peaux, ce n'est donc pas tant le liquide en lui même que le sang jaillissant qui pose problème. Cette similitude sanguine viendrait faire

[41] BOURDIEU, P., *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p.14

[42] En Afrique, hommes et femmes travaillent le textile mais selon une répartition genrée. Les hommes tissent, les femmes filent. Au pays Dogon, pays où sont traditionnellement réalisés les bazins, ce sont les femmes qui ont la charge de la teinture, de la préparation de la couleur au trempage tandis que les hommes nouent et dénouent les noeuds qui formeront les motifs.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

référence à l'exogamie et à l'interdit d'inceste. En effet, ils permettraient la pérennisation de rapports sociaux complexes :

> « *La société se trouve ainsi coupée en de multiples segments, que ce soit pour l'économie, pour la guerre ou la politique, ou même pour la religion.[...]en affirmant la loi d'exogamie, elle empêche chacun de ces segments de se refermer sur lui-même.* »[43]

Ainsi, ce serait la mise en place d'un système moral et sociétal ancien, interdisant un certain nombre d'activités aux femmes qui leur auraient permis de s'emparer du médium textile dont les outils n'évoqueraient ni leur rôle matriciel, ni leur règles[44]. La division sexuelle du travail textile ne serait donc pas naturelle mais culturelle, symbolique, morale et religieuse.

Pourtant les stéréotypes demeurent. Ce ne sont plus les mères où les grands-mères qui apprennent aux fillettes à tenir une aiguille, mais des inconnu·e·s, le plus souvent des femmes. Elles partagent leurs savoirs-faire sur internet, insinuant un goût *naturel* des femmes pour le textile. Françoise Collin souligne à cet égard que :

> « *Si l' on perçoit bien d'emblée les dangers de l'affirmation d'une nature spécifique des femmes en même temps que son intérêt : si elle permet d'éviter le risque de l'assimilation pure et simple à une société masculine, on ne peut oublier qu'elle a justifié aussi toutes les discriminations traditionnelles. C'est parce que leur nature est autre que les femmes peuvent et doivent être confinées dans certains rôles, assignées à leur place.* »[45]

La place des femmes semble être dans l'espace domestique[46], découragées de ne pouvoir se tenir dans l'espace public[47] [48]. Le retour à la mode des travaux d'aiguille permet, quoi qu'il en

---

[43] TESTART, A., *L'amazone et la cuisinière: anthropologie de la division sexuelle du travail*, Paris, Gallimard, 2014, p. 141

[44] Nous reviendront sur ce présupposé ultérieurement démontrant ainsi que le travail d'aiguille est en réalité l'expression même du rôle biologique de la femme.

[45] COLLIN, F., « Essentialisme et dissymétrie des sexes », *Les cahiers du GRIF*, 1989, vol. 40, nº 1, p. 91-104, p. 92

[46] Les 80% de tâches ménagères réalisées par les femmes sont aussi un indicateur du temps passé chez elles et à l'extérieur. De plus, sortir de chez soi, c'est nécessairement s'exposer à du harcèlement de rue cf les rapports du Haut conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes.

[47] 94% des noms de rues sont masculins. Nous saluons l'initiative du collectif « La Brique » qui féminise les noms de rues à Rennes : http://yeggmag.fr/actualite-culture/femmes-envahissent-rues-rennes.

[48] Voir Rapport d'étude « L'usage de la ville par le genre », co-production a-urba-ADE_CNRS, 2011 et « La ville faite par et pour les hommes », Yves Raibaud, Belin 2015

soit, de maintenir cette répartition genrée de l'espace, intérieur pour les femmes, extérieur pour les hommes.

Alors que traditionnellement les fillettes sont encouragées à cultiver leur polyvalence, à tricoter un bas au « champ-les-vaches »[49] en surveillant les bêtes, dès l'âge nubile, leur place n'est plus dehors mais à l'intérieur à approfondir leurs connaissances des aiguilles et à travers elles, celle du féminin. Envisagés comme un simple passe-temps, les travaux d'aiguille occupent les mains et l'esprit. Professionnellement, ils vont participer à la précarisation de tout un champ de métiers exercés par les femmes.

Par exemple, dans les années 1920, le travail à domicile est très répandu. La couture permettait aux femmes de concilier une activité salariée et les occupations domestiques dont l'éducation des enfants. Le travail était pénible et précaire, le salaire misérable. Bonnetières, dentellières, couturières étaient mises en concurrence, et leur nombre croissant avait pour effet de faire baisser le prix de leur travail. Néanmoins, pour les associations catholiques, le travail à domicile s'avérait être une aubaine. Il leur permettait d'asseoir comme modèle de bonne chrétienne la femme au foyer, élevant ses nombreux enfants dans la foi, leur inculquant les valeurs du travail et du mérite. D'ailleurs, en 1919, la *Ligue féminine d'action catholique française* crée le « Prix des mères méritantes » pour récompenser les mères de famille nombreuse et les veuves de soldat.

Parallèlement, dès la fin du XIXe apparaît le terme d' « antiféminisme ». Ce concept prône la différenciation sexuée et la répartition des tâches, érige l'idée de l'existence d'une « vraie femme », discrète, humble, soumise au père puis au mari, mère aimante, dont la place doit se cantonner à la sphère privée.

En 1913, la sculptrice Berthe Girardet réalise *Celles qu'on oublie*. Elle représente une couturière harassée, à genoux, tenant entre ses mains osseuses son ouvrage. Sa fille, agenouillée, est appuyée de tout son long sur sa mère. Les yeux mi-clos, ses bras ballants semblent déjà trop lourds pour son petit corps. Affamée, les pommettes saillantes révèlent un visage prématurément vieilli. Surgissant à la droite de la mère, le squelette guette. Il se tient prêt à emporter l'enfant avec qui il ne fait déjà plus qu'un, partageant le même linceul. La

[49] Expression empruntée à Yvonne Verdier dans VERDIER, Y., *Façons de dire, façons de faire: la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

mère, imperturbable, continue de coudre malgré tout, jusqu'à sa propre mort, déjà ensevelie sous le drap mortuaire.

6. Berthe Girardet, *Celles qu'on oublie*,
1913, sculpture, Paris, BMD

La même année, le chansonnier Xavier Privas[50] écrit une chanson du même nom que la sculpture, hymne aux femmes oubliées :

« Celles qu'on oublie ont les yeux rougis
Par la fatigue et les veilles,
Dans leur misérable et triste logis,
Leurs doigts légers font des merveilles
Dans ce grand rucher qu'est notre pays,
Où les modes sont sans pareilles.
Dites-nous, patrons, quels sont les profits
Qu'en tirent ces pauvres abeilles ?
C'est un salaire de misère,
Que vous leur donnez, ô patrons,
Il faut relever ce salaire
Afin qu'un peu de joie éclaire
Ces pauvres fronts !
Celles qu'on oublie ont faim.
Celles qu'on oublie ont droit à la vie
Donnez-leur du pain. […] »

[50] Xavier Privas (1863-1927) , *Celles qu'on oublie. Les ouvrières à domicile. Chanson...*, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k387336p , 1914

Girardet et Privas remettent en cause la thèse naturaliste et s'opposent aux autres représentations de femmes à l'ouvrage à l'image de *Pénélope et ses prétendants* peint en 1912 par John William Waterhouse.

7. John William Waterhouse, *Pénélope et ses prétendants*, 1912, huile sur toile, Aberdeen Art Gallery, Aberdeen, Royaume-Uni

La scène se passe de jour, Pénélope est au centre de l'image, entourée à gauche de ses suivantes, à droite de ses prétendants. Elle est vêtue d'un long drapé rouge tombant jusqu'à ses pieds, serré à la taille par une ceinture laissant découverts ses bras et son cou. Elle tient une navette de la main gauche tandis qu'elle coupe d'un geste le fil entre ses dents. Sa brune chevelure est attachée et nouée en chignon.

À coté du banc sur lequel elle est assise, des fils teintés sont enroulés sur un dévidoir, tandis qu'à ses pieds est disposé un panier tressé dans lequel sont posés des écheveaux et une navette. L'ouvrage disposé sur le métier est composé d'une multitude de fils blancs, comme autant de jours qui la séparent d'Ulysse. Une petite cage à oiseau suspendue au métier nous rappelle sa captivité. Deux servantes l'accompagnent, elles sont à l'intérieur de la pièce, du « coté » des femmes, le regard vague. Dans le fond de la pièce, face au spectateur se dévoile l'horizon par une large découpe faite dans le mur.

La présence de cette vue extérieure dans l'intérieur féminin serait comme un rappel pour Pénélope, en mémoire d'Ulysse errant. Intérieurement, dans son être profond, elle porte en elle le souvenir de son époux. Derrière Pénélope, accoudés aux fenêtres, les prétendants relégués à l'extérieur tentent d'attirer son attention par quelques accords musicaux, la senteur

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

fleurie d'un bouquet de fraîches fleurs ou la tentation d'un bijou précieux mais la femme reste imperturbable.

Le mythe de Pénélope est un bon exemple de diffusion de ces valeurs *féminines* par les travaux d'aiguille. Dans l'*Odyssée* d'Homère, pendant l'absence d'Ulysse, son mari, et face aux demandes de ses nombreux prétendants, Pénélope se met en quête d'une ruse lui permettant de les repousser. Elle annonce qu'elle ne se mariera que lorsqu'elle aura terminé de tisser un linceul pour son beau-père. Pendant vingt ans, elle tisse son ouvrage qu'elle détisse la nuit, dans l'obscurité et le plus grand secret. Par l'acte de tisser et de détisser chaque soir venu son ouvrage, Pénélope met en place sa ruse, sa *métis.* En effet, elle a promis de se donner en mariage à la fin de la réalisation de son ouvrage, comme une jeune mariée prépare son trousseau. Elle met ainsi à distance ses prétendants tout en se rapprochant symboliquement de son mari. Chaque fil tissé est un rappel de sa fidélité, chaque fil détissé, un signe de résignation. Par la mise en place de sa ruse et l'utilisation « insensée » du tissage, la reine instaure un premier détournement, une première subversion du médium textile comme le feront les artistes contemporaines bien plus tard. En effet, le tissage est, pour Ionna Papadopoulou-Belmedhi[51], un moyen d'expression féminin, surtout lorsque les femmes se retrouvent contraintes et enfermées dans leur foyer.

Une seule année sépare le tableau de Waterhouse de la sculpture de Girardet, bien que les deux s'attachent à la représentation de femmes occupées à un travail textile, le traitement qui en est fait est très différent. *Celles qu'on oublie* pourrait être l'illustration du caractère culturel du rapport des femmes au textile, tandis que *Pénélope et ses prétendants* serait la contrepartie naturaliste. D'un coté, la femme est aliénée, épuisée, enfermée dans sa vie et son métier, de l'autre, elle est patiente, loyale et inflexible.

L'invention d'un idéal : la jeune fille accomplie

Les valeurs attendues chez une jeune fille accomplie vont être diffusées par le textile mais également par le biais de l'art et de la littérature. Dans le tableau de Francisco de Zurbarań, le livre et l'aiguille ont la même finalité : l'éducation des jeunes filles. Leurs lectures sont

[51] PAPADOPOULOU-BELMEHDI, I., LORAUX, N., *Le Chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans L'Odyssée*, Paris, Belin, 1994

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

orientées, surveillées, censurées. Simone de Beauvoir, dans *Mémoires d'une jeune fille rangée* raconte ses rencontres avec la lecture. Tout d'abord, dans sa prime jeunesse :

> « *On ne me donnait que des livres enfantins, choisis avec circonscription ; ils admettaient les mêmes vérités et les mêmes valeurs que mes parents et mes institutrices ; les bons étaient récompensés, les méchants punis ; il n'arrivait de mésaventures qu'aux gens ridicules et stupides*. »[52]

Ensuite, ses parents lui ont permis l'accès à d'autres ouvrages, toujours sélectionnés avec soin :

> « *Mes lectures étaient contrôlées avec la même rigueur qu'autrefois ; en dehors de la littérature spécialement destinées à l'enfance ou expurgée à son intention, on ne me mettait entre les mains qu'un très petit nombre d'ouvrages choisis ; encore mes parents en censuraient-ils souvent des passages ; [...]* »[53]

Enfin, adolescente, elle raconte ses escapades nocturnes pour aller chaparder des livres « interdits » dans la bibliothèque familiale et le caractère subversif que cela pouvait revêtir pour elle et ses parents :

> « *Quand mes parents sortaient le soir, je prolongeais tard dans la nuit les joies de l'évasion ; pendant que ma sœur dormait, adossée à mon oreiller, je lisais ; dès que j'entendais tourner la clé dans la serrure, j'éteignais ; le matin, après avoir fait mon lit, je glissais le livre sous le matelas en attendant le moment de le remettre à sa place* ».[54]

Se risquer à lire des livres « interdits » s'avère être un acte d'opposition aux parents et d'affirmation. Par sa volonté et sa pugnacité, Simone de Beauvoir s'échine à sortir de son ignorance dans laquelle ses parents, ses institutrices, l'Église, veulent la laisser. Elle brave les limites, bien consciente des inégalités de la société dans laquelle elle évolue et œuvrera toute sa vie à la construction d'un monde plus égalitaire.

[52] De BEAUVOIR, S., *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 2008, p. 69

[53] Ibid., p. 144

[54] Ibid., p. 146

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Berthe Bernage est une romancière contemporaine de Simone de Beauvoir. Elle publie en 1928 le premier roman[55] d'une saga littéraire qui durera 44 ans[56]. L'on y suit la vie de Brigitte Hauteville, de sa jeunesse à sa « maturité ». Elle épouse Olivier, peintre religieux, fait des enfants et s'évertue à devenir une femme à la moralité exemplaire. En effet, la religion a une grande place dans sa vie et dans les romans et les titres en sont évocateurs : *Brigitte et le Devoir Joyeux*, *Brigitte choisit l'espérance*.

Il y a peu de chance pour que Simone de Beauvoir ait lu les « Brigitte », ayant vingt ans à la sortie du premier. Néanmoins cela donne un aperçu de son époque et du contexte social et illustre le genre de lectures destinées aux jeunes filles et une seule génération, voire deux, séparent les lectrices des premiers « Brigitte » des femmes descendues dans la rue l'année soixante-huit.

Le textile est très présent dans cette série à plusieurs niveaux. La robe de mariée est longuement traitée tout comme la nappe fleurie du dimanche dominical, les robes que Brigitte se coud, la layette tricotée pour préparer l'arrivée de ses enfants, l'habit religieux de son amie Chantal...

L'héroïne qui a été un modèle pour toute une génération de femmes des milieux bourgeois catholiques a « donné » sa vie à la religion, à son mari et à ses enfants, abandonnant l'art qu'elle pratiquait, la peinture. Son mari Olivier part régulièrement du domicile pour son travail, reléguant Brigitte au foyer. Plusieurs allusions sont d'ailleurs faite sur l'instruction et le travail des femmes dans cette saga. Tout d'abord lors de l'obtention du bac de Brigitte :

> « − *Quel cadeau te fit donc tante Marthe, pour ton bac ?*
> − *Elle ne m'a rien donné du tout, par principe. Tante Marthe n'aime pas les femmes savantes*. »[57]

Plus tard, dans *Brigitte et l'amour qui pardonne*, la fille de Brigitte ose bien un début de rébellion :

> « −*Tu travailles trop, avec ta peinture, affirma le mari.*
> *Encore un propos qui déplut.*
> *- Travailler, travailler... Je devrais me contenter des travaux ménagers, sans doute ? Pour vous, les hommes, assurer le*

[55] BERNAGE B., *Brigitte Jeune fille*, Paris, Gautier-Languereau, 1928

[56] Simone Roger-Vercel continuera à publier les aventures de « Brigitte » de 1973 à 1998.

[57] BERNAGE B., *Brigitte Jeune femme*, Paris, Gautier-Languereau, 1952, p. 32

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

ravitaillement, la cuisine, le ménage, la lessive, voilà le vrai rôle des femmes et qui ne saurait les fatiguer. Merci bien !
[...]
- Je ne te refuse jamais d'argent, proteste l'accusé.
- Peut-être. Mais je préférerais un argent que j'ai gagné moi-même par ma peinture, et révélant que je suis bien dans le vent, capable de me débrouiller, de m'adapter, de créer enfin, et toute fière de montrer ce dont je suis capable. »[58]

A la fin de la scène, Line, la fille de Brigitte s'excuse pourtant de son accès de « colère » auprès de son « si gentil » mari. Néanmoins, la fin de ce chapitre se clôt sur une réflexion de Brigitte prenant conscience qu'un tournant dans la vie des femmes de la nouvelle génération s'amorce, celles-ci aspirant à exister en dehors du mariage et de la maternité. Ce qui ne l'empêche pas de conclure avec autorité que le destin des femmes se trouve avant tout dans la maternité :

« *[...] Je comprends que les jeunes femmes d'à présent éprouvent le besoin ou le désir d'une activité extérieure. Moi, je n'eus point à choisir. Je trouvais mon accomplissement ici, avec mon mari, mes enfants, les devoirs bêtes et charmants de tous les jours, dont la raison d'être et l'aboutissement furent simples et merveilleux : assurer le bonheur des autres. [...] Marie-Agnès, te voyant chez Mimi bercer ton petit à la musique de Chopin, je pensais : Ne cherche pas trop loin ton bonheur : toute femme qui balance un enfant berce le monde* ».[59]

Brigitte résume ainsi la vie dont toute femme devrait rêver et se contenter, se marier, faire des enfants et appliquer chaque jour une morale religieuse. Les écrits de Berthe Bernage ont guidé les jeunes filles en devenir. L'évocation de ces romans sur des forums[60] font la part belle à la nostalgie, aux souvenirs d'une mère et d'une grand-mère, à la transmission de la collection de mères en filles.

Encore aujourd'hui, des jeunes femmes relisent ses ouvrages et font de Brigitte un modèle à égaler. L'écriture est un moyen pérenne de diffuser des idées, et les ouvrages de Bernage sont encore recherchés. L'image de la femme que donne l'auteure à travers son personnage correspond à la définition de l'antiféminisme par « l'existence d'une « vraie » femme, discrète, humble, soumise ».

---

[58] BERNAGE B., *Brigitte et l'amour qui pardonne*, Paris, Gautier-Languereau, 1969, p. 145 - 147

[59] Ibid., p. 155

[60] *Pour celles qui aiment berthe bernage*, https://loisirs.aufeminin.com/forum/pour-celles-qui-aiment-berthe-bernage-fd195182

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Le rejet contemporain du féminisme fait écho à des postures portées par une jeune génération de femmes ne se retrouvant pas dans ce combat, à l'image d'Eugénie Bastié, auteure d' « Adieu mademoiselle »[61] et proche de la « Manif pour Tous », prônant la différenciation sexuelle et le retour au domestique.

Malgré des années de militantisme, de luttes et d'avancées sociales, le textile semble rester un médium privilégié pour la diffusion et le maintien de valeurs patriarcales. Les « tutos » et magazines de travaux manuels, la littérature désuète mais pourtant encore lue et la montée de « philosophes » occupant l'espace médiatique, l'hypervisibilité de groupes réactionnaires tel « La manif pour tous » viennent légitimer le retour à l'antiféminisme. Notre société est tiraillée entre féminisme et antiféminisme, entre émancipation et domestication.

Ces différents exemples cités, qu'ils soient littéraires, artistiques, sociétaux et religieux ont pour fonction d'assurer le développement et le maintien de qualités « naturelles » recherchées chez la femme. Mais, ces attentes, tout comme le rôle assigné au textile, sont une construction sociale et culturelle car dans d'autres cultures, la répartition genrée du travail textile se pense et se vit de manière différente.

Quand les qualités du textile et des femmes ne font qu'un

Petit à petit un glissement va s'opérer où les qualités nécessaires à l'exercice des pratiques textiles vont être celles recherchées chez les femmes. Les plasticiennes contemporaines vont à leur tour s'emparer des stéréotypes que ces pratiques diffusent pour mieux les contrer par l'ironie. Par son histoire, son apprentissage obligatoire et son caractère féminin, la broderie va être un médium privilégié dès les années soixante-dix dans le champ de la création féminine. C'est en toute connaissance de cause qu'Annette Messager reprend les différents clichés habituellement attribués aux femmes pour réaliser ses travaux et acquérir une place dans le domaine de l'art. Elle est tour à tour femme collectionneuse, femme truqueuse, femme pratique...

Mais cette féminité exacerbée dont fait preuve l'artiste est, comme pour la femme dans la société, un « *rôle, une image, une valeur, imposés aux femmes par les systèmes de*

[61] BASTIÉ, E., *Adieu mademoiselle: la défaite des femmes*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2016

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

représentation des hommes ».[62] Annette Messager brode comme d'autres femmes l'ont fait avant elle, et comme peut-être sa mère lui a appris. La broderie sert à la transmission de valeurs patriarcales de mères en filles. Hors, dans le cadre des œuvres brodées de l'artiste, cette transmission n'est qu'une illusion. En effet, Annette Messager se place dans sa vie personnelle en porte-à-faux de ces valeurs, notamment par son refus de la maternité.

Annette Messager « collectionneuse », « truqueuse », « femme pratique », s'inscrit dans un accomplissement *féminin* par la broderie, les travaux d'aiguille et de menues occupations.

Pour réaliser ses différentes œuvres, Annette Messager se restreint consciemment aux différents médiums du spécifiquement féminin. Ainsi, dans *Ma collection de proverbes*, elle s'attelle à ce « passe-temps » féminin qu'est la broderie sur mouchoirs et le détourne pour y écrire ses proverbes. Ce travail est long, délicat et minutieux. Il est directement confronté à la violence des proverbes misogynes qu'Annette Messager s'applique consciencieusement à recopier. De cette confrontation inattendue ressort une grande violence. Comme si la condition des femmes pouvait simplement se résumer par ces quelques phrases entendues couramment puis soigneusement brodées : « Je pense donc je suce », « La femme est la créature la plus subtile du règne animal », « Les femmes forment une race par elles-mêmes », « Chez la femme les dents de sagesse ne poussent qu'après la mort ». L'artiste opère ainsi une subversion du médium et provoque une rupture avec la tradition. Elle se place en porte-à-faux des valeurs transmisent par le textile tout en l'acceptant comme un médium digne d'intérêt, porteur d'un héritage « féminin ».

Beryl Weaver est une artiste anglaise dont le travail se place dans cette continuité. Ses broderies sont présentes dans l'ouvrage de référence *The Subversiv Stitch, Embroidery and the making of the feminine* de Rozsika Parker. Dans *Embroidered runner*, Beryl Weaver brode des femmes en crinoline au milieu de fleurs, illustrant ce qui pourrait passer pour un idéal victorien. Mais les propos de l'artiste transcendent ces « jolies images » idylliques, la colère essaye de se frayer un passage car, comme elle l'explique, « *[elle] n'a jamais été encouragée à créer des images dérangeantes, donc [sa] colère transperce dans ces dessins, [elle] a été élevée avec* ». [63]

Les femmes sont toutes anonymes, n'ont ni visage ni nom, le signe « ♀ » les qualifie toutes. Une première femme se penche sur le landau de la « little woman » et en demande des

[62] GRENIER, C., *Annette Messager*, Nouvelle édition augmentée., Paris, Flammarion ; Centre national des arts plastiques, 2012, 239 p. 9

[63] Propos rapportés par Rozsiza Parker in PARKER, R., *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*, New ed., London ; New York, I. B. Taurisr, 2010, p. 205

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

nouvelles à la mère qui répond ainsi : « *She's getting stronger and angrier all the time* ». La colère montante semble être un phénomène de croissance normal chez les femmes. Cette colère est celle de l'enfermement, du domestique et du poids du devoir. Dans les broderies de l'artiste, des signes féminins sont plantés dans le sol et font usage de fleurs. La comparaison avec les fleurs est univoque, les femmes sont comme des fleurs, belles mais inutiles, les hommes sont des abeilles, ils butinent. Le signe féminin se fait aussi solaire, jusqu'à devenir ostensoir, faisant du féminin une croyance, un dogme. Une phrase brodées sous une ligne délimitant le sol oscille entre l'espoir et la sentence « *From small buds big flowers grow...* »

8. Beryl Weaver, *Embroidered runner*, 1978, broderie sur tissu

Une seconde broderie illustre la quatrième de couverture de l'ouvrage de Rozsika Parker où sont représenté·e·s cette fois-ci un homme et une femme. L'homme, seul personnage a avoir un visage, demande à une femme qui lui tourne le dos « *Are you one of those w♀ men ?* » La tête de la femme est remplacé par le signe « ♀ » et la main de l'homme posée sur son épaule accompagne cette apostrophe. La femme n'a pas de mot, une rose trémière brodée remplace sa parole. La scène est surmontée par un cartouche dans lequel sont brodées des fleurs où il est écrit « *Say it with flowers* ». La fleur est assimilée à la parole de la femme. En remplaçant la broderie dans le contexte d'un harcèlement de rue, la fleur évoque à la fois le langage « fleuri » utilisé pour déstabiliser l'homme, comme l'impossibilité de parler et donc de consentir. En effet la femme est rappelée à sa condition de femme par la multiplication des symboles « ♀ », objectivée par son anonymat.

Comme pour la précédente broderie, une phrase vient clore la narration, en réalité deux vers, et se présente comme un challenge, il s'agit d'oser cueillir la fleur. Cueillir, accueillir la

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

parole féminine ? L'artiste fait-elle une analogie avec l'hymen, la « fleur » à cueillir ? Quoi qu'il en soit, les femmes de Beryl Weaver sont une fois de plus objectivée, réduites à un signe, sans visage, anonymes, en perte d'identité.

9. Beryl Weaver, *Say it with Flowers*,
1978, broderie sur tissu

Le travail plastique de Ghada Amer met en place un processus similaire de perte d'identité malgré la multiplicité de femmes représentées. L'artiste commence à broder dans les années quatre-vingt-dix à la suite d'une confrontation avec des images de magazines féminins égyptiens, pays qu'elle a quitté quelques années plus tôt. À sa grande surprise, les femmes, habillées à l'occidentale , étaient *naturellement* occupées à des tâches domestiques. Ces représentations érigeaient en modèle le « travail féminin ».

L'artiste s'est ensuite intéressée à un enfermement plus symbolique, celui de la pornographie et des stéréotypes qu'elle crée et propage. Ces corps, empruntés dans des magazines pornographiques, sont brodés dans l'espace circonscrit de la toile. Pourtant, ils semblent en déborder, les nombreux fils laissés pendus viennent donner corps à ces ersatz de femmes, comme pour contrer une attendue passivité. Même résumée à son plus simple contour, la femme résiste et prend forme autant qu'elle se soustrait au regard. Mais cela a un prix, la perte de son visage et de ses traits qui la définissent comme unique.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Le travail plastique de Ghada Amer est concomitant de sa démarche artistique. Pour dénoncer la domestication des femmes et leur exploitation, l'artiste s'enferme volontairement des heures durant pour réaliser ses œuvres. Marlène Albert-Llorca présente la broderie comme un moyen de réguler le corps féminin, d'en contenir l'impureté sexuelle et menstruelle, pourtant chez Amer, il déborde et sature l'espace de la toile.

Les thèmes des broderies d'Orly Cogan appartiennent le plus souvent aux champs de la sexualité et de l'enfance pervertie. Dans *Samson*, elle brode et peint sur un tissu déjà porteur d'une histoire puisque de seconde main, une scène représentant hommes et femmes entièrement nu·e·s.

0. Orly Cogan, *Samson*, broderie et peinture sur nappe vintage, 162x132 cm env.

La broderie « vintage » est brodée au point de croix aux quatre coins et au centre du tissu. À cet endroit, elle forme un ovale composé d'arabesques et de fleurs. La scène comporte six femmes, dont une se détache par son traitement et sa place, et trois hommes. La broderie se présente comme un miroir à symétrie verticale malgré quelques disparités. Dans la partie gauche de l'image se trouve un homme nu à la pilosité apparente, tandis que son jumeau se trouve à droite de l'image, ils sont physiquement semblables. Mais derrière celui de droite se trouve le troisième homme, il diffère dans la ressemblance aux deux autres, il paraît imberbe quoique légèrement barbu, il est proportionnellement plus grand, ses cheveux sont plus foncés, plus longs et bouclés. Derrière l'homme de gauche, ne se trouve non pas un homme

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

mais une femme dont la partie basse du corps est cachée, ou n'existe tout simplement pas. L'absence de bas du corps fait d'elle un personnage énigmatique, elle semble être une sorte de prothèse humaine, participant à la création d'un être hybride mi-homme mi-femme.

Deux corps de femmes sont entremêlés et couronnent le personnage central. Elles sont semis allongées, les poitrines découvertes et les cheveux longs. Il n'est pas possible de distinguer les corps avec précision, un bras devient une jambe ou inversement.

En bas de la broderie et aux pieds du personnage principal, deux femmes sont agenouillées, les bras tendus vers ce même personnage. Elles adoptent la même posture et la même coiffure, mais leurs regards ne fixent pas le spectateur comme pour les autres personnages mais sont tournés vers le personnage central. Celui-ci représente une femme nue, brodée au coeur de l'ovale. Elle est droite, ses jambes sont légèrement écartées et ses bras sont levés au ciel. Ses longs cheveux blonds descendent le long de son corps et ne cachent qu'imparfaitement ses seins. La pilosité au niveau des aisselles et de son sexe tranche avec la pâleur de sa peau. Du sang jaillit de ses mains, de ses chevilles et de son sexe, comme imprégnant le tissu.

Samson est un personnage biblique tirant sa force légendaire de ses cheveux, jamais coupés, jusqu'au jour où Dalila le trahit et le livre à ses ennemis.

Orly Cogan semble avoir repris le mythe à son compte en représentant un personnage féminin, possiblement elle, à la place de Samson. En effet, ses longs cheveux blonds et sa pilosité pourraient être ce par quoi elle tirerait sa force. Le sang, celui des règles, qui s'écoule du vagin et le long de ses jambes viendrait se superposer aux cheveux, affirmant ainsi un pouvoir matriciel. De plus, sa place centrale dans la broderie affirme son rôle principal dans la représentation. Tous l'entourent, convergent vers elle, sont à ses pieds. La nudité des hommes et des femmes semble évoquer un Eden et ancre la broderie dans un mythe de la création personnifiée femme.

Ainsi, l'artiste met en avant le pouvoir matriciel des femmes, sans pour autant faire l'apologie de la procréation. Dans la Bible, la mère de Samson n'a pas de prénom, elle n'est jamais nommée mais simplement désignée par son rôle de mère.

Ainsi, Orly Cogan se représente elle-même en mère de fécondité, elle affirme son rôle de créatrice, elle se créé elle même, brodée dans un ovale rappelant la forme d'une vulve. Elle est au coeur de son art, au sens figuré comme au sens propre. Elle a le pouvoir de créer, elle le tire de ses cheveux et de son sang, de ce qui fait d'elle une femme.

Le sang viendrait rappeler le rapport qu'entretient la broderie avec le féminin. Au lieu de marquer, de réguler le sang menstruel, la broderie le laisse se répandre. D'ailleurs, le sang

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

n'est pas brodé mais peint au lavis, il déborde de la broderie, de la circonscription du corps et s'écoule effrontément.

Il est ainsi intéressant de replacer cette broderie dans le contexte du texte d'Albert-Llorca. Cogan brode un linge blanc, comme les jeunes filles brodaient leur draps de dessus. Mais, alors que la broderie avait le rôle de réguler les menstruation, le corps et la sexualité, l'artiste en fait ses principales préoccupations et les représente explicitement. L'impureté féminine contamine fièrement le tissu, le corps s'exhibe, la féminité chez Cogan n'est ni honteuse ni sale. À travers son alter-ego brodé, elle affirme un rupture à la norme et une recherche de liberté.

La broderie telle qu'elle est décrite dans les tableaux de Zurbarań et analysée par Albert-Llorca se conjugue parfaitement avec une vie méditative, participant à l'érection d'un culte à la Vierge. L'aspect religieux n'est pas totalement absent de la broderie de Cogan, les mains ensanglantées et levées vers le ciel ne sont pas sans rappeler les stigmates du Christ ou Isis, déesse, créatrice, symbole de fécondité. Elle prend le pouvoir, rayonnante au centre de l'image et diminue ainsi la puissance sexuelle des hommes par la récupération d'attributs masculins, les poils. Un liquide rouge comme le sang s'écoule des seins d'Isis[64], sang de la création. La carte du Monde du tarot de Marseille, souvent apparentée à Isis reprend la mise en scène proposée par Cogan, d'une femme créatrice du monde au centre d'une couronne, incarnant force, fertilité et puissance.

[64] Voir Georges Lacombe, *Isis*, bas-relief, environ 1895

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

B. « Femme-artiste », « artiste-femme »

L'affirmation d'un « soi » artiste

Si pour être exposée, il faut être nues, certaines artistes vont audacieusement faire le choix de l'autoportrait et vont se représenter seins nus. Elles sont alors modèle et artiste, sans intermédiaire, sans regard supplémentaire posé sur leur corps. L'autoportrait aux seins nus devient un moyen d'affirmer son statut d'artiste tout en affirmant une féminité. Sa réalisation est une épreuve de force, un jeu d'équilibre entre l'identité de femme et le statut d'artiste.

En 2017, l'auteure Marie Darrieussecq a consacré un ouvrage à l'artiste Paula Modersohn-Becker[65]. *Être ici est une splendeur*[66] a permis, conjointement à l'exposition qui lui a été consacrée, une redécouverte de l'artiste. Paula Modersohn-Becker a eu une carrière courte mais néanmoins prolixe. Elle prend fin précipitamment par une mort précoce suite à son accouchement.

Le *Self-Portrait with an Amber Necklace* peint en 1906 serait le premier autoportrait nu d'une artiste. Dans ce tableau, elle se représente de face, le torse nu et le regard droit. Ses cheveux sont bruns, séparés par une raie au milieu, et les longueurs retombent dans son dos. Trois fleurs ornent le haut de son crâne. Son visage, de forme triangulaire n'est pas fardé. Deux grandes paupières s'ouvrent sur ses yeux noirs, surmontés de sourcils tout aussi noirs et finement dessinés. Sa lèvre supérieure est fine et sombre tandis que sa lèvre inférieure est un croissant de lune vermillon. Une ombre au niveau du cou marque le menton. Paula M.Becker porte des bijoux, une boucle d'oreille et un collier doré à grosse perles d'ambre qui orne son cou et vient s'arrêter au-dessus de sa poitrine. Ses deux bras sont pliés et son bras gauche forme un angle à quatre-dix degrés ce qui donne la sensation que son corps se plie littéralement à la spacialité du tableau. L'artiste tient dans chacune des mains une petite fleur rose tenue par la tige verte, comme un écho à l'arrière-plan présentant un feuillage.

[65] Marie Darrieussecq la nomme Paula M. Becker, afin de lui redonner son nom de naissance et de gommer celui de son mari, le peintre Otto Modersohn.

[66] DARRIEUSSECQ, M., *Etre ici est une splendeur: vie de Paula M. Becker*, s.l., 2017.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

11. Paula Modersohn-Becker, *Self-Portrait with an Amber Necklace*, 1906, huile sur toile, 61 x 50,2 cm, Kunstmuseum, Basel, Suisse

12. Paula Modersohn-Becker, *Self-Portrait on Her Sixth Wedding Day*, 1906, tempura sur toile, 101,8 cm x 70,2 cm, Paula Modersohn-Becker Museum, Brême

La même année, elle réitère l'expérience avec *Self-Portrait on Her Sixth Wedding Day*. Cette fois-ci, le cadrage est légèrement plus large puisqu'elle se représente de la tête jusqu'en haut des cuisses. Elle se place légèrement de profil afin de mettre en avant son ventre comme si elle était enceinte. Elle se représente en tant qu'artiste, femme, et potentielle mère[67]. Sa tête est penchée mais son regard est droit. Sa coiffure est relativement similaire au tableau précédent sauf que ses cheveux ne retombent pas dans son dos. Les traits du visage sont également moins durs, moins marqués. Elle porte encore un collier, bien que plus long. Ses bras entourent son ventre, pause « classique » de la femme enceinte. Un tissu blanc vient ceindre sa taille. Cet autoportrait est semble-t-il réalisé à partir d'une photographie.

Une dizaine d'année plus tard, Suzanne Valadon réalise l'*Autoportrait aux seins nus*. Elle pose devant un fond, un tissu à motifs.

Dans ce buste de face, les bras sont nus, la poitrine aussi et son cou est dégagé. La peau est claire et les contours sont marqués. Le ventre est caché par un tissu blanc, comme si l'artiste avait simplement baissé son vêtement, sans vraiment l'enlever. Le visage ovale la met en valeur, sa féminité est marquée par la bouche rouge, par ses tétons rosés, ses sourcils épilés, ses cheveux coiffés. Elle se présente comme une belle femme. Elle ne se montre pas au travail mais se met à nu face à elle-même.

[67] Dans cet autoportrait, Paula M.Becker n'est pas enceinte.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Son portrait comme ceux de Paula M.Becker reprennent les constantes d'un « portrait » classique, sauf qu'il s'agit d'autoportraits et qu'elles ont les seins découverts, ce qui est somme tout assez étonnant. Il peut s'agir d'une volonté de marquer, de s'affirmer, de transgresser des limites tacites, d'interroger ce que peut faire ou ne pas faire une artiste. En l'occurrence, montrer ses seins est subversif et participe à s'affirmer. Tout d'abord en tant que peintre, puisque qu'il s'agit d'illustrer une maîtrise technique, mais aussi en tant que femme, car les seins sont là, bien là. Ils sont fait pour être vus. Les deux artistes affirment leur féminité par la monstration de leur poitrine et en se parant de bijoux, mais elles font le choix de ne pas se représenter au travail. Elles s'interrogent sur leur identité d'« artiste-femme », elles sont en quête de sens.

13. Suzanne Valadon, *Autoportrait aux seins nus*, 1917, huile sur toile, 65 x 50 cm, huile sur toile, collection privée

14. Suzanne Valadon, *Autoportrait aux seins nus*, 1931, huile sur toile, 46 x 38 cm, collection particulière

Dans le second autoportrait de Suzanne Valadon de 1931, le cadrage est plus serré. Le fond est différent, composé d'un mur jauni et d'un tableau de paysage ou d'une fenêtre.

Nous sommes face à une Suzanne Valadon plus âgée, peut-être plus dure avec elle-même dans sa représentation. La touche sur le corps est différente, la peau est plus foncée, nuancée, ce qui donne un aspect vieilli à la peau. Fait-elle le choix d'un autoportrait sans concession car, contrairement à celui de 1917, se représenter en mettant en avant sa beauté ne semble pas être sa priorité. Ses yeux semblent fatigués, sa bouche est moins rouge, la peau du visage est moins ferme... Elle est juste « femme », et le collier de perles vient rappeler cette féminité. Elle n'est pas à la recherche d'une esthétisation de son corps mais livre plutôt un constat, celui du temps qui passe.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

En étant modèle puis en devenant son propre modèle, Suzanne Valadon reprend les droits sur son corps, son image. En effet :

> « *Le passage du modèle à l'artiste, de la femme représentée à la femme productrice d'art, ce chemin est désormais un peu connu. Il s'inaugure dans la seconde moitié du XIXe siècle. Une de ses figures exemplaires est Suzanne Valadon dans sa double position, de modèle puis de peintre. Surtout, elle est son propre modèle, dans un autoportrait aux seins nus. Nue sous le regard de l'autre comme modèle, puis nue sous son propre regard comme artiste. Et que dire des seins nus ! C'est un bouleversement important : non seulement prendre la place de l'artiste, mais aussi s'approprier la tradition de l'image féminine montrant son corps dénudé. Les femmes et la nudité : l'histoire se complique dès que le schéma ancien de la muse féminine et de l'artiste masculin se défait. Le dérèglement des représentations traditionnelles se joue autour du droit et de la jouissance à créer, à être artiste ; et il se passe aussi dans un large débat depuis le XVIIIe siècle celui du pouvoir de représenter le nu (masculin ou féminin, l'histoire diffère selon le sexe).* »[68]

L'artiste va s'emparer du nu féminin, territoire encore très masculin. En se représentant ainsi, seins nus, elle s'autorise à dépasser les limites imposées. Tout d'abord en bousculant la répartition genrée entre femmes et hommes en art, mais aussi celle de son genre en s'affirmant et en se légitimant artiste. Pour Linda Nochlin :

> « *La mise à nu, la volonté de s'exposer, compte sûrement parmi les principales motivations de cette autre sous-catégorie du portrait qu'est l'autoportrait nu, ou partiellement nu. C'est probablement une composante masochiste implicite, le désir de provoquer en s'auto-humiliant, qui conduit un artiste à littéralement « offrir son sein » - et plus encore – au public. En ce qui concerne les artistes femmes, l'autoportrait nu implique tout autre chose. Si le conditionnement culturel nous porte à penser que le* sujet *d'un autoportrait doit être un homme, nous ne nous attendions pas qu'il soit nu, dans le cas d'une femme l'expérience s'inverse : si nous ne doutons guère qu'elle sera* nue*, nous ne nous attendons pas à voir la voir en sujet de l'autoportrait.* »[69]

Il me semble en effet que le plus subversif ne réside pas tant dans la monstration de la poitrine des artistes que dans leur « inconvenance » à s'affirmer artistes.

---

[68] FRAISSE, G., *La sexuation du monde: réflexions sur l'émancipation*, Paris, Sciences Po, les Presses, 2016, p. 108

[69] NOCHLIN, L., « Sur quelques réalistes de sexe féminin », in *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, op. cit., p. 145

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Cindy Sherman va opérer ce même basculement entre modèle et artiste en devenant elle aussi son propre modèle. Elle reproblématise la monstrastion de la nudité féminine dans les pratiques de l'autoportrait car elle ne se présente jamais nue, mais donne l'illusion de l'être. Elle se représente « seins nus » dans la photographie *Untilted #205* de la série des *History Portraits/Old Masters* bien qu'il s'agisse en réalité d'une paire grossière de prothèse.

Tout au long de cette série, elle se grime, se déguise, s'accoutre, use d'accessoires pour coller au plus près des représentations classiques des « Vieux maîtres ». La reprise effectuée par Cindy Sherman vient bouleverser l'histoire de l'art. En effet, elle rejoue les scènes, elle est à la fois le modèle et l'artiste et instaure un trouble, celui du féminin. Elle rend visible l'invisibilité des artistes femmes, grandes oubliées de l'histoire de l'art.

Untilted #205 est une reprise classique d'un portrait de Rafaël, *La Fornarina*. Cindy Sherman pose sur un fond noir, le cadrage est serré sur la partie supérieure de son corps, des cuisses à la tête. Assise légèrement de profil elle est grimée et très maquillée. Son teint, bien que pâle, possède de multiples nuances. Ses pommettes sont roses, les sourcils sont dessinés et sa bouche est rouge. Ses cheveux noirs et brillants sont lissés, coiffés d'une raie qui les sépare au milieu du crâne. Ils sont couverts d'un foulard ou d'un tissu à frange qui encadre son visage. La poitrine et le ventre ne sont pas ceux de l'artiste, mais un artifice, une prothèse, une supercherie bien visible par la couleur qui n'est pas totalement celle de la carnation de l'artiste.

15. Cindy Sherman, *Untilted #205*, série *History Portraits/Old Masters*, 1989, photographie cibachrome, 135,9 x 102, 2 cm, collection de Carol et David Appel

16. Rafaël, *La Fornarina*, 1518 - 1519 huile sur bois, 85 cm x 60 cm, Galerie nationale d'art antique, Palais Barberini, Rome

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La démarcation est donc claire entre ce qui est le corps de l'artiste et ce qui appartient à la prothèse. La poitrine est ornée de gros tétons en plastiques assez disgracieux et le ventre est rond comme celui d'une femme enceinte. Ses bras sont nus, non couverts par la prothèse. Un tissu blanc transparent recouvre son bras droit, son ventre et ses cuisses. La main droite tient le tissu sous la poitrine et sur le haut du ventre tandis que la main gauche cache son sexe. Un fin tissu violet enserre le bras gauche.

Dans cette photographie, Cindy Sherman est donc nue, mais faussement nue. Son corps, son « vrai corps », son corps d'artiste et de femme reste caché à l'abri des regards. Elle livre malgré tout une nudité féminine, générique, obligatoire et formelle, car la maîtrise de la nudité a longtemps été perçue comme la garante du prodige des artistes. Elle s'inspire des « grands maîtres » de l'histoire de l'art et se crée ainsi une filiation. Néanmoins, elle remet en cause la nudité obligatoire des femmes dans l'histoire de l'art et leur statut de modèle par la mise en avant d'attributs factices de la féminité. Elle s'affirme en tant qu'artiste et participe à une histoire de l'art parallèle, enrichie des « artistes-femmes ». Ce qui pourrait passer pour un hommage n'en est pas un, en utilisant les prothèses, elle met dans ces « tableaux de maîtres » du grotesque et permet la critique.

Son travail est une quête identitaire, celui d'une artiste de genre féminin qui cherche sa place dans une histoire de l'art faite par les hommes. Les seins semblent être le symbole de la quête identitaire des « femmes-artistes » et ce questionnement se prolonge chez les artistes contemporaines, quelque soit le média.

Dès son invention, la photographie a été investie par les femmes. Ce médium nouveau avait tout à prouver et les artistes pouvaient se livrer à de nombreuses expériences et expérimentations.

Ce médium va être mis au service d'une quête identitaire féminine. Le changement du statut des femmes évolue, de modèles elles deviennent photographes, n'hésitant pas à se mettre à nue dans des autoportraits. Cette nudité permet de questionner sans filtre l'identité féminine.

Le corps d'Elina Brotherus apparaît comme un fantôme dans le reflet du miroir, il se dégage petit à petit de la buée, se fait plus présent. Le corps frêle se dédouble, les clavicules

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

saillent sous la lumière blanche de la salle de bain. Elle se regarde, s'observe, d'un regard sans expression. La mise au point est faite sur le reflet trouble.

17. Elina Brotherus, *Le miroir*, 2000, tirages chromogéniques couleur/papier, éd. 4/6, 45 x 35 cm

La photographie se passe dans l'univers domestique, celle de la salle de bain. Elle ne fait pas le portrait de l'artiste à l'œuvre mais se présente dans son quotidien où la nudité est quotidienne et rituelle. Des éléments comme le démaquillant viennent rappeler la féminité de l'artiste-modèle. Le miroir sert de surface sensible sur lequel s'inscrit petit à petit le corps et le visage de l'artiste au rythme de la disparition de la buée. La salle de bain et le laboratoire photographique ne font plus qu'un, les limites entre l'art et l'intime sont floues tout comme son reflet. L'identité se fait évanescente, ne se découvre que dans la lenteur et ouvre un chemin vers la découverte de soi.

Jean-Claude Kaufmann explique que se servir de sa poitrine dénudée comme outil politique et de contestation ne fait pas l'unanimité, même entre féministes. En effet :

> « *[…] l'ambiguïté du sein se révèle par exemple dans les problèmes qu'elle a posés au mouvement féministe. […] Dans les années 1970, la priorité est à l'affirmation de soi et à l'assouplissement du corps. Le sein se libère donc et s'expose, à la pointe du combat pour le droit des femmes à vivre comme elles l'entendent : […]. Mais en se montrant, il attire sur lui des regards qui incitent la femme à se présenter passivement, instrument traditionnel du désir masculin auquel elle*

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

voudrait refuser d'être réduite : piégé entre l'invisibilité et l'exhibition comme objet d'admiration ou d'excitation, le sein féministe ne parvient plus à trouver le sens de son action. »[70]

Le corps est mis à nu dans un soucis d'émancipation, pourtant le regard masculin posé sur lui le sexualise, le soumet aux désirs. Le regard masculin dominant continue à objectiver le corps féminin.

18. Zanele Muholi, *Intombi I*, 2014

Zanele Muholi se place dans la lignée du « Setshwetla », tradition africaine de mise à nue de la poitrine comme forme de résistance débutée en 1930 quand les Nigérianes de l' « Abeokuta Women's Union » s'opposent au colonialisme. Le Setshwetla a pour but d'humilier les hommes, garants du corps des femmes. En dénudant leur poitrine, elles inversent les rapports de pouvoirs. *Intombi I* est un autoportrait photographique en noir et blanc où l'artiste se représente seins nus. Elle tient sa tête de la main gauche tandis que sa main droite est posée sur sa hanche à la manière d'un mannequin de mode. Son visage est recouvert d'une peinture blanche, grossièrement posées et ses cheveux tressés sont relevés. Ainsi, elle inverse le black-facing, pratique qui vise à « mimer » la couleur noire des afro descendant·e·s par un visage uniformément noir et des lèvres épaisses et rouges. Elle se peint le visage en blanc mais n'acquiert pourtant pas le statut privilégié des femmes et des hommes

[70] KAUFMANN, J.-C., *Jean-Claude Kaufmann, Corps de femmes, regards d'hommes: sociologie des seins nus*, Paris, Pocket, 2010, p. 160

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

blanc·he·s, elle nous met face à l'injustice, aux rapports de domination, au racisme. Nombre de femmes africaines et afro-descendantes tentent de se blanchir la peau à grand renfort de produits toxiques, car la blancheur semble être la norme, il faudrait donc s'y conformer. Ainsi, l'artiste interroge les enjeux contemporains d'être une une femme, noire, artiste, lesbienne...

20. Femen, Reuters

19. "Setshwetla", non sourcé

La reprise de la mise à nue de la poitrine en tant qu'arme de contestation par les Femen soulève le problème de l'appropriation culturelle. Les seins ont perdu leur vocation à humilier les hommes et leur pouvoir de maléfice. Mais les rapports de pouvoirs sont inversés par l'exhibition d'une poitrine sexualisée de femmes correspondant à un certain nombre de critères esthétiques.

Chez les Femen, en faisant entrer la nudité dans la sphère publique, le corps devient une arme politique. Néanmoins, ces actions sont rapidement taxées d'exhibitionnisme, manière de détourner l'attention et de décrédibiliser leurs actions. L'exhibitionnisme est généralement péjoratif mais, comme le soulignent Deanna Höltzman et Nancy Kulish, approprié par les femmes, il peut être valorisé.

> *« Jusqu'à récemment, les femmes exhibitionnistes ont été considérées de deux façons dans la littérature psychanalytique, toutes deux péjoratives : comme des sirènes séductrices ou comme des exemples de « protestation masculine » (Abraham, 1922), pleines de haine castratrice. En revanche, dans notre travail clinique, l'exhibitionnisme triangulaire, féminin et perséphonien, comprend davantage d'aspects positifs, évoquant Baubô, qui incluent l'identification de la fille avec une mère désirable et désirante, avec laquelle partager connaissance et plaisir de leur corps féminin. Active dans le transfert, la référence à la mère s'exprime comme une camaraderie, un appel à l'approbation, à l'autorisation d'une formulation sexuelle, une manifestation de rivalité ou un geste*

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

homosexuel. Nous avons observé plus clairement, dans d'autres cas, le thème de la camaraderie qui ne dominait pas dans les exemples cliniques de cet article. Dans notre cas d'analyse le plus long, l'exhibitionnisme représentait l'intérêt homoérotique pour le corps maternel, aussi bien qu'une intense rivalité pour obtenir l'attention d'un homme.
L'exhibitionnisme féminin peut avoir diverses significations selon qu'il s'adresse à une figure masculine ou féminine. À l'égard d'une femme, il semble comporter les significations de camaraderie et de plaisir partagé que nous avons soulignées, aussi bien que des expressions de rivalité et de séduction homoérotique. Dans la littérature, des auteurs comme Lieberman (2000) et Welldon (1988) décrivent des exemples d'exhibitionnisme féminin à plus forte connotation perverse, des organisations qui semblent avoir pour but de réparer une relation maternelle précoce plus perturbée. À l'égard de l'homme, cela implique bien sûr une séduction sexuelle aussi bien qu'un désir de pouvoir et de contrôle. Dans le cadre du traitement il peut être difficile de démêler ces significations puisque, dans l'esprit du patient, l'analyste peut se charger inconsciemment des aspects masculins et féminins, il existe toutefois des cas tout à fait clairs qui correspondent à l'explication traditionnelle d'un acte pervers, visant à humilier l'autre et/ou suppléer à la honte du corps. »[71]

Les hommes qualifient l'exhibitionnisme féminin comme une maladie, les femmes qui se mettent à nues seraient folles et castratrices. Pourtant, cette mise à nue peut être la manifestation d'une prise de pouvoir des femmes sur leur propre corps. La mise à nue féminine est donc politique et subversive.

Pygmalion et Galatée

Le corps féminin n'a pas toujours été synonyme de désir. Jean-Claude Kaufmann date ce basculement à la fin du Moyen Âge où « *[...] la nudité féminine commence à être identifiée au désir, que la vision du nu prend la connotation érotique qu'on lui connaît aujourd'hui.* »[72]

Cette vision érotique du corps vient parasiter l'accession au statut d'artiste des femmes, cantonnées à des rôles de modèles et le mythe de Pygmalion pérennise la différenciation des rôles entre le féminin et le masculin. Ovide présente Pygmalion comme un sculpteur qui a fait le choix de donner sa vie à l'art en restant célibataire. Alors qu'il a assez peu confiance en la « nature » des femmes, il tombe éperdument amoureux d'une de ses statues, Galatée. Dans

[71] HOLTZMAN, D., KULISH, N., « Exhibitionnisme féminin : Identification, rivalité et camaraderie » , *L'Année psychanalytique internationale*, 18 juin 2013, me 2013, nº 1, p. 15-43, p. 36-37

[72] KAUFMANN, J.-C., op. cit., p. 15

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

une prière adressée à la Déesse Aphrodite, il lui demande de lui trouver une femme aussi chaste et parfaite que Galatée. C'est alors que la sculpture prend vie. La force du désir et celle de la création ont permis la « naissance » de Galatée.

Vers 1887, Auguste Rodin réalise la sculpture *Galatée*. Il s'agit d'une sculpture d'une soixantaine de centimètre en marbre. Un corps de femme émerge de la matière. Elle est assise sur la pierre dont elle ne se détache pas complètement. Sa tête est tournée vers son épaule, regardant sa main, elle semble chercher l'assurance de sa transformation. Son bras gauche est quant à lui encore emprisonné dans la roche. Elle ne semble pas s'étonner de sa propre mutation, mi-sculpture, mi-femme.

Cette sculpture ressemble à s'y méprendre à *La jeune fille à la gerbe* de Camille Claudel datant de 1886. La pose est similaire à la différence qu'elle ne s'extrait pas du bloc du pierre. Elle est simplement assise sur un rocher, portant dans son dos une gerbe.

Il est fort possible que les deux artistes aient réalisé leur sculpture en même temps, avec le même modèle. Pourtant, les deux œuvres ont des significations très différentes.

21. Auguste Rodin, *Galatée*, vers 1887, marbre, H. 60,8 cm ; L. 40,6 cm ; P. 39,5 cm

22. Camille Claudel, *La jeune fille à la gerbe*, 1887, terre cuite, H. 35,6 cm ; L. 18,5 cm ; P. 20,7 cm

D'un coté nous sommes face une représentation mythologique, érigeant Rodin au rang de génie créateur. Il se met à la place de Pygmalion et expose sa capacité à créer du vivant à partir de la matière.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

De l'autre, nous avons une représentation qui est ni mythologique, ni biblique, ni historique. Il ne s'agit que d'une jeune femme nue portant une gerbe dans le dos. Camille Claudel n'est pas « géniale » mais une exécutrice qui tend à recopier le réel.

Cette différenciation des statuts entre Claudel et Rodin semble assez symptomatique de leur relation. Il est l'homme, le grand artiste, le maître, elle est la femme, l'élève et le modèle. La hiérarchie entre les deux artistes est construite sur des inégalités de genre, l'artiste ne peut être que masculin.

Camille Claudel, en plus d'être l'élève du maître Rodin, était aussi son amante et son modèle. Elle est à la fois muse, modèle, maîtresse, élève et artiste. Toutes ces identités se superposent, étouffant non pas son talent qui n'est plus à démontrer, mais sa légitimité à être artiste.

Nous savons que Claudel a été à plusieurs reprises modèle pour Rodin, en témoigne *Le masque de Camille*. Cela conforte l'idée selon laquelle elle serait Galatée et Rodin, Pygmalion. Rodin-Pygmalion fait émerger Claudel-Galatée de la matière, et la fait émerger en tant qu'artiste. Cette reconnaissance artistique ne serait pas dû à son travail et son acharnement mais à sa relation ou plutôt ses relations avec Rodin (muse, modèle, maîtresse, élève). Bien qu'elle se soit pliée à l'exécution d'un buste de Rodin (*Buste de Rodin,* 1888-1889), on ne parle pas pour autant de mythe de Pygmalion inversé. Elle le fait pourtant émerger de la matière.

Le mythe de Pygmalion et Galatée est donc un mythe à géométrie variable, seuls les hommes ont, par leur « virilité », c'est à dire le désir suscité par le modèle, la capacité de créer. Le couple « virilité-création » semble inébranlable tout comme l'est celui liant la féminité à la procréation.

Il assure une disponibilité physique du modèle qui prête son corps à l'artiste pour l'accomplissement de son art. Mais en tant que femme, elle se doit aussi d'être disponible physiquement aux désirs sexuels du peintre. « *Le fantasme de la possession des corps féminins dénudés, fantasme que l'artiste du XIXe réalisait au moins en partie grâce à un usage explicite − la permanente disponibilité des modèles d'atelier pour les besoins tant sexuels que professionnels […].* »[73]

[73] NOCHLIN, L., *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, op. cit., p. 24

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Pline l'Ancien raconte qu'Alexandre le Grand était fou d'amour pour Campaspe (ou Pancaste). Il décide de lui prouver son attachement et d'honorer sa beauté en la faisant peindre nue. Il demande au peintre Apelle de s'atteler à la tâche. Sauf que, face à la beauté de Campaspe, Apelle tombe éperdument amoureux. Alexandre « donne » alors Campaspe à Apelle, le désir physique et le génie créateur sont de nouveau réunis. Campaspe est réduite à n'être qu'un corps, à exposer sa beauté. Elle appartient à un homme qui consent à la céder à un autre.

23. Jacques-Louis David, *Apelle peignant Campaspe en présence d'Alexandre*, 4, huile sur bois, 96,5 x 136,2, Musée des beaux-art de Lille

Au début du XIXe siècle Jacques-Louis David peint *Apelle peignant Campaspe en présence d'Alexandre*, tableau sur lequel les trois protagonistes sont réunis, avec, de gauche à droite, Alexandre, Apelle et Campaspe.

Alexandre est à demi nu, légèrement vêtu d'un drapé rouge qui cache son sexe mais laisse exposer son corps musclé, la tête coiffée d'un casque, image de virilité. Il pose une jambe sur l'estrade sur laquelle est installé Apelle. Sa main gauche semble frôler le dos de ce dernier. Il incarne une posture qui serait celle d'un vainqueur. Apelle est quant à lui assis sur un fauteuil posé sur l'estrade, son matériel à sa droite, sur une petite table. Il fait face à la toile où est esquissée la silhouette de Campaspe. Pourtant, le regard fixé sur son modèle, il a l'air abattu. Il est avachi, se tient mollement, la main tenant le pinceau semble lourde et longe ses jambes. Il est transi d'amour et ne peut détacher son regard de Campaspe qui pose sur le lit, nue et dont la torsion du corps a pour but de mettre en avant sa beauté.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

David nous met face à un exemple de caudalisme[74], et nous fait prendre part à la scène. Le corps féminin est exhibé pour les plaisirs masculins, la femme est dépossédée de son corps, incapable de se soustraire aux désirs.

Comment s'emparer de son image, se réapproprier son corps, sans la médiation du regard masculin ?

Narcisse, qui est un homme, se regarde lui aussi dans un miroir. Mais à force de s'y mirer, il tombe dans l'eau et se noie. Ce mythe semble fonctionner comme un avertissement. Il y a un danger à se regarder. Néanmoins les artistes ont pris le risque de s'emparer de ce reflet, de ce double dans le miroir.

La création artistique, le passage de modèle à artiste, d'objet à sujet sont des outils de libération et d'émancipation. L'autoportrait devient un de ces outils même si les corps féminins demeurent objectivés par le regard masculin. Les artistes se libèrent du statut de modèle en devenant leur propre modèle, dans un désir de réappropriation de soi. Par le truchement du miroir, le corps est vu sans intermédiaire, sans filtre ni médiateur. Ainsi :

> « *[…] les femmes décrètent qu'elles ont le droit de disposer de leur corps et de leur esprit, aujourd'hui les femmes veulent se libérer de la tutelle des hommes et cherchent les moyens d'y parvenir. […] c'est en tant que plasticienne que nous voulons mener une lutte spécifique qui à nos vues s'impose aujourd'hui compte tenu du discrédit dont nous sommes les victimes dans le monde de l'art. […] Pourtant, si nous nous engageons dans cette lutte, c'est que pour nous la création est la motivation de notre existence. Elle est aussi pour nous l'élément indispensable à notre libération.* »[75]

Dans la pratique d'Orly Cogan, le cadre de la broderie agit comme un miroir où se reflète une multitude d'images de femmes.

Dans la broderie *Delilah*, cette dernière se regarde dans un miroir face à elle afin de se couper les cheveux, faisant du tissu une surface réfléchissante. Delilah est la femme qui coupera les cheveux de Samson dans l'Ancien Testament, lui faisant perdre toute sa

[74] Pratique sexuelle proche de l'échangisme ou le ou la partenaire est excité·e par l'exhibition à d'autres personnes de son ou sa partenaire.

[75] DE VILLIERS, F., texte daté et signé du 8 mars 1977, in 28e salon de la Jeune Peinture, Paris, 1977, p. 84, cité in DUMONT, F., *Des sorcières comme les autres: artistes et féministes dans la France des années 1970*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014, p. 116

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

puissance. Mais il n'y a pas Samson, et ce sont ses cheveux qu'elle coupe. Au contraire, elle se trouve animée d'une puissance nouvelle, en se coupant les cheveux, elle s'autonomise, s'autorise à s'écarter de la norme qui veut qu'une femme porte les cheveux longs.

24. Orly Cogan, *Delilah*, broderie et peinture sur nappe vintage, 30x50 cm env.

S'emparer de l'image de la féminité permet de s'écarter d'une vision idéalisée de la femme. Les femmes tentent de se réapproprier leur image, mais elle reste régie par des stéréotypes et

25. Orly Cogan, *Pinch An Inch*, broderie et peinture sur nappe, 96x35 cm env.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

des canons de beauté. Dans cette la broderie *Pinch An Inch*, une femme est nue, debout, et se contorsionne pour regarder la cellulite de ses cuisses. Elle se contraint physiquement par sa position et tente de se contraindre symboliquement à des normes. Mais cette pose ne la met pas en valeur, elle est un anti-modèle. Sa position rappelle l'inspection rituelle à laquelle se soumettent les femmes afin d'inspecter l'imperfection (supposée) de leur corps.

Ce devoir de perfection est également le sujet de *Miroir Miroir*, une photographie où Orly Cogan se regarde dans le miroir de la salle de bain. Elle tient devant sa bouche une bouche découpée dans un magazine féminin. Cette dernière photographie semble assez symptomatique de la problématique de l'identité féminine. En effet, comment apprendre à se connaître ou à se reconnaître hors des stéréotypes féminins ?

L'interdit du nu féminin

La représentation de la nudité féminine est longtemps resté réservée aux artistes hommes. Pourtant, dans la Grèce antique du ve siècle avant J.-C., Timarété (ou Thamyris) réalisa un tableau d'Artémis nue, aujourd'hui disparu comme le reste de ses peintures. Giovanni Boccacio lui consacre un chapitre dans *De mulieribus claris*, recueil biographique sur les femmes célèbres, publié en 1374. Elle est également présente dans *The Dinner Party* de Judy Chicago. Timarété est certainement une figure d'exception, devenue un modèle d'émancipation féminine.

Pour des raisons religieuses et morales, seuls les thèmes mythologiques et bibliques, ceux de la grande histoire, pouvaient contenir de la nudité, féminine ou masculine. Les artistes, femmes et hommes, se plient à cette exigence, la trivialité du corps nu est ainsi transcendé. Timarété représente Artémis, Lavinia Fontana s'attache à peindre Minerve, Anne Therbousch propose une Antiope endormie.

Lavinia Fontana, peintre italienne née en 1552 à Bologne, représente Minerve dans l'intimité d'une chambre dans son tableau *Minerve s'habillant* en 1613. Le titre nous indique

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

qu'il s'agit de la déesse romaine de la guerre et ses attributs de guerrière sont figurés dans le tableau.

Minerve est debout, nue, au centre du tableau. Elle tient dans les mains sa robe dont elle va se vêtir. Son visage tourné vers le spectateur[76] laisse supposer qu'elle est surprise dans cette action. Néanmoins, elle ne semble pas étonnée d'être vue. La scène est encadrée d'un rideau drapé dont les pans sont remontés, il ouvert pour le spectateur, à l'occasion de l'habillement de Minerve. La blancheur du corps se détache clairement du fond noir. Le passage vers l'extérieur est empêché par un angelot accroupi qui joue avec le casque à houppe de Minerve.

Lavinia Fontana joue avec cette obligation de ne représenter la nudité qu'au travers l'image de déesses. Minerve est nue, ses attributs sont posés au sol. Dans cet instant où elle est nue, dévêtue de son casque, elle n'est plus la grande déesse mythologique mais seulement une femme. L'artiste réussit l'exercice de la représentation de la nudité féminine tout en respectant l'obligation de se référer à la mythologie.

26. Lavinia Fontana, *Minerve s'habillant*, 1613, Huile sur toile, Galerie Borhese, Rome

27. Anne Dorothea Therbusch, *Jupiter et Antiope*, vers 1767

En 1767 Anne Dorothea Lisiewska réalise son tableau *Jupiter et Antiope*. Anne Dorothea Lisiewska, épouse Therbusch, est née en 1721 à Berlin, elle quitte son pays pour venir s'installer en France en 1765 et devient membre de l'Académie Royale la même année. Elle

[76] La représentation de la nudité féminine étant pensée pour les hommes, nul besoin ici d'évoquer d'éventuelles spectatrices.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

fait figure d'exception car les femmes n'ont pu intégrer les Beaux-Arts de Paris qu'en 1897, sans restriction en 1923.

Dans le tableau qui nous intéresse, *Jupiter et Antiope*, l'amazone est nue pendant un somme, allongée sous un arbre sur un tissu rouge et blanc, dans la verdure. Une guirlande de fleurs passe entre ses seins. Ses longs cheveux bouclés, dorés ou roux, tombent dans le dos et sont coiffés d'une fleur. Ses joues sont rouges alors qu'elle dort. Un pied est chaussé, pas l'autre, la seconde sandale est défaite, déliée et posée au sol à coté d'un carquois rempli de flèches. Antiope est entourée de fleur et, le long de son corps, un bouquet semble être tombé de sa main droite. Elle est observée par Jupiter représenté en satyre qui la regarde, caché.

Elle est paisible, nue, la peau claire, tandis que lui est brouillon, rougi. Nous assistons à la rencontre de la pureté et de la lubricité. Pourtant, les joues rouges d'Antiope et sa chaussure déliée semblent signifier l'acte sexuel alors qu'il n'a pas encore eu lieu.

Lucienne Heuvelmans obtient en 1911 le Grand Prix de Rome pour *Électre veillant sur le sommeil d'Oreste*. Il s'agit une fois encore d'un thème mythologique puisque Électre et Oreste sont les deux orphelin·e·s d'Agamemnon. Un homme nu est représenté au centre dans l'œuvre. L'artiste a donc de bonnes connaissances anatomiques et travaille d'après modèle. En effet, une photographie signée Albert Harlingue présente Lucienne Heuvelmans dans son atelier de la Villa Médicis en 1911.

28. Albert Harlingue, *Lucienne Heuvelmans dans son atelier de la Villa Médicis à Rome*, 1911, tirage gélatino-argentique, 17,9 x 12,9 cm, collection Roger Viollet

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Elle travaille face à son chevalet et dessine tandis que son modèle est derrière elle. Dans cette configuration, elle ne peut le voir qu'à condition de tourner la tête. Cette pose est possiblement nécessaire part la prise de vue photographique, elle permettrait à la fois de la voir à l'œuvre et de voir son modèle. Peut-être s'agit-il d'une précaution, de décence ou de convenance, pour ne pas garder constamment sous les yeux un corps masculin nu.

Pour ces artistes, représenter la nudité s'avère être un défi, que le modèle soit homme ou femme. La représentation de la nudité permet la légitimation de l'artiste, de son savoir, de sa dextérité. Mais privées de modèles, l'accès des femmes au statut d'artiste reste problématique.

Geneviève Fraisse explique que l'interdiction des femmes de représenter la nudité ne proviendrait pas d'une quelconque question d'immoralité, mais serait liée à l'histoire de La Vérité. Elles ne peuvent pas copier le nu parce qu'elles sont elles-même celles qui représentent la possibilité de la Vérité. Pour Nietzsche, si la vérité est femme, elle est peut-être en train de cesser de l'être.

> « *La femme veut s'émanciper : et à cause de cela elle se met à éclairer l'homme sur « la femme en soi ». — C'est là un des progrès les plus déplorables de l'enlaidissement général de l'Europe. Car que peuvent produire ces gauches essais d'érudition féminine et de dépouillement de soi ! La femme a tant de motifs d'être pudique. Elle cache tant de choses pédantes, superficielles, scolastiques, tant de présomption mesquine, de petitesse immodeste et effrénée, — qu'on examine seulement ses rapports avec les enfants ! — C'est au fond la crainte de l'homme qui jusqu'ici a retenu et réprimé tout cela. Malheur à nous si jamais les qualités « éternellement ennuyeuses de la femme » — dont elle est si riche — osent se donner carrière !* »[77]

La fin de la perte de la vérité se situe au XIXe siècle, moment où la femme passe d'objet à sujet. Les femmes commencent à intégrer les écoles d'art, à s'affranchir du statut de modèle, à être artiste. Le mouvement surréaliste est un pivot de ce passage d'objet à sujet.

> « *Le surréalisme, à l'inverse du « virilisme » du futurisme, place la femme au cœur d'une exaltation esthétique et érotique, beauté convulsive qui, paradoxalement, reconduit un statut de femme-objet. Pourtant, le mouvement international du surréalisme entraîne dans son sillage beaucoup d'artistes femmes qui y trouvent un cadre*

[77] NIETZSCHE, F., *Par delà le bien et le mal*, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche - Wikisource*, https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_de_Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Nietzsche, p. 239-241

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

artistique et théorique pour leurs recherches introspectives, identitaires, une volonté de déconstruire les valeurs d'une société bourgeoise oppressive-famille, maternité, domination masculine... »[78]

Meret Oppenheim a longtemps exercé en tant que modèle avant de devenir artiste. Dans *Ma gouvernante* de 1936, elle met à jour l'objectivation des femmes en présentant une paire de souliers blancs à talons, posés sur un plat d'argenterie. La semelle usée est le signe du travail, des allers-retours, des petits pas piétinés. Sur les talons, l'artiste a rajouté une collerette de papier habituellement mise sur les pilons de poulet. La paire de chaussures, personnification de la gouvernante, est ficelée comme un morceau de viande. En 1965, elle pousse à son paroxysme la mise à nu des femmes avec *X-ray of my skull.* Au delà de la peau, c'est son squelette qu'elle offre à la vue. Il est reconnaissable à ses attributs extérieurs : bagues, boucles d'oreilles et collier. Sans eux, il serait impossible de distinguer le genre du squelette d'après la radiographie. Le corps ne fait pas le genre, ce sont les accessoires et le regard que nous portons dessus qui le genre.

29. Meret Oppenheim, *Ma gouvernante*, 1936, métal, chaussures, fil, papier, 14 cm x 21 cm x 33 cm, Moderna Museet Stockholm

30. Meret Oppenheim, *X-Ray of Meret Oppenheim's Skull*, 1964, gélatine d'argent sur papier baryté, 23,3 x 20,5 cm, San Francisco Museum of Modern Art

L'impossibilité d'être artiste « comme un homme » serait due au corps même des femmes. Comme le soulignent Stéphanie Lachat et Agnese Fidecaro, le corps féminin serait une entrave à la création, le simple fait d'avoir un utérus[79], lieu de la procréation empêcherait la création :

[78] DEBRAY, C., « Pionnières », in MORINEAU, C., *Elles@centrepompidou*, op. cit., p. 26-27
[79] Je parle ici de personnes cisgenres.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

> « *Comment celles à qui l'on assigne un rôle reproducteur, non seulement biologique mais aussi social, pourraient-elles en même temps être acceptées et reconnues comme des créatrices libres et puissantes, qui pourraient aller jusqu'à remettre en question les fondements sociétaux ? Ainsi, elles peuvent être artisanes, mais non artistes ; elles peuvent faire, même bien faire, mais pas créer* ».[80]

Les femmes doivent être procréatrices mais elles ne peuvent se prétendre créatrices[81], excessivement présentes en art sous la forme de modèle nu. Face à cette omniprésence des femmes dans des rôles de modèle, il devient éminemment difficile de s'extraire de cette position pour, à son tour, passer derrière l'objectif, prendre le pinceau, tailler dans le marbre…

La célèbre affiche des Guerrilla Girls *Do women have to be naked to get into the Met. Museum ?* reprend la *Grande Odalisque* de Jean Ingres. Une femme est représentée de dos sur un tissu drapé rose mais sa tête est remplacée par un masque de gorille, signature des Guerrilla Girls. Les artistes de ce collectifs se cachent en effet sous ce masque afin de préserver leur anonymat. Ce tableau représente la nudité féminine en art et il est mis en parallèle avec cette phrase, « Do women have to be naked to get into the Met. Museum? » suivi de chiffres statistiques où l'on apprend que moins de cinq pour cent des artistes exposé·e·s au Metropolitain sont des femmes mais que quatre-vingt-cinq pour cent des nus sont des nus féminins.

31. Guerrilla Girls, Poster, 1985 - 1989 (Update 2012)

Le travail des Guerrilla Girls permet de constater l'état de la place des femmes en art et montre la difficulté de s'émanciper de ce schéma et de cette répartition genrée.

[80] LACHAT, S., FIDECARO, A., « Introduction : la création comme profession : perspectives historiques et enjeux contemporains de la recherche sur les femmes artistes », FIDECARO, A., LACHAT, S., *Profession*, op. cit., p. 16

[81] Sophie Calle et Annette Messager n'ont pas d'enfant. Pour mieux être artistes ? Parce qu'elles avaient conscience de cette dichotomie ?

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Deux catégories se distinguent dans le rapport qu'entretiennent les femmes à la nudité, la première où les femmes vont s'octroyer le droit de la représenter comme Timarété, Lavinia Fontana, ou Anne Therbusch, la seconde où elles vont s'émanciper des normes et limites convenues pour se mettre littéralement à nues à l'image de Paula Modersohn-Becker, Suzanne Valadon, Elina Brotherus ou Zanele Muholi.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Conclusion

Le besoin de légitimation artistique soulève un vrai problème auquel sont soumises les « artistes-femmes », écartelées entre des ambitions artistiques et celui de faire émerger des problématiques féminines, par l'utilisation de pratiques « féminines ».

Cette posture pourrait s'expliquer par un manque de confiance en soi généralisé des femmes, éduquées depuis leur plus jeune âge à n'être que des faire-valoir, ne pouvant ou ne voulant rivaliser avec des « artistes-hommes » et des pratiques plus masculines, plus viriles. Elles s'attachent à l'espace domestique quand l'espace publique et artistique leur est hostile voir même dangereux. Elle peut également trouver son origine par la volonté des artistes de revendiquer une certaine spécificité en tant que femmes, de faire émerger des problématiques plus spécifiques, en bref, de faire sortir les femmes de l'invisibilité.

En effet, par des pratiques artistique de « femme » et des problématiques de « femme » sur des corps de femme il s'agit de montrer l'invisibilité des femmes dans les domaines artistiques. La question de la nudité est ainsi une question centrale qui cristallise les problèmes de représentation du féminin ce qui explique l'intérêt pour les artistes de se mettre soi-même à nue. Ainsi, les comportements oppressifs d'objectivation sont pris des mains des oppresseurs, les femmes pouvent alors se les réapproprier. La nudité féminine n'est plus seulement aux mains des hommes et le corps devient un territoire où penser les féminités.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Chapitre 2. Le *male gaze*

Introduction

Ce chapitre sera l'occasion de suivre le fil de mes interrogations sur ma pratique. Je voulais me réapproprier les corps féminins et lutter contre l'exposition de la nudité féminine, mais en brodant des femmes nues, je participe à l'objectivation des corps et au *male gaze*. Même nous, artistes, restons soumises au regard masculin, en tant que femme et en tant qu'artiste.

En représentant la nudité féminine, nous cherchons peut-être à attirer le regard sur nous, sur notre pratique, dans un désir de légitimation. Il s'agirait alors de choquer pour être certaine d'être vue.

Broder de la pornographie pourrait être un acte choquant et subversif aussi bien sur le fond que la forme, pourtant les artistes semblent s'imposer une certaine censure. Comme si la subversion ne tolérait aucun débordement mais nécessitait un cadre qui serait celui de l'acceptable.

En effet, ces images doivent plaire, aux autres, aux pairs, aux critiques, aux institutions, aux hommes. L'autocensure des artistes consiste à s'attaquer au patriarcat de manière nécessaire mais raisonnable et à ne surtout pas le faire vaciller. Car le patriarcat, bien qu'engendrant des rapports de domination, de race et de classe, est le système sur lequel est basé notre société.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

A. Le corps féminin, une fragmentation

Fragmentation, art et fétichisme

L'œuvre de Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, œuvre majeure de l'histoire de l'art, a été réalisée en 1866. Elle est notable par le choix du cadrage effectué par l'artiste car le tableau ne représente que la partie basse d'un corps féminin, de la poitrine aux genoux, allongé sur le dos, jambes écartées, laissant découvrir son sexe. Ce corps est anonyme, sans visage. Le choix du cadrage peut être appelé « cadrage photographique » tant il est lié à l'émergence de la photographie qui a permis de poser un regard nouveau sur les choses, les paysages comme les corps. Gustave Courbet se sert-il du cadrage comme « *[...] une manière traditionnelle et prépondérante de faire du corps un objet d'art.* »[82] tel que le décrit Henri-Pierre Jeudy ? Ainsi, ce célèbre con gagnerait en puissance artistique en étant isolé du reste du corps. Le débat reste ouvert quant à l'origine du rognement. A-t-il eu lieu après coup ? Est-il originel ? En 2013, un collectionneur a affirmé posséder le visage de l'origine du monde sous la forme d'un petit tableau rectangulaire[83].

Jean-Jacques Fernier, vice-président de l'Institut Gustave Courbet et ancien conservateur du Musée Courbet d'Ornans. Jacky Naegelen / Reuters

Il s'agirait de Joanna Hifernan, « Jo », maîtresse de Courbet, présente dans le tableau *La femme au* perroquet de 1866. Claude Schopp, écrivain et biographe d'Alexandre Dumas fils,

[82] JEUDY, H.-P., *Le corps comme objet d'art*, Paris, A. Colin, 1998, p. 36

[83] « L'affaire du visage de «L'Origine du monde» relancée » - *Le Temps*, https://www.letemps.ch/culture/laffaire-visage-lorigine-monde-relancee

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

affirme quant à lui que le modèle serait Constance Quéniaux, danseuse à l'Opéra de Paris, maîtresse de Khalil-Bey, commanditaire du tableau.

Ainsi, Joanna ou Constance, serait pourvue d'un sexe et d'un visage, mais cet assemblage de deux fragments est-il suffisant pour « faire corps » ?

Alfred Stieglitz a photographié de manière récurrente son modèle et compagne, l'artiste Georgia O'Keeffe, fragmentant son corps, cadrant en particulier sur sa poitrine. Dans *O'Keeffe, Breasts*, comme le titre de la photographie l'indique, la poitrine est le sujet et occupe tout l'espace de la photographie jusqu'à saturation. Alfred Stieglitz offre une vision charnelle du corps d'O'Keeffe. Les deux seins lourds viennent s'enfler contre ses bras, le creux entre les seins atteste d'une certaine sensualité, tout comme la présence fugitive de la toison pubienne.

32. Alfred Stieglitz, *Georgia O'Keeffe, Breasts*, 1919, tirage au palladium, 24,4x19,3 cm, MET Museum NYC

Face à cette photographie les spectatrices et les spectateurs sont projeté·e·s dans une relation privilégiée et intime avec le modèle. Le sexe du modèle n'est pas montré, seulement suggéré mais le corps est sexué par la présence des seins et la féminité de Georgia O'Keeffe est sur-affirmée. Elle est Femme. Ainsi :

> « *Par les parties du corps que Stieglitz a choisi d'isoler, le portrait de Georgia O'Keeffe est sexué. Ce qui en fait un point de repère photographique, c'est l'expression impénitente du pouvoir patriarcal qu'il manifeste sur ce corps, par truchements de ces procédés*

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

typiquement modernistes que sont la fragmentation et l'accumulation. »[84]

Néanmoins, il est fort probable que Georgia O'Keeffe ne se soit pas contentée de subir la photographie mais d'en prendre une part active, s'affirmant comme « femme-artiste ». John Pultz et Anne De Mondenard évoquent en effet que le couple d'artistes ait pu consciemment œuvrer, par ces photographies, à créer cette image de « femme-artiste ».

L'œuvre de Stieglitz est composée de plusieurs photographies de la poitrine d'O'Keeffe, comme autant de fragments isolés du reste du corps. Cet attachement à une seule partie du corps évoque des pratiques fétichistes consistant en l'adoration et en la convergence des désirs sexuels vers une partie du corps : les seins, les fesses, les pieds... Mais le sein garde un attrait particulier. Il est le sein maternel, l'organe sexuel secondaire, il contient un pouvoir érotique fort. Pourtant, la multiplication des représentations des seins dans la publicité et les magazines, n'a-t-elle pas l'effet inverse ? C'est en tout cas ce que semble penser Jean-Claude Kaufmann pour qui, « *Privé de personnalité, le sein peut ensuite être privé de particularité : il devient un fragment du corps comme un autre.* »[85] Notre société, en surexposant la nudité féminine participe en réalité à une désérotisation des corps.

Le photographe Paul Outerbridge a choqué ses contemporains avec ses photographies en couleur de corps féminins. La lumière froide accentue les détails de la peau, rendant ces corps vivants, réels. Le corps du modèle est mis en relation avec des fragments de sculptures, les corps sont pour John Pulz et Anne de Mondenard des fragments de Vénus. Mais ces têtes de sculptures remplacent la tête du modèle, regardent la spectatrice ou le spectateur et accueillent leur regard. Alors, ce modèle n'est-elle pas plutôt un double de Méduse ? Celle que l'on ne peut regarder sous peine d'être changé·e en statue de pierre. Cette tête sculptée peut-elle être le vestige d'un homme qui a osé la regarder tout comme l'on exhibe sur des piques les têtes des vaincus ? Pourtant ces corps féminins qui pourraient être effrayants, évoquant une certaine puissance féminine, ont le pubis rasé, et « *ce rasage prive le corps d'un signe de sa maturité sexuelle, l'infantilise et, par là, le rend moins menaçant pour les hommes.* »[86]

[84] PULTZ, J., DE MONDENARD, A., *Le corps photographié*, Paris, Flammarion, 2009, p. 65

[85] KAUFMANN, J.-C., op. cit., p. 125-126

[86] PULTZ, J., DE MONDENARD, A., op. cit., p. 81

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Le fétichisme s'attache à un fragment de corps mais peut tout aussi bien s'attacher à des accessoires comme les soutiens-gorge, les bas ou les porte-jarretelle, accessoires repris massivement dans la pornographie. Ils sont des codes qui « disent » la sexualité, qui authentifient ces représentations comme « érotiques » et/ou pornographiques. Ce sont ces même accessoires qui vont être repris par Pierre Molinier dans ses expérimentations auto-érotiques photographiques, repris également par Pierrick Sorin dans son travail filmique *C'est mignon tout ça.* Ce dernier met en place un dispositif lui permettant de filmer ses fesses et de retransmettre ces images sur un écran qu'il regarde. Pendant qu'il (se) regarde, une autre caméra filme son visage. Le dispositif est complété par une troisième caméra afin de filmer la scène dans son entier. Pierrick Sorin est à quatre pattes sur la table, en culotte en dentelle, il se touche les fesses, passe ses doigts entre elles. Pendant ce temps, il regarde sur un écran ce fragment de son corps, devenu féminin pour un temps. Il devient spectateur et ponctue le spectacle de « C'est mignon tout ça ». Excitation fictive ou réelle, il rejoue ce qui fait la pornographie, c'est-à-dire la diffusion et la réception d'un corps faussement excité. Car dans la pornographie les actrices jouent à être excitées. Sorin pousse la mascarade à l'extrême. En étant l'homme et la femme, l'excitateur et l'excité, « *il est le tout en un qui trouble les genres, ainsi que les distinctions entre l'image artistique et l'image X à laquelle il emprunte les accessoires fétiches* ».[87]

33. Pierrick Sorin, *C'est mignon tout ça*, Autofilmages, 1993 (capture d'écran)

34. Pierrick Sorin, *C'est mignon tout ça*, Autofilmages, 1993 (capture d'écran)

35. Pierrick Sorin, *C'est mignon tout ça*, Autofilmages, 1993 (capture d'écran)

La consommation de la pornographie ne tiendrait-elle pas déjà du fétichisme ? En effet, les corps sont fragmentés, accumulés, semblables, mis les uns à côté des autres, formant un tout.

Les sites pornographiques offrent une succession de fragments, de bouches, de sexes, de seins, d'organes, qui participent à une décomposition du féminin à travers ces différents morceaux. L'objectivation des corps féminins est très forte, ils sont support à jouissance

[87] PEARL, L., *Corps, sexe et art: dimension symbolique*, Paris Montréal Budapest, L'Harmattan, 2001, p. 192

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

masculine. Les corps viennent à soi dans une grande immédiateté et une diversité en même temps qu'une grande similitude. Au final, tout se ressemble, la chair s'annule. Les sites sont régis par catégories et stéréotypes, le spectateur ou la spectatrice viennent à la recherche de quelque chose, ce quelque chose sur lequel iel fantasme, ce quelque chose qui le fait jouir à chaque fois. Dans la pornographie, et notamment la pornographie sur le net, le féminin est fétichisé dans son entièreté. L'œil glisse d'une miniature à une autre, s'attache à des détails, puis passe à une autre, se lasse et passe à autre chose, et il peut bien se lasser au vu du nombre d'autres images qui sont à sa disposition, encore et encore.

Femme fragmentée et dispersion de l'identité

Dans la pornographie, la femme est en effet rarement vue dans son ensemble mais elle est le plus souvent réduite à ses attributs comme ses seins, son sexe, son anus et sa bouche... Il n'est pas rare de voir sur les actrices des tatouages proches des zones sexuelles afin d'affirmer leur identité malgré le découpage et l'anonymisation de leur corps.

Dans le film *Body Double* de Brian de Palma réalisé en 1984, l'actrice Melanie Griffith incarne le personnage de Holly Body. Cette dernière est actrice porno, et a, sur ses fesses, un cactus tatoué. Ce tatouage sera la clé de l'énigme permettant au héros de s'apercevoir du piège dans lequel il est tombé. Outre les scènes dans lesquelles elle joue dans les films pornographiques, Holly est aperçue par le héros, dénudée, tous les soirs à la même heure. Le corps est vu, ou plutôt entre-aperçu, entre les lattes d'un store et son visage n'est jamais montré. Il est un corps sans nom qui déambule et s'offre aux regards.

Dans l'installation *Detached* d'Orly Cogan, les femmes souffrent de cette fragmentation dont les corps sont circonscrits dans des cercles à broder. En effet, sur un mur sont suspendus quatorze cercles à broder de tailles différentes. Tant bien que mal, de ces méli-mélo émergent quatre formes de corps.

Les cercles à broder agissent comme des loupes et présentent des gros plans de parties du corps. Une première femme, brune, est composée de trois broderies. La première représente sa tête, la seconde est composée du tronc. Dans la troisième, le corps déborde littéralement du cercle, il ne s'y circonscrit pas et parasite le tissu encerclé. Ses jambes sont « hors cadre »

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

tandis que ses pieds eux sont dans le cadre. Le corps est marqué de traces de bronzage ce qui lui donne un coté trivial.

36. Orly Cogan, *Detached*, 155x165 cm env.

La seconde femme représentée est blonde, peut-être Orly Cogan elle-même, également composée de trois broderies. Dans le premier cercle est brodé le haut du corps, le pubis est brodé sur un tissu tendu sur un cercle à broder noir et chevauche la troisième broderie représentant des jambes vêtues de chaussettes au milieu de fleurs sauvages.

La troisième figure féminine est composée de quatre broderies. La première est tendue sur un cercle ovale et deux seins aux tétons rouges occupent l'espace. La seconde contient le pubis recouvert de poils noirs. Le troisième cercle à broder est un tout petit cercle à cheval sur plusieurs autres cercles. La bouche est représentée, sans logique anatomique. La dernière broderie achève le corps par un pied nu au milieu des fleurs sauvages.

Le corps d'une dernière femme aux cheveux marrons est dispersé sur quatre broderies différentes. La première comporte la tête et le visage dont la bouche est maquillée. La seconde va des épaules aux hanches. La troisième représente le corps du pubis au genoux. La jambe droite est hors du cercle tandis que les pieds sont brodés dans le quatrième et dernier cercle.

Les cercles à broder ne respectent pas un alignement des corps ce qui amène à un sentiment d'incomplétude face aux corps. Les cercles se chevauchent et donnent l'impression que les fragments de corps sont interchangeables. La fragmentation autorise à les assembler et à les réassembler différemment pour créer de nouvelles corporalités.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Ainsi, les corps sont fractionnables et interchangeables afin de satisfaire des désirs de perfection.

La fragmentation va s'avérer réelle et non plus symbolique dans le travail photographique de Zoe Leonard. Elle photographie au Musée Orfila la tête d'une femme à barbe décapitée. En la photographiant, elle est face à un véritable cas de conscience. Comment photographier cette tête sans s'approprier son image ? Comment tenter de lui rendre une dignité jusque là refusée ? Elle l'explique dans une interview :

> « *Je ne peux pas parler au nom de la « Femme à barbe », ni lui parler. Mais la première fois, sans la chambre noire, j'ai su que j'étais une personne de plus, avec le taxidermiste et les directeurs du Musée Orfila, à m'approprier son image. Quelqu'un s'était approprié sa tête et maintenant, c'était moi qui m'appropriais son image. Cette pensée m'a terrifiée. Cette femme n'est pas là, elle ne peut pas parler. Je ne peux pas la regarder parce qu'elle n'est pas là, mais je peux regarder ce que nous lui avons fait. Je ne voulais pas lui faire ce qu'ils lui avaient fait. Je ne voulais pas en faire un monstre ; je voulais la défaire de son état de monstre. Ce qui est dérangeant dans ces photographies, ce n'est ni elle ni sa barbe ; c'est sa décapitation, le socle et la cloche de verre. Ce qui est dérangeant, c'est que quelqu'un, ou un groupe de personnes, ait pu penser que c'était acceptable.* »[88]

La fragmentation, ici la décapitation, est synonyme de déshumanisation. La femme à barbe n'est guère plus qu'une curiosité, un phénomène de foire, elle n'est rien, et surtout pas femme.

37. Zoe Leonard, *Preserved Head of a Bearded Woman (Musée Orfila)*, 1991, 5 épreuves gélatino-argentique, Dépôt de la Centre Pompidou Foundation, 2008

[88] Propos cités in MORINEAU, C., *Elles@centrepompidou*, op. cit., p. 100

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Sa barbe induit du trouble quant à son genre, elle n'est, au regard des spectateurs et des spectatrices, pas femme. Son image ne lui appartient même plus. Cette question de l'image est centrale : comment en effet représenter des femmes sans s'accaparer leur image ?

L'identité féminine est délayée à travers les différents fragments de corps, il est alors difficile de s'établir comme un être à part entière. Cette fragmentation renvoie au problème rencontré par les artistes, d'être à la fois artiste, femme, et parfois aussi mère et compagne.

Contrairement à ce qui est affirmé par la psychanalyse freudienne, les femmes ne souffrent pas d'un manque du phallus mais simplement d'un manque d'elle-même.

Luce Irigaray confirme la fragmentation de l'identité féminine, qui ne peut « *[...] s'éprouver que fragmentairement, dans les marges peu structurées d'une idéologie dominante, comme déchets, ou excès, d'un miroir investi par le « sujet » (masculin) pour s'y refléter, s'y redoubler lui-même.* »[89]

L'idée et l'image de la féminité sont construites par les hommes et par leur regard. Ainsi, les femmes se retrouvent dans l'incapacité de s'éprouver dans leur entièreté. Elles sont alors sans identité propre, sans image, sans désir.

À travers sa pratique photographique, Cindy Sherman multiplie ses identités et met en lumière la fragmentation féminine. Elle est à la fois partout et nulle part, devant et derrière l'appareil photographique. En effet, « *[...], elle montre la fragmentation de l'identité féminine et sa soumission aux exigences de « l' œil projectif » du regard masculin ; elle décrypte enfin les codes formels qui construisent les mythes.* »[90] Dans la série des *Untilted Film Still*[91], Cindy Sherman reprend les codes cinématographiques et incarne des héroïnes au travers de ses œuvres.

Dans *Untilted Film Still #15* datant de 1978, elle pose devant l'objectif en « femme », en justaucorps au décolleté profond, short, socquettes et chaussures vernies à talons. Elle regarde par une grande fenêtre qui est fermée, entourée d'un mur de brique. Dans cette mise en scène fictive, à la manière de photographies de films, Cindy Sherman devient l'héroïne d'une fiction « vide », sans histoire. Cet « autoportrait » ne révèle rien d'elle.

---

[89] IRIGARAY, L., « Ce sexe qui n'en est pas un », *Les cahiers du GRIF*, 1974, vol. 5, nº 1, p. 54-58, p. 57

[90] LEROUGE, S., « Cindy Sherman, la fragmentation de l'identité féminine », in *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui?*., Paris, Beaux-Arts, 2003, p. 162

[91] 1977 - 1980

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

38. Cindy Sherman, *Untilted Film Still #15*, 1978, épreuve à la gélatine d'argent, 24 cm x 18,9 cm, MoMA

Ses photographies ne parlent pas d'elle, mais des femmes et interrogent la notion d'identité féminine. Les femmes de Sherman sont toujours des femmes stéréotypées, issues de la culture populaire.

La série de soixante-neuf photographies représente des fantasmes masculins véhiculés par le cinéma et les médias, où « *les femmes sont toujours sous l'emprise d'un regard-pouvoir anonyme que l'on devine masculin. Produits du désir et du regard masculins, ces stéréotypes relaient le pouvoir et le contrôle que la société patriarcale exerce sur les femmes – leurs énergies, leurs activités, leurs émotions, leurs désirs, leur corps.* »[92]

Le cinéma n'est autre que le médium de la fiction par excellence où les actrices incarnent des femmes fictionnelles. Tout dans la mise en scène chez Sherman (les artifices, le cadrage, la lumière, le noir et blanc) participe à cette esthétique de la photographie de cinéma. Comme au cinéma, elle est une femme qui joue à faire la femme. Elle est un personnage et tente de faire passer pour vraie la mascarade de femme qu'elle incarne.

Cindy Sherman vieillit, ses personnages aussi, il s'adaptent à son propre vieillissement. Dans cette autre série, *Hollywood/Hampton Types*[93], c'est comme si Cindy Sherman

[92] ROUILLÉ, A., *La photographie: entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 507

[93] 2000-2002

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

représentait les starlettes de *Untilted Film Still* à la beauté fanée. En effet, dans la photographie nommée *Untilted (Self-portrait with sun tan)* de 2003, une femme prend la pose, outrageusement maquillée, devant un fond orangé. Elle porte un chapeau sur ses cheveux longs détachés. Un collier fait de grosses perles entoure son cou et ses épaules sont recouvertes d'une étole. Elle porte de multiples bracelets aux poignets et son bustier laisse apparaître des marques de bronzage.

Toutes ses photographies se nomment « untiltted », elle y incarne une multitude de femme qui se mêlent avec sa propre identité vers une dispersion de l'identité, une dispersion de soi.

J'ai ainsi tapé « Cindy Sherman » dans le moteur de recherche « Google image ». Se sont offertes à moi une multitude de représentation de Cindy Sherman grimée où il est en effet difficile de reconnaître l'artiste sous la couche de maquillage et de tissu.

Capture d'écran Google Image, mot clef "Cindy Sherman"

Cindy Sherman a également réalisé des séries où elle est moins présente, voir absente. Elle utilise des fragments de poupées sexuelles et de mannequins afin de réagencer des nouveaux corps, relativement monstrueux, figurant des scènes de sexe.

Dans son travail, l'accoutrement sert, soit à faire passer pour réel ce qui ne l'est pas, soit à affirmer grossièrement l'inverse. Ces personnages sont tout le temps fictifs, mais nous ne pouvons nier malgré tout la femme qui s'expose et se cache à la fois sous les différents masques, fuyant sans cesse.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Elle lutte contre la fragmentation du féminin en essayant d'être toute à la fois, modèle, artiste, actrice de cinéma, pin-up, journaliste, clown... Son sourire est forcé, artificiel et va de paire avec le développement des selfies.

Ce besoin de circonscrire l'identité féminine trouve une réponse possible dans la pratique de la broderie. Le cercle à broder et le fil font office de cadre, marquent la limite, délimitent une présupposée identité féminine.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

B. Le *male gaze*

Des images séduisantes

Les œuvres de mon corpus ont un caractère sexuel implicite ou explicite et provoquent toutes la même attirance visuelle. Ces images sont séduisantes à deux niveaux : premièrement, il s'agit de représentation de femmes nues, stéréotypées, correspondant à des canons de beauté, deuxièmement, dans leur plasticité.

La nudité féminine est fondamentale dans la pratique artistique d'Orly Cogan. Elle interroge l'image multiple de la femme à travers sa nudité. La nudité masculine n'est pourtant pas absente malgré la prédominance de la nudité féminine. Dans la broderie *Allegory*, c'est une douzaine de femmes nues qui sont assemblées, rassemblées. Comme dans toute l'œuvre de Cogan, les femmes sont de type caucasien, minces et répondent à un certain nombre d'exigences « féminines » : longue chevelure, maquillage, peau lisse... Généralement, et tout comme c'est le cas dans cette œuvre, la bouche et les tétons sont du même rouge, un rouge prononcé, qui sur-affirme la féminité tant par la mise en présence des seins que par le rappel du sexe par les lèvres rougies.

39. Orly Cogan, *Allegory*, broderie, broderie appliquée, peinture, nappe vintage, 127x127 cm env., collection privée

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Les femmes sont belles, les poses et les attitudes les mettent en valeur, elles jouent de leurs atouts, elles ont conscience de leur pouvoir d'attraction et en jouent, ce que confirme Jean Baudrillard dans *La Séduction*[94], écrivant que les femme n'existent que par le regard masculin. Les femme de d'Orly Cogan sont donc à la recherche de ce regard masculin, et pour y arriver, elles font ce que les femmes savent faire, jouer de leur plastique.

Les femmes ne sont pas tirées d'images pornographiques mais l'artiste s'inspire de femmes qu'elle rencontre, de son entourage, de femmes de la vie quotidienne. Une première, grande, a les mains sur les hanche, sûre d'elle. Ses cheveux sont bruns et courts, son regard bleu droit et fier. Le rouge de ses tétons ressort sur sa peau diaphane. Son sexe est de la même couleur que ses cheveux et les jambes légèrement écartées mettent en valeur sa toison pubienne.

La deuxième figure est étrange et semble composée de deux corps et de deux têtes. Les corps ont la même carnation, la même taille mais sont décalés et dans deux poses différentes.

Vient ensuite une autre femme à la carnation plus foncée, debout, les bras croisés, les ongles rouges. Sa toison pubienne est bien visible et marquée. Sur elle, vient se superposer une femme blonde à la peau très blanche faisant penser à l'alter ego d'Orly Cogan. Les lèvres sont rouges, le pubis très fourni et très brun. Elle donne l'impression qu'elle entoure de ses bras les autres femmes à côté d'elle dont une, plus petite et agenouillée. Trois autres femmes sont brodées à une échelle plus petite, allongées sur le côté en position foetale, les tétons toujours très rouges. Une autre femme, beaucoup plus petite, est présente elle aussi, dans une position fœtale. Ces petites femmes sont encadrées par la droite par une grande femme aux cheveux longs, maquillée, la bouche et les tétons rouges.

Un couple composé d'une femme et d'un homme semble écrasé sous le poids de toutes ces femmes, l'homme n'a d'ailleurs pas de tête, reconnaissable seulement par son pénis qui émerge de ses jambes écartées. La femme brodée, possiblement l'alter ego de l'artiste, est accroupie, la tête levée, regarde la multitude de femmes autour d'elle et tend un bras comme si elle leur donnait la main. L'homme a une barbe, comme le compagnon dans le vraie vie d'Orly Cogan. Il est allongé sur le dos et ses yeux sont remplacés par les têtes de deux femmes, comme si tous ces corps, toutes ces femmes, sortaient de sa tête, de son imagination.

Mais de quoi toutes ces femmes sont-elles l'allégorie ?

[94] BAUDRILLARD, J., *De la séduction*, Paris, Éd. Galilée Denoël- Gonthie, 1979

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Puisqu'elles émanent de la tête de l'homme, nous pouvons penser qu'elles sont l'allégorie du désir masculin. Toutes, dans leur diversité, ne forment qu'une, elles sont LA femme en tant qu'objet de désir. Quid alors de la place d'Orly Cogan puisque nue, elle fait partie du désir, participe à cette allégorie. Mais ses chaussettes et sa place à hauteur de l'homme l'en coupe. Les chaussettes montrent son ancrage dans la vie réelle, pas seulement fantasmée. Pourtant, elle accepte les autres, elle est des leurs.

Dans cette broderie, une scission est mise en place entre le désir masculin et le désir féminin. Elle n'a que son compagnon à ses côtés, lui a une multitude de femmes dans la tête.

Les femmes sont soumises à une disponibilité sexuelle immédiate comme autant de concubines dans un harem, attendant d'être choisies.

Dans le conte des *Les Mille et Une Nuits*, le Sultan Shahryar puise chaque soir une vierge dans son harem qu'il épouse sur le champ pour la tuer au petit matin. Trompé et humilié par son épouse qu'il a fait exécuter, il éprouve une haine sans faille pour les femmes qui, à ses yeux, sont des êtres viles et inférieures. La jeune Shéhérazade se porte volontaire pour mettre fin à ce massacre et épouse le sultan. Mais pour le tenir en haleine, elle lui raconte chaque soir une histoire dont elle ne déroulera l'intrigue que le soir suivant avant d'enchainer sur une autre histoire, et ainsi de suite. Au bout de mille et une nuit, le sultan abandonne son funeste projet et garde Shéhérazade auprès de lui.

Ghada Amer intitule une de ses broderie *Shahrazad.* Sur la toile, elle brode cinquante-six fois la même figure de femmes, sept femmes par lignes sur huit lignes. Elle met en place une alternance entre les lignes brodées : une ligne peinte, une ligne non peinte. La première ligne compte donc sept fois la même figure dont les cheveux peints se transforment en coulures. Cette femme tant de fois reproduite est quasiment nue à l'exception d'une sorte de petite jupette sur les hanches. Penchée vers l'avant, les jambes tendues, elle a sa main droite sur ses fesses offertes. Plus elle est brodée, reproduite, plus la figure se fait évanescente tout comme la menace de mort du Sultan s'éloigne au fil des nuits. L'évanescence, c'est un peu l' « histoire » de la pornographie.

En effet, bien que les actrices soient nombreuses, l'uniformisation des corps donne l'impression qu'il s'agit toujours du même corps, de la même personne. Le spectateur ou la spectatrice n'est pas dans la consommation d'une femme en particulier mais d'un corps aux archétypes féminins. La personne s'efface, n'existe pas, reste seulement un corps. Un corps, oui, mais un corps support qui se perd dans le flot de corps dont regorge la pornographie.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

40. Ghada Amer, *Shahrazad*, 2009, acrylique, broderie et gel médium sur toile, 167x200 cm env.

Néanmoins, la Shahrazad de Ghada Amer est désirable, concubine parmi les concubines, soumise à une sévère régulation, mais exposée aux yeux de tous. Le rapport au corps féminin est ambiguë et duel, d'un côté, dans la sphère privée, une femme doit être désirable alors dans la sphère public, elle doit cacher son corps pour empêcher les regards masculins de s'y poser. Dans les œuvres de Ghada Amer, deux cultures s'affrontent, la culture d'origine et celle d'adoption, l'une exposant la nudité à la vue de tous, l'autre la restreignant au cadre privé. Tiraillée entre ces deux cultures, l'artiste brode la pornographie, expose les corps, tout en les cachant et les soustrayant aux regards. Elle souligne la tension entre la nudité féminine et le désir masculin dans ses deux cultures où le corps féminin est considéré comme érotique et obscène, mais où la réponse face à ce corps diffère, soit exhibé, soit caché. Elle met en place un entre deux, brodant consciencieusement des images la replaçant dans un rôle de femme, d'artisane, attachée à l'univers domestique, mais les noyant sous un flot de peinture qui dégouline, se mêle avec les fils laissés à pendre, justifiant ainsi son statut d'artiste.

La broderie subversive reprend les codes et les normes du désir masculin, d'ailleurs, la pornographie à laquelle les artistes empruntent les postures et les plastiques corporelles est massivement réalisée par les hommes et à leur destination. Il n'y a en effet pas ou peu d'érotisme au féminin, le désir féminin est tu, inconsidéré, invisible.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

En effet :

> « *Que l'objet érotique soit des seins ou des fesses, des chaussures ou un corset, question de pose ou d'archétype, ces images de délectation ou de provocation sexuelles ont toujours été créées* à propos *des femmes, pour le plaisir des hommes et par les hommes. Il ne faut bien entendu pas voir là ou le résultat d'un complot monté par la gente masculine mais le reflet dans l'art de l'absence de tout territoire érotique propre aux femmes sur la carte de la réalité du XIXe. L'homme n'est pas uniquement le sujet de tous les prédicats érotiques, il est aussi le consommateur de toutes les productions érotiques. Or le consommateur a toujours raison. En contrôlant et la sexualité et l'art, les hommes et les fantasmes masculins conditionnent également la sphère de l'imaginaire érotique.* »[95]

Les brodeuses tissent leur toile autour du spectateur en utilisant des images érotiques et pornographiques, les hommes en restent les consommateurs principaux mais les femmes en deviennent productrices et mettent un place un changement dans les rapports de pouvoir. Elles obtiennent le pouvoir de la représentation, le pouvoir de produire des images excitantes. Pires, elles produisent ces images et en empêchent la vison pleine et entière ce qui leur donne du pouvoir sur le désir des spectateurs, donc sur les hommes.

En effet, dans l'œuvre analysée ci-dessus de Ghada Amer, la peinture peignant les cheveux s'écoule et forme des coulures. Elles sont accompagnées par celles de la peau et celles des jupettes, et les fils de broderie, lâches et non rentrés, dégoulinent du tissu. La superposition de peinture et de fils donne une verticalité à l'œuvre et forme un quadrillage. Des couleurs chaudes s'épanouissent sur le fond blanc accompagnées du rose de la carnation. L'œuvre est plastiquement très agréable à l'œil, elle possède une certaine profondeur, du relief... Ainsi par « *des coulures de peinture semblant maculer les corps de femmes aux trous effectués par l'aiguille dans la toile, du travail répétitif et aliénant de broderie à la reproduction des corps réifiés, se déclinent diverses formes de violence et d'enfermement. À cet égard, on pourrait considérer ces toiles comme des pièges tendus par l'artiste, tant le plaisir rétinien qu'elles procurent rend le spectateur complice de cet assujettissement généralisé.* »[96]

Il me semble qu'il ne s'agit pas tant d'un assujettissement que d'une prise de pouvoir qui va permettre d'imposer la question du désir féminin. Le problème majeur reste que les femmes

[95] NOCHLIN, L., op. cit., p.192

[96] CREISSELS, A., *Prêter son corps au mythe: le féminin et l'art contemporain*, Paris, Félin-Kiron, 2009, p. 76

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

doivent se rendre compte de leur pouvoir et la sexualité féminine peut être ce lieu de pouvoir. Ce pouvoir sur leur représentation et leur sexualité leur donne accès au désir.

Le « male gaze »

Les œuvres du corpus sont pensées et réalisées pour attirer le regard du spectateur, mettant en scène des images de corps de femmes. Les artistes font le choix de représenter la nudité féminine car cette attirance pour le nu est « *profondément enracinée dans la masculinité masculine au point de déclencher un regard réflexe, elle n'en est pas moins construite culturellement et subit des variations.* »[97]

Cette attirance pour la nudité, cette pulsion scopophillique masculine a été théorisée par Laura Mulvey sous le terme de « male gaze » dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, tout d'abord dans le champ théorique du cinéma avant de s'élargir à toute forme de représentation. Elle définit le regard comme étant essentiellement masculin, cisgenre et hétérosexuel. Le *male gaze* met en place un rapport de passivité et d'objectivation des femmes, regardées, observées, scrutées, pour le plaisir du regard masculin.

Le *male gaze* est donc un regard masculin objectivant le corps féminin, mais paradoxalement, il semble que les femmes cherchent ce regard, ressentant le besoin d'être désirées. En effet :

> « *La domination masculine, qui constitue les femmes en objets symboliques, dont l'être (*esse*) est un être-perçu (*percipi*), a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'*objets *accueillants, attrayants, disponibles. On attend d'elles qu'elles soient « féminines », c'est-à-dire souriantes, sympathiques, attentionnées, soumises, discrètes, retenues, voire effacées. Et la prétendue « féminité » n'est souvent pas autre chose qu'une forme de complaisance à l'égard des attentes masculines, réelles ou supposées, notamment en matière d'agrandissement à l'ego. En conséquence, le rapport de dépendance à l'égard des autres (et pas seulement des hommes) tend à devenir constitutif de leur être.* »[98]

[97] KAUFMANN, J.-C., op. cit., p. 112

[98] BOURDIEU, P., op. cit., p. 7

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

L'identité féminine ne se construit qu'au travers du regard masculin. Les femmes n'ont d'elles que le reflet d'une image déformée, celle d'une féminité créée de toute pièce par la société, le patriarcat et la domination masculine, ne donnant pas aux femmes la force et le pouvoir d'exister par elles-mêmes, pour elles-mêmes.

Ainsi, les femmes sont réduites à être des images séduisantes et intériorisent leur objectivation. Il s'agit alors d'user d'artifices pour attirer le regard masculin sur soi, seule preuve de notre existence féminine. Les femmes de Ghada Amer sont habillées de broderie, mises en valeur, objectivées et rendues encore plus séduisantes par l'artiste (femme) pour les hommes. Mais ces images ne sont pas réellement des images des femmes, seulement des images déformées comme l'explique l'artiste :

> « *Dans la série des scènes érotiques, il y a une coupure, un collage bizarre entre le technique employée et ce qui est montré. Ici, la technique de couture est poussée à l'extrême. Coudre pendant des jours des images de femmes tirées de revues pornographiques destinées aux hommes est une aberration. Ici, je participe de la double soumission de la femme : la femme qui coud et la femme qui coud sa propre image déformée.* »[99]

Ce qui est intéressant dans cette citation est justement sa fin : « coudre sa propre image déformée ». En effet, l'image de la femme est déformée par le *male gaze*. Comme les femmes ont apprises à être dépendantes du regard des hommes, de n'exister qu'à travers eux, elles ont une image biaisée d'elles-mêmes, objectivées.

Norah est une de ces femmes brodées et nommées par Ghada Amer. Avec le gros plan sur le visage, elle reprend la tradition du portrait. Mais c'est un portrait particulier, puisqu'issu de l'imagerie pornographique populaire et nommer le modèle permet de la personnifier. La broderie est réalisée au fil noir sur fond blanc. Une femme de dos se tourne vers le spectateur. Sa tête est légèrement penchée, ses cheveux longs encadrent son visage. Les sourcils sont fins, parfaitement épilées, les yeux entourés de faux cils. Le nez est fin, la bouche pulpeuse est entrouverte, comme haletante. Son épaule droite est le seul morceau de peau nue. L'image ne doit pas être originalement dans ce format, ce n'est pas un simple portrait, le corps est normalement beaucoup plus présent. Mais la seule présence du visage et de l'épaule suffit à

[99] Ghada Amer dans « Interview : propos recueillis par Xavier Franceschi », dans Ghada *Amer*, catalogue d'exposition, Brétigny-sur-Orge, Espace Jules Verne, Centre d'Art et de Culture, 30 septembre – 5 décembre 1994, non paginé

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

nous faire comprendre que l'image qui a inspiré Ghada Amer était réalisée dans un but érotique ou pornographique. Mais il manque quelque chose au spectateur, le reste du corps. Cette broderie agit comme un avant goût des plaisirs mais le laisse frustré face à l'incomplétude de l'image.

41. Ghada Amer, *Norah*, acrylique, broderie et ge médium sur toile, 182,9x162,6 cm

Le regard de « Norah » est appelé « regard caméra ». Le modèle, en général une femme, a conscience de son passage de sujet à objet et invite du regard le spectateur à la considérer en tant qu'objet. En effet : « *le monde social fonctionne [...] comme un marché des biens symboliques dominé par la vision masculine : être, quand il s'agit des femmes, c'est comme on l'a vu, être perçu, et perçu par l' œil masculin [...].* »[100] Dans la pornographie, l'actrice regarde la caméra pour « regarder » le spectateur, l'interpeller, le faire entrer dans son « intimité ». Selon Jean-Claude Kaufman :

> « *La femme recherche le regard, simplement pour le regard, pour qu'il se pose (légèrement) sur elle, renforçant son identité. Pour cela elle affiche sa beauté, et ne dédaigne pas à l'occasion d'attirer par d'autres artifices officiellement autorisés, en montrant sans montrer ; ou en montrant ouvertement quand est installé un système de voir sans voir, comme sur la plage. Dans tous les cas, les regards sont ramenés à un moment ou à un autre à sa beauté. Pour qui la femme se fait-elle belle ? Pour qui dépense-t-elle une énergie considérable à travailler inlassablement sur sa beauté ? Pour le mari ? Accessoirement. Elle le fait en réalité surtout pour elle-même, pour se sentir bien parce qu'elle est belle. Comment parvient-elle à se sentir*

[100] BOURDIEU, P., op. cit., p. 106

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

bien parce qu'elle est belle ? En percevant qu'elle accroche les regards. Elle est donc amenée à séduire pour attirer les regards. Séduire d'abord la masse des anonymes, en se faisant belle pour tous. Séduire surtout ceux qui comptent le plus : les hommes pouvant idéalement jouer le rôle de partenaires conjugaux. Le but n'est pas de séduire pour connaître une aventure sentimentale ou former un nouveau couple, il est de séduire pour séduire, seulement pour obtenir le regard qui fait du bien. » [101]

Les artistes adoptent cette posture, tentent d'êtres vues, regardées, à travers les œuvres, à travers les femmes brodées.

Les femmes d'Orly Cogan sont belles, jeunes et minces, mises en valeur, maquillées, les tétons et les lèvres rouges. Elle met en lumière la féminité pour attirer le regard. L'artiste se représente dans les broderies, et en cela, se fait elle-même objet. Mais en étant créatrice, en se brodant, elle résiste néanmoins à une totale objectivation, elle est à la fois objet et sujet. Ainsi, contrairement à ce qu'affirme Luce Irigaray, « *l'usage, la consommation, la circulation de leurs corps sexués assurent l'organisation et la reproduction de l'ordre social, sans qu'à celui-ci elles aient jamais part comme « sujets »* »[102], son état de créatrice lui permet d'exister pour elle et aux yeux des autres.

Les artistes ont intégré le *male gaze* tout en le mettant à l'épreuve, en jouant de ses limites. Ainsi, le spectateur peut être interpellé par les femmes brodées jusqu'à retourner les rapports de domination. Dans *I've got my eye on you* d'Orly Cogan, c'est le spectateur qui est regardé. Elle utilise une nappe en tissu blanc bordée d'un liseré orange. Sur la hauteur s'étend le corps d'une femme, brodée du front jusqu'en bas de son sexe. Ses longs cheveux encadrent son visage. Ses yeux sont clairs et maquillés, la bouche brodée de rouge. Un de ses yeux est caché par un panier et le seul œil visible regarde droit devant lui, regarde le spectateur, l'interpelle même.

Son corps est marqué par des traces de bronzage, au niveau des seins et de la culotte, la peau y est plus blanche que sur le reste du corps. Les tétons sont représentés par un gros rond rouge qui se trouve être au centre de la broderie. Concernant le sexe, on voit les deux lèvres entre les cuisses et sur le pubis se trouvent trois têtes de chats, trois « minous ».

[101] KAUFMANN, J.-C., op. cit., p. 164

[102] IRIGARAY, L., « Ce sexe qui n'en est pas un », op. cit., p. 81

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Le spectateur est surveillé et le titre l'affirme : « I've got my eye on you ». De quoi le spectateur est-il interdit ? De regarder cette cible rouge au centre de la broderie qui n'est autre que le téton mais qui, inéluctablement, attire l' œil ? De regarder son « minou » ?

Son sexe, bien que caché, et d'autant plus visible puisque remplacé par ces « minous », il dit sa présence. Dans cette broderie, le spectateur devient celui qui est regardé. Ainsi, tel est vu celui qui voulait voir.

42. Orly Cogan, *I've got my eyes on you*, broderie, broderie appliquée, crochet, peinture sur un chemin de table, 101x50 cm env.

Le cercle à broder, par sa forme, évoque la serrure, Il délimite, coupe, cadre, fragmente. Les femmes sont alors les premières spectatrices de ces images d'autres femmes dont les corps sont délimités dans un cercle en bois, le « *regard soigneusement encadré par les normes et les convenances* »[103] et la broderie s'en fait le relais.

[103] MICHAUD, Y., « Introduction », in *Féminisme, art et histoire de l'art: colloque, Paris, janvier-mars 1990*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1994, p.18

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Stratégies d'évitement

L e *male gaze* est au centre des problématiques traitées par les artistes car, comment questionner l'identité par la représentation de la nudité et de la sexualité tout en ne participant pas à l'objectivation du corps féminin ?

Des stratégies vont être mises en place comme la superposition qui, chez Orly Cogan, tient du collage. La superposition est aussi une façon de lutter contre la dégradation de l'identité féminine.

Il préexiste déjà dans son œuvre une superposition entre l'ancien et le contemporain, entre son alter-ego et elle-même, entre sa vie personnelle et sa vie d'artiste.

La superposition se fait également au niveau sensique car elle superpose une image contemporaine de femme et d'artiste à l'image traditionnelle de la brodeuse. Dans son œuvre, la superposition passe également par l'accumulation. Accumulation de corps, de décoration, de végétation et autres éléments disparates.

43. Orly Cogan, *Quantum entanglement*, installation au mur, mix média, 7, 62 m de long

Autre stratégie adoptée à la fois par Cécile Jarsaillon et Ghada Amer, le brouillage. Chez Cécile Jarsaillon, les corps sont striés par des fils de laine tandis que chez Ghada Amer, les fils s'entrecroisent et se mêlent aux coulures de peinture. Les éléments se superposent mais donnent surtout un sentiment de brouillage. Les yeux plissent, essaient de voir, mais n'arrivent à distinguer que des fragments de corps décontextualisés. Les artistes nous mettent face au désir de voir, à notre pulsion scopique. Mais le brouillage s'effectue également au niveau des limites, entre sphère privée et sphère publique, entre artisanat et art... Nonobstant, il permet

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

d'évoquer l'invisibilité des femmes. Il y a certes une sur-représentation des femmes dans la pornographie, mais le nombre est très nettement inférieur dans les domaines artistiques. Ainsi, l'invisibilité féminine est rendue visible.

L'intimité féminine est quant à elle souvent censurée. Amélie Lallemand coud des fleurs crochetées sur les images pornographiques imprimées sur des T-shirts afin d'en camoufler les sexes. En réalité, leur présence n'en est que plus renforcée.

La série des *Vulves* que j'ai réalisé et exposé a néanmoins connu sa version censurée où les vulves disparaissent sous le pliage du tissu, le sexe réduit à une fente dans le tissu rose.

44. *Vulves*, version censurée,
broderie sur tissu

Toutes ces stratégies mises en place illustrent un paradoxe auquel les artistes font face, utiliser des corps féminins et participer à leur objectivation tout en la dénonçant, « *on est donc fasciné par les images du corps mais on ne cesse de se battre contre elles en croyant fabriquer nos propres représentations.* »[104]

Le travail de Ghada Amer est paradigmatique de ce paradoxe :

> « *Il semble que le travail de Ghada Amer mette précisément l'accent sur la difficulté qu'il y a à s'émanciper d'images, certes stéréotypées mais également constitutives de la féminité. En reproduisant ces clichés et en investissant les fantasmes liés à l'imagerie de la femme, l'artiste entreprend un travail de déconstruction, nécessairement ambigu car inassimilable à un rejet pur et simple qu'elle sait sans*

[104] JEUDY, H.-P., op. cit., p.12

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

doute impossible ou voué à une réaffirmation du masculin, et par-là de l'opposition homme/femme. Cette stratégie de figuration oblige à s'interroger plus largement sur la possibilité d'une résistance cachée et les risques et enjeux inhérents à une prise de position de ce type. »[105]

Cela place les plasticiennes dans une position paradoxale. Le paradoxe serait-il pas une posture féminine comme l'évoque Joan W. Scott ?

Pour elle, la femme est paradoxale, pour Beauvoir, elle est ambivalente. Ainsi, « *[...] la femme n'incarne aucun concept figé ; à travers elle s'accomplit sans trêve le passage de l'espoir à l'échec, de la haine à l'amour, du bien au mal, du mal au bien. Sous quelque aspect qu'on la considère, c'est cette ambivalence qui frappe d'abord*. »[106]

Le paradoxe est une « *affirmation surprenant en son fond et/ou sa forme, qui contredit les idées reçues, l'opinion courante, les préjugés. Proposition qui, contradictoirement, mettant la lumière sur un point de vue pré-logique ou irrationnel, prend le contrepied des certitudes logiques, de la vraisemblance* ».[107]

L'ambivalence est un « *caractère de ce qui présente deux valeurs, deux composantes, opposées ou non. Synonyme de dualité. En psychologie, c'est la disposition à la simultanéité de deux sentiments ou de deux comportements opposés* ».[108]

En réalité, la femme est paradoxale et ambivalente et cela ce qui se retrouve dans les pratiques artistiques. La tension qui en résulte ne serait-elle pas l'expression d'une peur ? Celle de ne pas être, seulement de paraître ? Surtout si la femme n'existe que dans le regard de cet autre masculin...

---

[105] CREISSELS, A., « L'ouvrage d'Arachné. La résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, 1 septembre 2005, nº 1, p. 6

[106] DE BEAUVOIR, S., Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe (Tome 1) - Les faits et les mythes*, Editions Gallimard, 1949, p. 237

[107] *PARADOXE : Définition de PARADOXE*, http://www.cnrtl.fr/definition/paradoxe

[108] *AMBIVALENCE : Définition de AMBIVALENCE*, http://www.cnrtl.fr/definition/ambivalence

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

C. La nudité féminine

Corps aseptisés

Dans la pornographie, les corps sont lisses, sans défauts ni poils[109]. Dans la broderie, les images sont elles aussi lisses car elles appartiennent à la catégorie des images pornographiques aseptisés, et ensuite, d'un point de vue technique, le tissu et le fil sont des matériaux qui appellent au toucher.

Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge considèrent que la pornographie s'est :

> « *[…] purgée et désinfectée. En abandonnant l'abri du manteau, elle s'est simplifiée et sans doute appauvrie. Elle s'est décolorée. Elle se limite à représenter l'acte sexuel sans l'orner du moindre commentaire, au large de la morale. C'est un discours neutre, blanc, immobile. Un discours dans le terrain vague des corps. Nos sociétés sont probablement uniques en ceci que, pour la première fois, elles se regardent continûment en train de faire l'amour, sous toutes les formes de l'amour, non seulement sans y ajouter le moindre jugement ni la moindre valeur, mais presque en effaçant toute différence entre les diverses variétés de l'activité d'amour. […] Hygiénique, sans surprise ni vertige, privée d'imagination parce que son imagination n'a pas de frein, elle perd toutes couleurs. C'est en ce sens que la pornographie actuelle remanie peut-être des figures importantes de nos sociétés : là se dissipe toute personnalité, s'efface l'idée que nous formons du désir et de la loi, du péché et du code, et, peut-être, plus secrètement, de notre propre histoire, du statut du sujet ou du temps de la mort.* »[110]

La pornographie serait donc « purgée et désinfectée », « simplifiée et appauvrie ». Pourtant, dès l'émergence de la photographie pornographique, la critique faite à la pornographie contemporaine s'applique déjà. En effet, dans les images d'Auguste Bellock, malgré l'audace des images pour l'époque, la mise en scène est récurrente, les poses se répètent. Seuls les corps changent, les corps blancs sont remplacés par d'autres corps blancs. Les sexes masculins sont en érection, les hommes sont résumés à leur appendice, sans visage.

Quant à la décoloration de la pornographie, la broderie est un moyen de s'en prévaloir, et en effet, les œuvres de mon corpus sont largement colorées. Cette couleur provient de

[109] Sauf depuis la HD...

[110] HANS, M.-F., LAPOUGE, G., *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 11

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

l'utilisation de fils de couleurs et parfois de peinture comme chez Ghada Amer, Orly Cogan et moi-même.

Orly Cogan réalise la broderie *Dog, eat dog*, en brodant sur une nappe deux hommes, une femme, et un chien, quelques motifs floraux et deux petites figures féminines semblant flotter dans les airs. La femme est nue, accroupie et tient dans ses bras le chien, assis à côté d'elle. Ses cheveux sont détachés, elle porte un masque de cochon ou de chien sur le nez. Le chien lui lèche le visage, ses poils sont représentés par de petits traits brodés. La femme est encadrée à gauche et à droite les deux hommes, identiques. Ils ont les jambes légèrement écartées, la tête baissée, le crane rasé et sont légèrement barbus, l'un et l'autre semblent se masturber.

45. Orly Cogan, *Dog, eat dog*, 2004, broderie, broderie appliquée, crochet et peinture sur une nappe vintage, environ 116x116 cm

Celui de gauche a le visage partiellement recouvert par un visage de femme, il est entouré de fleurs, volutes et arabesques roses. L'autre est entouré de papillons et feuillages formant une ribambelle. Leurs corps sont peints car les œuvres de l'artiste sont autant brodées que peintes. Le tissu boit la peinture diluée qui vient recolorer les corps blancs. Orly Cogan remet de la couleurs, recolore les chairs, donne vie aux désirs.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Dans la série *Mes torchons*, je mêle broderie et peinture sur un tissu blanc. La peinture est très diluée, et par effet de capillarité, elle s'étale et déborde des limites de la broderie. Les visages et les corps sont ainsi déformés. Les tétons et les vulves sont très rouges et « bavent ».

Ainsi, la broderie ne peut plus réguler les corps des femmes, les faire tenir dans des limites. Le féminin déborde, s'étale, contamine l'espace, vient polluer le blanc immaculé du tissu. La broderie subversive vient contrer les critiques faites à la pornographie, elle redonne des couleurs, redonne vie au féminin, un féminin débordant, désirant, qui n'est plus, ou moins, régulé.

46. *Mes torchons*, broderie et peinture sur tissu

Il y a une grande présence de la peinture chez Ghada Amer avec une utilisation différente de chez Orly Cogan et moi-même. Elle ne peint pas les corps pour leur donner une carnation mais la peinture occupe l'espace de la toile en bandes, en coulures... Agrémenté des corps brodés en fils colorés, l'œuvre gagne en vibrance et en force.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Le caractère aseptisé de la pornographie provient également du fait qu'elle est omniprésente, a envahi tous les médias et que « *pour la première fois, elles (nos société) se regardent continûment en train de faire l'amour.* »

La société entière regarde ou consomme de la pornographie, volontairement ou non, en la subissant parfois. Au coeur même de la pornographie, les actrices se regardent faire l'amour et lancent des « regards caméra ». Les poses sont étudiées pour que les actrices puissent fixer l'objectif et inviter le spectateur à la délectation, tout en faisant en sorte que la pénétration soit visible, ce qui les oblige souvent à se contorsionner dans des poses peu naturelles.

Marie KA représente, dans une de ses broderies de la série *La bête humaine*, un acte sexuel hétérosexuel et cisnormé entre un homme afrodescendant et une femme blanche.

47. Marie KA, série *La bête humaine*,
2012

La technique de broderie crée des zones de couleurs à l'aide de fils plutôt épais et satinés ou brillants, formant de longues lignes les unes à coté des autres. Il s'agit d'une scène de fellation. La femme blonde regarde le spectateur, tandis que ses lèvres rouges se rapprochent du gland de l'homme. Elle doit être à genoux tandis que lui est debout, lui tenant la tête.

Ce regard caméra est une représentation récurrente dans le champ de la broderie subversive, comme chez Orly Cogan, Ghada Amer, Leah Emery...

Par sa générosité visuelle, la broderie pornographique peut être pensée comme une anti-pornographie. En tout cas, elle vient combler les lacunes de la pornographie et la rend vivante.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Si la pornographie est l'image de la mort, la broderie est l'image de la vie, elle permet de poser un regard nouveau sur la pornographie, les corps, les sexualités et de sortir de cet appauvrissement.

Un subversif amoindri ?

Rozsika Parker dans son ouvrage *The Subversiv Stitch*[111], énonce que la broderie est subversive puisqu'elle est, pour les femmes, source de plaisir et de pouvoir (empowerment).

Je qualifie tout au long de ma thèse les œuvres de mon corpus comme appartenant à la catégorie des « broderies subversives ». Je l'emploie pour qualifier les œuvres traitant de la sexualité et notamment de la sexualité féminine, qui devrait être discrète et ne pas aller à l'encontre de la bonne moralité.

Rozsika Parker parle de broderie subversive, Aline Dallier-Popper d'anti-broderie. Il s'agit de la même chose, ou en tout cas, de la même façon d'étudier la broderie, par le même biais, et dans lequel je me place, celui de la broderie dans son acceptation essentialiste tout en ayant conscience qu'elle est une construction sociale. Je nomme cela le « devenir-femme », Rozsika Parker « the fabric of feminine ». Ce qui est central, c'est la construction de l'identité féminine ou plutôt des identités de sexe et de genre et comment, par la broderie, les subvertir.

Mais l'appellation « broderie subversive » a ses limites. La subversion est normée comme s'il était possible de subvertir mais seulement dans une certaine limite, celle de l'acceptable. Pour rester dans cette zone, il faut faire des choix et ne pas tout envoyer valser mais garder quelques éléments normés. On ne peut pas tout remettre en question comme s'il fallait classer les causes en ordre de priorité. La priorité, chez les artistes de mon corpus, résiderait dans la libération d'une sexualité féminine mais massivement hétérosexuelle et cisgenre. Cette sexualité reste de l'ordre de l'acceptable, dans la norme des rapports entre les femmes et les hommes et respecte la place que les femmes peuvent tenir dans un monde hétérosexiste.

Il faut néanmoins poser la question d'une possible auto-censure des plasticiennes et de la peur d'une confusion entre l'œuvre et l'artiste.

[111] PARKER, R., *The Subversiv Stitch : Embroidery and the Making of the Feminine*, Women's Press, 1984

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Il existe néanmoins quelques tentatives de repousser plus loin les limites de la subversion « supportable » ou « autorisée ».

Cécile Jarsaillon s'attaque à un phénomène lui-même subversif dans la pornographie, la zoophilie. Elle brode sur les cartes d'un jeu des années soixante-dix, de longs fils viennent strier la photographie, créant des zones colorées. Les images sont ainsi difficilement lisibles pourtant le malaise reste palpable. On ne voit rien, on devine. Les images brodées de Cécile Jarsaillon ont toutes le même traitement, quelles que soient les séries.

Le coté subversif de la série sur les cartes à jouer « fonctionne » parce que ce sont des images vintage. Le kitsch met de la distance entre le spectateur et l'image, la violence est ainsi atténuée. La broderie sert de filtre entre nous et les images, les rend supportable.

La série zoophile est plastiquement riche. Des femmes se livrent à des actes sexuels sur un âne, dans une étable. L'âne a un traitement particulier pour signifier ses poils, ce ne sont pas d'épais fils de laine qui sont tirés mais de petits traits. Les femmes sont hachées de fils rosés. D'autres scènes se passent avec un chien et un homme.

48. Cécile Jarsaillon, série *Sans Titre*, broderie sur cartes à jouer zoophiles des années soixante-dix, mai 2010

Le sujet de la pornographie zoophile est subversif. La zoophilie ne se trouve pas sur les sites pornographiques classiques mais sur d'autres plateformes spécifiques. Mais le travail de broderie lié au kitsch des images agit comme un filtre et met une distance nécessaire avec les ces photographies.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Le sujet de ma série *Mes torchons* sont les femmes enceintes, catégorie aussi très spécifique de la pornographie mais les images sont facilement accessibles, pas plus pas moins que d'autres catégories. La grossesse dans la vie d'une femme est un état, ce n'est pas quelque chose de pérenne. Et donc, du coté des femmes qui posent, c'est en fait certainement la continuation de leur travail pornographique habituel que la grossesse ne vient pas arrêter. Elle est l' « occasion » de proposer autre chose, dans une autre catégorie.

Pour les hommes qui sont les premiers consommateurs, il y a donc un désir pour les femmes enceintes, un désir de pouvoir et de création. Ces broderies sont subversives parce qu'elles s'attachent à la représentation de femmes enceintes alors que ces dernières ne devraient pas être des objets sexuels, ni même des être désirants.

Pourtant, il n'y a pas de raison pour qu'une femme cesse son activité sexuelle parce qu'elle est enceinte. Les femmes peuvent être mères et femmes, dans leur entièreté et leurs désirs.

Le poème de Blaise Cendrars, *Le ventre de ma mère*[112] explique en partie cet interdit de la sexualité pour la femme enceinte, ne pouvant recevoir dans son corps, dans un même temps, l'enfant et le père.

Le Ventre de ma mère

C'est mon premier domicile
Il était tout arrondi
Bien souvent je m'imagine
Ce que je pouvais bien être…

Les pieds sur ton cœur maman
Les genoux tout contre ton foie
Les mains crispées au canal
Qui aboutissait à ton ventre

Le dos tordu en spirale
Les oreilles pleines les yeux vides
Tout recroquevillé tendu
La tête presque hors de ton corps

Mon crâne à ton orifice
Je jouis de ta santé
De la chaleur de ton sang
Des étreintes de papa

Bien souvent un feu hybride
Electrisait mes ténèbres

[112] CENDRARS, B., *Du monde entier au coeur du monde: poésies complétes*, Paris, Gallimard, 1968

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Un choc au crâne me détendait
Et je ruais sur ton cœur

Le grand muscle de ton vagin
Se resserrait alors durement
Je me laissais douloureusement faire
Et tu m'inondais de ton sang

Mon front est encore bosselé
De ces bourrades de mon père
Pourquoi faut-il se laisser faire
Ainsi à moitié étranglé ?

Si j'avais pu ouvrir la bouche
Je t'aurais mordu
Si j'avais pu déjà parler
J'aurais dit :

Merde, je ne veux pas vivre.

Le corps de la femme ne lui appartient pas, il est soit à l'enfant à naître, soit à l'homme qui considère avoir un droit sur lui. Les femmes sont ainsi les dernières à avoir le droit d'en jouir. Cela renvoie à l'idée socialement admise, quoi qu'inconsciemment, que la femme ne peut correspondre qu'à une seule identité de la trinité « sainte-mère-putain ».

À l'annonce de sa grossesse, l'actrice pornographique française, Clara Morgane, pourtant « rhabillée », a été insultée et harcelée sur les réseaux sociaux... Ex-actrice porno, il lui est interdit d'être mère. Son corps n'est pas assez « pur » pour qu'un enfant s'y développe. Les hommes consommateurs de pornographie se sentent-ils spoliés ? L'embryon est considéré comme un bébé bien avant sa naissance, petit être innocent qui ne devrait se développer que dans un corps « pur ». Pourtant, s'il y a grossesse, c'est bien que le corps a été « souillé » par une activité sexuelle. Les corps des femmes sont régis par des normes sociales. « On » veut bien des actrices porno pour assouvir ses désirs, mais celles-ci ne doivent pas, à leur tour, avoir de désir et doivent renoncer à devenir mère.

Le coté « trash » des broderies de l'artiste américaine Alaina Varrone est quant à lui atténué par leur côté kitch et branché, drôle ou caustique.

Dans une première broderie, Alaine Varrone brode sur un tissu blanc une femme nue. Elle ne correspond pas à la « norme », n'incarne pas un idéal de minceur mais a des formes, une

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

forte poitrine, une rondeur des hanches et des cuisses. Elle est légèrement de profil, les cheveux marrons sont peignés, attachés dans le dos par une queue de cheval. Les sourcils bruns sont dessinés avec application, les joues sont rosées et les lèvres rougies. Ses bras sont attachés dans le dos par des liens qui passent sur son buste, deux liens au-dessus des seins, deux en-dessous

Alaina Varrone a une technique bien à elle pour broder, elle tire des fils parallèles les un des autres mais ils sont plus fins que chez Cécile Jarsaillon. Les uns à coté des autres, les uns sur les autres, ils donnent une matérialité aux corps. À la droite de la femme se trouvent cinq minuscules hommes nus. Un premier touche son sein ou plus exactement son téton. Une petite protubérance au niveau de ses cuisses nous fait comprendre qu'il est en érection. Derrière lui se trouve un premier homme, les bras en l'air, en érection, suivi d'un second, chauve, également en érection, puis trois autres.

Nous avons dans cette broderie une opposition entre cette femme « forte », de grande taille, gironde, et ces cinq petits hommes, minuscules, pas virils pour un sous, à petits pénis.

Cette opposition des corps est assez drolatique, créant un rapport de « force » inversé. Les hommes sont plusieurs mais ils ne sont pas effrayants ni menaçants. Ils sont tellement petits qu'elle semble les ignorer. Elle ne les voit pas.

49. Alaina Varrone, *Sans titre*, broderie sur tissu

50. Alaina Varrone, *Sans titre*, 2014, broderie sur tissu

La seconde broderie illustre le conte du petit chaperon rouge. Le tissu choisi pour y broder la scène est un tissu fleuri à motif de fleurs rouges et de verdure, de végétation et de feuillages…

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Nous avons d'un coté le petit chaperon rouge, de l'autre un homme nu à la tête de loup. Le petit chaperon rouge est une femme, pas une fillette ni une jeune fille mais une femme. Elle est nue mais porte une cape courte à capuche sur la tête. Elle est surprise, effrayée même, par la vision du loup. La cape ne ferme que sur un bouton au niveau du cou, elle reste ouverte sur le corps et laisse découvrir sa poitrine, plutôt lourde et tombante. Son sexe est épilé, imberbe, les cuisses sont plutôt épaisses. Face à elle se trouve l'homme-loup, le sexe en érection, le gland rose. Il ouvre les bras comme pour l'accueillir. Sur le corps humain est posée la tête de loup, poilue, gueule ouverte et toutes dents dehors.

Dans le conte populaire *Le petit chaperon rouge*, le loup symbolise l'homme, ou plutôt son pénis. Ainsi, l'expression « voir le loup » signifie la perte de la virginité. Dans cette broderie, le chaperon rouge est déjà âgée, nue sous sa cape. Mais contrairement au conte, elle est effrayée à la vue du loup, elle en a peur, comme si elle avait été éduquée à le craindre.

Cette troisième broderie est différente formellement des autres œuvres de l'artiste. Les fils ne sont pas tirés mais la broderie est réalisée au point de tige. Dans un cœur rouge est allongée une femme sur le dos, les mains sur ses seins. Ses jambes sont écartées, sa vulve est pénétrée par le sexe gonflé et veiné d'un homme en érection. Sous le coeur, des gouttelettes blanches brodées coulent, comme du sperme. Le cœur rouge est peut-être déjà lui-même une vulve dont ce sperme s'écoule. Des rayons roses de chaque coté de la femme l'entourent, comme si elle rayonnait, d'ailleurs, elle est auréolée. Cette broderie évoque la représentation classique religieuse des cœurs flamboyants. La femme, vulve ouverte, le yeux tournés vers le ciel, devient une sainte et rompt avec l'idée de pureté incarnée par la Vierge Marie.

51. Alaina Varrone, *Sans titre*,
broderie sur tissu

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Une autre broderie, ovale, représente deux femmes, d'un coté l'une habillée, tenant à la main une laisse, de l'autre coté de la laisse et de la scène, une femme est nue, accroupie. Elle tourne le dos à la première femme, elle tend son bras gauche, elle tente de s'enfuir. Il y a là l'illustration d'une aliénation. J'y vois un rapport avec ce qu'écrit Jean Baudrillard dans *La séduction* au sujet de cette obligation d'avoir une vie sexuelle, et l'aliénation réelle ou fantasmées des travailleuses du sexe et des actrices. La femme habillée, peut-être son « mac », ou être la même femme qui s'aliène elle-même à la sexualité. Cela a l'air douloureux, celle qui est habillée baisse la tête, comme si elle était triste, tandis que la femme nue et attachée n'a pas l'air plus heureuse et tente même de s'enfuir. Elles se tournent l'une et l'autre le dos, tout en étant liées, comme deux contraires.

51. Alaina Varrone, *Sans titre*, broderie sur tissu

52. Alaina Varrone, *Sans titre*, broderie sur tissu

Pour cette dernière broderie, femme et mort de font plus qu'un. Le tronc d'un homme émerge des flammes, le sexe en érection. Une femme est au dessus de lui, tient son sexe entre ses seins, le masturbe. Son visage est recouvert d'une tête de mort, d'ailleurs, la jouissance est appelée la « petite mort ». La femme désirante est le diable, dangereuse, pécheresse.

53. Melisandre Caron, *Sans titre*, broderie sur tissu

Melisandre Caron représente quant à elle une femme qui se masturbe. Cette représentation est si rare qu'il est intéressant que ce soit noté. Allongée dans un lit, sur le dos, la tête contre

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

un oreiller, une femme tient dans sa main droite un livre qu'elle lit, « Le Comte de Monte Cristo », et de l'autre, écarte sa culotte pour se masturber.

Chez Orly Cogan, ce qui flirte avec les limites, à savoir la représentation avec des animaux, s'arrête juste avant que ce ne soit trop explicite, le tout enrobé par des couleurs pastel.

Comme nous le voyons, la broderie permet la déconstruction du discours dominant dans une certaine mesure. Mais paradoxalement, le discours ne peut s'établir que par une vision essentialiste des travaux d'aiguille. Broder des femmes sexualisées est donc subversif, cela abat quelques cloisons mais pas toutes, et il en demeure certaines. En effet, les femmes représentées sont majoritairement minces, blanches, et cisgenres. La broderie subversive vient donc bousculer certaines valeurs mais sans les démolir entièrement, elle est subversive mesurément.

Il existe peu de pornographie qui viendrait complètement tout déconstruire, qui serait anti-spéciste, anti-catégorations, anti-genriste, anti-consumériste... Il n'y a pas de lieu où il n'y aurait plus aucune règles, où la représentation ne serait plus pensée en fonction du genre masculin. Les œuvres de mon corpus sont pensées et réalisées par rapport au genre masculin, au regard masculin, aux normes et à une sexualité masculines. Comment sortir de ces schémas patriarcaux ? Possiblement en dépassant le subversif vers quelque chose qui tiendrait du performatif. Mais, pour dépasser les limites, il faut des limites, pour être hors-cadre, il faut un cadre. Aussi, il n'y aurait pas de qualificatifs pour qualifier ces nouvelles catégories qui se recréent dès qu'on les dépassent. Ce serait alors quelque chose de l'ordre du manifeste, peut-être même au-delà de l'art. Mais toute cette déconstruction doit-elle se faire dans le lieu de l'art ? Dans celui de la performance ? De la broderie ? Ne faudrait-il pas que cela se passe en premier lieu dans la société ? Quel(s) discours construire ? Je crois que cela dépasse le cadre de ma recherche, du discours et des mécanismes mis en place par les artistes dans la broderie. Il reste du travail à faire quant à la représentation féminine, nous ne nous sommes pas encore emparées de nos multiples représentations. Mais comme le montre la thèse, ce travail est en cours.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Une représentation banale ?

Le nu féminin est une représentation somme toute assez banale. Pourtant, les premières sculptures de nus représenteraient des hommes et seraient originaires de Grèce. Il s'agit des kouroï réalisés sur une période allant de - 650 à - 500. Les statues ont toutes la même typologie : homme nu debout, une jambe légèrement vers l'avant. Les corps sont musclés et minces, les épaules larges. Le pendant féminin du kouros est la korê. Mais ces femmes, ou plutôt ces déesses, ne sont jamais nues mais toujours vêtues. Le corps n'est pas mis en avant mais l'importance est donnée au traitement des tissus. Une des premières représentation de femme nue serait une Aphrodite de Praxitèle. Il s'agirait d'Aphrodite sortant du bain, surprise dans sa nudité. Une copie d'après Praxitèle représente *Aphrodite de Cnide*, nue, tenant dans sa main gauche un long tissu dont elle s'est dévêtue, et cache son sexe de sa main droite. Cette main posée ainsi sur le sexe dans le but de le soustraire au regard semble conditionner, pour les siècles futurs, la représentation de la nudité féminine.

Le corps nu féminin est sans cesse représenté alors que les femmes sont soumises dans la vie à une sévère régulation. Il y a une distorsion dans le rapport au corps féminin : nu et charnel sous le pinceau du peintre, sale et honteux pour la société et la religion.

En 1878, Henri Gervex est au cœur d'un scandale à propos de son tableau *Rolla* réalisé à partir d'un poème d'Alfred de Musset paru en 1833. Rolla est un jeune bourgeois qui tombe dans la déchéance. L'instant qu'a choisi de représenter le peintre est celui où il regarde Marie, une jeune fille contrainte à la prostitution, avant de se suicider par empoisonnement.

Dans le tableau, Rolla est debout, près de la fenêtre ouverte, il porte une chemise blanche dont ni le col ni les manchettes sont boutonnées. Il ne regarde pas dehors la ville s'éveiller mais regarde la femme nue allongée sur le lit. Ce long corps diaphane semble à peine sorti de l'adolescence. Les yeux clos et la bouche entrouverte, elle se laisse aller au sommeil. Les draps blancs recouvrant le lit se glissent entre ses cuisses et viennent cacher son sexe. Un tas de vêtements est négligemment posé sur un fauteuil au premier plan, vêtements d'hommes et de femmes mélangés, ôtés à la va vite, dans l'urgence.

Le déjeuner sur l'herbe de Manet représente lui aussi une opposition entre la nudité féminine et le corps masculin habillé. Dans cette pastorale actualisée, deux hommes habillés sont assis dans l'herbe en grande discussion. Une femme est assise près de l'un deux,

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

entièrement nue, regardant droit devant elle, fixant à la fois le peintre et le spectateur. Une deuxième femme en arrière-plan est en train de se baigner. Ce tableau est l'exemple du déséquilibre existant entre le corps féminin et le corps masculin. La femme est nue, muse ou modèle, l'homme est l'artiste, habillé. Le tableau montre le rapport existant au corps de la femme et la domination exercée par les hommes.

La photographie pendra le relais de la peinture dans la représentation de la femme nue, représentation qui se fera aussi bien par les photographes hommes que les photographes femmes. Elles vont s'illustrer dans le genre du nu grâce à ce nouveau médium. Néanmoins, les photographies sont porteuses d'un discours politique sur le corps féminin, elles prônent l'émancipation tout en érigeant à la fois de nouvelles normes : vitalité, corps sain... La publicité ne manquera pas d'utiliser le corps féminin nu à des fins commerciales. La nudité féminine fait vendre, l'exploitation du corps de la femme fait gagner de l'argent, mais assez peu aux femmes qui posent… Mais alors, comment se réapproprier ce corps nu banalisé, surtout quand il ne va pas de soi que les femmes s'approprient leurs corps et leurs images ? C'est ainsi que certaines artistes se tournent vers des médiums dits « mineurs » comme la broderie, territoire féminin propice aux questionnements identitaires. Pourtant, il n'y a pas de problème avec le nu masculin, qui n'est pas en genre inexistant, mais mineur.

Sylvia Sleigh reprend la thématique du bain oriental. Elle fait poser des hommes, nus, dans une proximité des corps.

54. Sylvia Sleigh, *At the Turkish Bath*, 1976, huile sur toile, Collection du David et Alfred Smart Museum of Art, Université de Chicago

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Elle représente une grande diversité d'hommes, musclés ou non, minces ou moins minces, poilus ou imberbes, chevelus ou chauves, sans jamais que les sexes soient en érection, ils sont d'ailleurs à peine visibles.

Lors de l'exposition *masculin-masculin, l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours* Arthur Gillet s'est illustré le soir du vernissage en déambulant nu dans l'exposition. Cet étudiant en art a décidé de se présenter nu à une exposition présentant des hommes nus. Il fait une critique de l'exposition dans le Nouvel Obs : « *J'ai eu l'impression de visiter un salon du design masculin avec l'homme assis, homme allongé, l'homme dans la nature, l'homme fort, sans aucun commentaire critique, explique-t-il au magazine. Les nus dénotaient une sensibilité homosexuelle, qu'Orsay n'assume pas du tout. L'expo aurait pu devenir un outil critique à des fins plus féministes, en remettant en cause le référent universel du masculin, l'érotisation exclusive du corps féminin. Mais j'au eu l'impression d'une expo à la gloire du masculin.* »[113]

Cette performance d'Arthur Gillet montre que les hommes et les femmes doivent s'emparer de la notion de virilité afin de la déconstruire pour ensuite, construire ensemble les limites entre les masculins et les féminins. Cette déconstruction des stéréotypes de genre féminins et masculins est bénéfique pour les femmes et les hommes, permettant à chacun·e·s un plus juste accès son identité de genre.

[113] *Il assiste nu au vernissage d'une exposition*, https://www.nouvelobs.com/l-histoire-du-soir/20130927.OBS8910/il-assiste-nu-au-vernissage-d-une-exposition.html

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Conclusion

La broderie subversive use d'images séduisantes et de stratégies plastiques et visuelles afin que le regard se pose sur ces images.

Pourtant, en tant que femme, le geste de broder des corps féminins nus et désirables pose un problème d'autant plus qu'il s'agit de le faire pour « se faire voir ».

Ainsi, les artistes semblent objectiver elles-aussi les femmes tout en critiquant cette utilisation des corps. Alors, elles ne vont pas donner les corps si facilement, mais vont, par la broderie, les rhabiller.

Dans l'histoire de l'art, les femmes ont souvent étés nues. Dans les œuvres analysées, elles sont nues parce qu'il ne peut pas en être autrement. En art, les femmes sont nues, symboliquement rhabillées par leurs consœurs créatrices. Ainsi, le regard masculin se trouve privé de cette nudité féminine, frustré.

Ce rhabillage ferait sortir les corps de la pornographie, le sexuel, alors plus suggéré qu'exposé gagnerait en valeur érotique. Par contre, cela revient renforcer l'idée que la pornographie est à destination des hommes tandis que l'érotisme convient mieux aux femmes. Cette binarité doit être dépassée au risque de maintenir le désir féminin dans la discrétion et hors du plaisir rétinien.

La broderie subversive est justement un art du regard, des hommes sur les femmes mais également, des femmes sur elles-mêmes.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

CONCLUSION

Les artistes jouent avec la vision essentialiste du textile. Il devient un prétexte à la création, porteur de sens, d'une démarche et d'une mise en place d'un discours féministe œuvrant à la visibilité des femmes dans la société et les institutions.

Les pratiques textiles valorisent le féminin et les préoccupations féminines. Par une technique de parasitage, elles tissent la toile du féminin en prenant de la place, petit à petit. Le spectateur se prend dans la toile, le piège est tendu, les femmes nues agissent comme des appâts, elles attirent le regard vers l'œuvre et l'artiste. Car « a*ujourd'hui les choses ont évolué : on remonte la parodie sexuelle. Tout montrer, tout voir, est devenu un métier – une mode dans l'art contemporain. Les femmes s'emparent de leur image par le regard pornographique et par l'effraction.* »[114] Alors elles montrent et cachent à la fois, le tout sous-tendu par la posture du paradoxe dans laquelle elles se retrouvent. Aussi, il est à noter que la violence présumée de la pornographie pourrait être la matérialisation de la colère féminine, et la broderie serait un moyen de la livrer.

En réalité, les femmes sont coincées entre ce qu'elles veulent, et ce qu'elles peuvent, bloquées par le plafond de verre. Alors elles jouent aux petites, aux humbles, semblant susurrer « *Regarde comme je suis gentille ! » L'essor des* little girls *dans l'art contemporain se fabrique sur le mode mineur. Face aux grandes malades dans l'art, aux grandes figures militantes du féminisme politique, ou à la volonté de certaines d'éduquer les gens quant à la réalité du corps féminin, la période actuelle tire profit de la toute puissance et de l'immaturité : la société devient infantile, l'art des femmes s'empare du dessin et de* l'illustration. »[115]

Cette posture illustre à quel point le plafond de verre est lourd, dû à un long travail de sape des capacités artistiques des femmes, sans cesse dévalorisées. Alors les femmes rusent, jouent avec les règles de la domination pour essayer de les contourner. Elles usent de la tension, la tension du fil et la tension avec le spectateur. Ainsi, « *Les corps de la femme sont racontés par les femmes pour la renvoyer comme expérience spéculaire qui transforme le regard. La*

[114] WATTEAU, D., « On ne paye pas pour ne rien voir... ou que sont devenues les Bad girls », *Savoirs et clinique*, 2006/1 (n°7), p. 23 – 27

[115] Ibid.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Bad girl *est devenue une* little girl *dans le champ de l'art contemporain qui interpelle autrement le féminin dans une forme de création d'un nouveau narcissisme.*» [116]

Le narcissisme a pour définition dans son acceptation psychanalytique l' « *Investissement de la libido sur le Moi (qui est point de départ et de retour des investissements sur les objets d'amour extérieurs) et effort visant à rendre les actes et les représentations du sujet conformes aux images idéales du Moi.* »[117]

Ces pratiques de broderies subversives participent donc à l'émergence d'un désir féminin, par les femmes, pour les femmes.

[116] Ibid.

[117] http://www.cnrtl.fr/lexicographie/narcissisme

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

PARTIE II

A Subversiv Stitch

« Un jour sa maman l'appela pour lui montrer une très jolie boîte à ouvrage que M. de Réan venait d'envoyer de Paris. C'était une boîte carrée, recouverte d'écailles de tortue blonde, avec des ornements d'or. C'était ravissant. L'intérieur était doublé de velours bleu et il y avait tout ce qu'il fallait pour travailler, un dé, des petits ciseaux, un étui à aiguilles, des bobines de fil, un canif, des petites pinces, etc. Un autre compartiment renfermait une boîte avec des aiguilles de rechange, des épingles à tête dorée, des fils de grosseurs différentes, des cordons, des rubans, en tout. Sophie tomba en extase devant cette boîte. »

La Comtesse de Ségur, Les malheurs de Sophie*, Nathan, 1995, p. 139-140*

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Introduction

La seconde partie de la thèse s'attachera à questionner les sexualités et ses représentations. En effet la pornographie me semble indissociable de la sexualité. Elle présente une sexualité normée, stéréotypée, mise en scène et interprétée par des actrices et des acteurs, filmée majoritairement par des hommes, pour les hommes. La pornographie est un outil permettant d'analyser la sexualité des femmes et des hommes ainsi que les rapports de domination qu'elle cristallise.

Le premier chapitre traitera de la sexualité féminine intrinsèquement présente dans la broderie, dans l'art de broder et dans le « faire ». Cette sexualité, redoublée par les sujets sexuels brodés sera le sujet du second chapitre.

La broderie possède un fort caractère sexuel ne serait-ce que par sa place dans la construction identitaire féminine. Traditionnellement, le trousseau accompagne les fillettes jusqu'à la vie maritale, le brodant d'abord pièces par pièces avant de l'utiliser au quotidien une fois mariées. Les artistes contemporaines vont s'emparer de ce médium et le réactualiser. Elles font de la broderie un support à de nouvelles interrogations portant sur la sexualité féminine. Elles font entrer du trouble et de la subversion dans la broderie qui était jusqu'alors considérée comme une pratique féminine occupationnelle servant à la régulation des filles et des femmes. Ce médium teinté de féminité permet, dans les pratiques contemporaines, de se défaire de l'image de la brodeuse et des stéréotypes qui lui sont associés. Les artistes font le choix de l'utiliser pour interroger la multiplicité de l'identité féminine.

L'apprentissage des travaux d'aiguille avait un rôle pratique (marquer, ravauder...) mais aussi symbolique, celui de préparer la jeune fille à sa future vie sexuelle et maritale. Le séjour chez la couturière avait en effet le rôle de déniaiser la jeune fille car l'aiguille mime le pénis en érection, il perfore le tissu tendu sur un tambour, l'hymen. Les artistes contemporaines remplacent les anciennes couturières, transmettent par la broderie un savoir féminin, partagent un savoir sexuel.

Après le séjour chez la couturière, le prochain rituel marquant de la vie des femmes se déroule lors de la nuit de noce par la défloraison de l'hymen. Elles deviennent ainsi femmes, épouses et bientôt mères. Ce rite initiatique féminin est régi par le sang qui coule : les premières règles, la défloraison de l'hymen et celui de la naissance.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La vie des femmes est indubitablement liée à l'univers domestique et la broderie est une activité contribuant à les maintenir au foyer. Pourtant, il s'avère que la broderie est bien moins aliénante qu'elle n'y paraît, elle pourrait même être le lieu de l'épanouissement d'un imaginaire sexuel et érotique. Il serait alors primordial de sauvegarder cet espace de liberté et de le tenir hors de contrôle des hommes. La transmission de femmes à femmes de valeurs féminines grâce à la broderie n'est peut-être qu'un leurre, une ruse. Sous l'apparente concentration féminine se cacherait en fait le lieu du désir.

La question de la sexualité féminine est redoublée dans la broderie subversive, elle y est évoquée symboliquement, représentée plastiquement.

Les œuvres brodées de mon corpus ont dans leur grande majorité un contenu sexuel explicite, sont-elles pour autant érotiques ou pornographiques ? L'art est-il compatible avec la pornographie ? L'érotisme et la pornographie sont des représentations du désir masculin, néanmoins pour les femmes, regarder ou consommer de la pornographie reste une rare possibilité de « voir » leur sexe et de prendre conscience de leur corporalité. Mais le travail artistique pornographique féminin prend le risque d'être taxé d'obscénité, la « porno » serait la limite à ne pas dépasser. Pourtant, la limite entre l'érotisme et la pornographie n'est pas claire, elle est propre à chaque personne et donc différente pour tout·e·s.

Depuis les années soixante-dix et grâce à la libération sexuelle, les femmes affirment leur sexualité et la recherche du plaisir. Pourtant, la pornographie reste problématique car elle cristalliserait les stéréotypes féminins, elle viendrait légitimer le patriarcat, les inégalités et le sexisme. La pornographie va pourtant permettre de subvertir la broderie et de rompre avec son devoir traditionnel de « faire la femme ». La broderie pornographique va en effet participer à une dédramatisation de la pornographie, elle s'interroge sur cette dernière et sur l'existence d'une sexualité féminine. Que l'on soit pour ou contre, la pornographie autorise à se questionner, dans son corps, dans sa sexualité, et dans son identité de genre.

L'étude de la pornographie permet d'interroger les normes sociétales qui fondent les rapports entre les femmes et les hommes. Les femmes n'auraient a priori pas de sexualité, pas de désir autre que celui de plaire aux hommes, tentative vaine pour combler un hypothétique manque du phallus. Le tissu est un dérivatif possible à cette frustration sexuelle, la broderie viendrait contenir le désir et apaiser la misère sexuelle féminine à la manière d'un acte masturbatoire symbolique.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

L'expression d'un désir féminin reste donc difficile car dans la pornographie, les corps et les pratiques sont stéréotypées et répondent à des exigences masculines. Mais les stéréotypes ne concernent pas seulement le corps mais touchent également les pratiques sexuelles diffusées par la pornographie, et avant tout la pénétration, érigée en norme sexuelle.

Les femmes ne sont pas censées avoir de désir mais leur sexe incite à la pénétration. Comment, malgré l'hétéronormativité et l'androcentrisme faire émerger un désir féminin ? La pornographie peut être une réponse à cette question mais nécessite que les femmes se l'approprient. L'établissement d'un certain discours féministe, prosexe, propute, d'un porno féministe, « sm » ou lesbien va permettre la déconstruction du discours dominant androcentré pour qu'enfin se fasse entendre la voix des femmes.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Chapitre 1. L'apprentissage de la féminité

Introduction

Le premier chapitre traitera de la « phase 2 » de mon processus créatif. Nous analyserons l'utilisation récurrente du fil rouge dans mes travaux mais également dans ceux d'autres plasticiennes. Il sera également temps d'interroger le geste de broder, à savoir piquer et repiquer dans les mailles du tissu.

Nous verrons que la relation des femmes à la sexualité s'inscrit dans la tradition du trousseau et sa transmission de femmes à femmes. Les artistes contemporaines font ressurgir cette relation en brodant sur le tissu et plus seulement en l'évoquant symboliquement.

Ainsi, la broderie est qualifiée de « subversive » car elle représente des scènes pornographiques et érotiques mais également parce que sa pratique apporte une satisfaction et un plaisir à la brodeuse.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

A. Le « devenir-femme »

Un rite initiatique

Faire son trousseau est un rite initiatique, il « fait » la femme. Il conditionne les filles dès l'enfance et les prépare à la seule issue possible hormis la religion, devenir épouse et mère. Ainsi, dès 6 ans, la fillette reçoit sa première pièce à l'occasion de son anniversaire. Chaque année et à chaque occasion particulière, la fille reçoit de quoi constituer son trousseau. Nubile, elle commencera alors à y broder ses initiales dans l'attente du grand jour. Anne Monjaret qualifie l'enfance des filles à un « parcours initiatique » car la broderie est apprise de femmes à filles, dans un entre-soi féminin, dans le but d'apprendre à « devenir-femme ». Ces cours de broderie sont accompagnés d'autres cours tout autant obligatoires concernant l'économie domestique.

Il existe bien des rites initiatiques, plus ou moins héroïques. Celui-ci est répétitif et héréditaire, il faudra l'apprendre à son tour à sa fille et lui transmettre la marquette, le savoir-faire et le savoir-être. L'apprentissage du « devenir-femme » a pour but de conditionner et de réguler la féminité, de retreindre les possibilités d'être et d'offrir une version limitée de l'identité féminine, altruiste, dévouée, et économe.

Dans *Les malheurs de Sophie* de Madame de Sévigné[118], Mme de Réant, la mère de Sophie, reçoit une boîte à ouvrage de son mari alors en voyage. Sophie la veut et ne résiste pas à la tentation. Elle vole chaque bobine et chaque aiguille qu'elle contient. Par son désir de posséder la boîte à ouvrage, elle veut prendre la place de sa mère, celle de femme, et obtenir le cadeau du père, son amour, son « phallus ». Quelques lignes plus tard, Sophie apprend que la boîte à ouvrage lui était en réalité destinée mais à une condition, posée par le père : qu'elle soit sage, obéissante et docile. Son père lui la destine en échange d'un bon comportement. Dans cette histoire, la boite à ouvrage sert d'outil de régulation. Mais Sophie est trop immature, ne peut pas encore devenir une femme, il lui faut encore apprendre à se comporter comme telle.

L'écrivaine Colette, pourtant femme résolument libre et moderne, apprend à sa fille Bel-Gazou les travaux d'aiguille. Elle s'applique à transmettre cette tradition de peur de passer pour une « mauvaise » mère. Que serait une mère qui n'enseignerait pas à sa fille l'art tenir un

[118] Hachette, 1858

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

foyer, de coudre et de savoir tenir sa place. L'apprentissage permet la filiation, la mère prépare sa fille à prendre sa place tout comme elle apprend à céder la sienne.

L'œuvre d'Hannah Höch illustre le rapport ambivalent des femmes à la tradition. Dans le collage *Meine Haussprüche*, l'artiste intègre des dessins et schémas de broderie. Sur un rectangle de carton beige, signé du nom de l'artiste, sont collés différents éléments.

Un fragment de carte astrologique, une planche d'entomologie, une photographie de bébé, une photographie de paysage dont le relief montagneux a été rehaussé par un léger contour blanc, une photographie d'horloge, des modèles de point de croix (grille, aiguille et fil), une photographie en noir et blanc d'un christ en croix, un morceau de dentelle, des photographies d'horloge, un papier marron agrémenté de dessins de fleurs, de personnages, une photographie noir et blanc d'une fillette, cohabitent sur le carton marron. Tous ces éléments disparates sont accompagnés de noms, « Armin », « Salomo Friedlender », « Baader », « Hulsenbeck », « R. Hülsenbeser », « Haussman », « Arp », « Hulsenbeck», « Gertrud », « Kurt Schwitters », « Serner » et de citations, « *Wür Person den Stein wigen Zuland auch in ihre Moralität bringen?* », « *DADA ist die Polizei der Poliezei* », « *Der Tod ist eine durchous dadaistiche Angelegen heit* », « *Es vegnes Blässer* » , « *Dada ist die Polizei der Polizei* »...

55. Hannah Höch, *Meine Haussprüche*, 1922,
collage sur carton, 32x41 cm

La planche est datée « 1922 ». Traduit de l'allemand vers le français, le titre de l'œuvre signifie « devises domestiques ».

Avant d'intégrer le mouvement dadaïste, Hannah Höch était conceptrice de modèle de broderie et dentelle pour la presse féminine, son œuvre comporte des fragments de grille pour apprendre des points de broderie. Elle a intégré ces éléments à sa composition comme elle

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

intègre ses connaissances textiles à un art dadaïste, elle intègre des connaissances « féminines » à un art « masculin ». Elle fait mouvoir les limites existantes entre l'art et l'artisanat. Federica Muzzarelli explique dans l'ouvrage *Femmes photographes*[119] la persistance de la présence du textile dans l'œuvre d'Hannah Höch :

> « *En 1918, la République de Weimar accorde enfin le droit de vote aux femmes ; ces années correspondent incontestablement à de grandes transformations de leur rôle et de leurs aspirations sociales et politiques. C'est aussi à cette période que s'affirme le stéréotype de la* new woman*, une sorte de mélange d'héritages placés sous le sceau de la tradition et du patriarcat, mais également d'exigences et d'ambitions nouvelles. Hannah vit les contradictions de cette hybridation, puis elle les introduit dans ses travaux : d'un côté l'espoir de changement et les ambitions de la « femme nouvelle », de l'autre la permanence des codes bourgeois et de la distinction traditionnelle des rôles.*»[120]

Elle emprunte donc des citations à ses amis dadaïstes afin de se placer dans cette continuité et se légitimer en tant qu'artiste. Le collage et le textile sont des matériaux et des pratiques non nobles, et c'est bien pour cela qu'elle les utilise. Elle mélange l'art et la vie, le féminin et le masculin. « Meine » est un adjectif possessif, il indique qu'il s'agit ici de choses personnelles. Tout les éléments aussi épars soient-ils la font elle, « Hannah Höch-artiste », « Hannah Höch-artiste-femme ». La date de réalisation du collage coïncide avec la date de la dissolution du dadaïsme berlinois et de sa séparation d'avec Haussmann. En réalisant cette pièce, en empruntant les diverses citations, elle est dépositaire du dadaïsme, de sa transformation, de son histoire. Elle est mémoire.

La tradition des travaux d'aiguille contamine les pratiques contemporaines de l'art, les artistes brodent comme bien des femmes l'ont fait avant elles, à l'exception qu'il ne s'agit plus de pratiques utilitaires mais artistiques.

Avec *I've been to Hell and back*, Louise Bourgeois reprend la tradition de la broderie sur mouchoir. Le mouchoir carré est finement ourlé, paraphé « LB » dans l'angle inférieur droit. Le tissu est teint de bleu sur de larges bandes de chaque coté. Des fins traits bleus horizontaux forment des lignes qui deviennent lignes d'écritures pour l'artiste. Elle y écrit en lettres

[119] MUZZARELLI, F., MOIROUD, C., AVRIL, F., *Femmes photographes: émancipation et performance, 1850-1940*, Vanves, Hazan, 2009.

[120] MUZZARELLI, F., Ibid., p. 232

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

capitales « I've been to Hell and back ». Le fil à broder devient fil d'Ariane, il lui permet de revenir des Enfers. Ainsi, cet aller-retour chez Hadès peut-il être vu comme une épopée féminine car seule Psyché arrive à réussir cet exploit. La broderie sur mouchoir permet ainsi la mise en place d'une « herstory », une histoire féminine qui s'écrit de fil et d'aiguille et se transmet du bout des doigts.

56. Louise Bourgeois, *Untitled (I habe been to hell and back)*, 1996, broderie sur mouchoir, Cheim&Read, Galerie Karsten Greve & Hauser & Wirth

Dès le début de sa carrière, Annette Messager utilise le fil et l'aiguille dans ses réalisations. Elle réalise en 1972 *Mes travaux d'aiguille.*

57. Annette Messager femme pratique, *album n°7, «mes travaux d'aiguille»*, 1972, dessins et tissus cousus, chaque panneau : 30,5x45,5 cm, Musée de Grenoble

Ce travail prend la forme d'un tutoriel où elle décompose en vingt-quatre pièces de tissus les différents points de couture. Les cadres sont composés en deux parties : à gauche un modèle dessiné de reprise, à droite la reprise effectuée par Annette Messager sur le tissu. Les

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

deux rectangles de tissu sont assemblés ensemble au point droit, au point zigzag, à l'aide d'une épingle à nourrice... Annette Messager se plie à l'exercice, elle applique la méthode et adopte une posture d'apprentie couturière. Ainsi, elle mesure ses connaissances féminines et par là, sa féminité. Elle démontre qu'elle est une femme « accomplie ». Pourtant, plus elle respecte ce processus de création filaire, plus le processus du « devenir-artiste » se met en place. En effet :

> « *Dès le début, en se posant en artiste dévaluée, en prenant pour modèles des pratiques qui ont inspiré bien des artistes mais qui ne se conforment pas pour autant à la figure reconnue de l'artiste, en accentuant le caractère féminin de ses œuvres jusqu'à les identifier à des « ouvrages de dame », en nommant « atelier » une salle à manger remplie d'oiseaux déguisés, elle interroge la définition de l'art.* »[121]

Cette œuvre a une grande proximité formelle avec les traditionnelles marquettes. La marquette de Mireille Henry réalisé en 1931 se compose en deux parties, l'un comportant les différents points de couture, l'autre est un abécédaire brodé, signé et daté.

58. Marquette et points de couture,
Mireille Henry, 1930

Sur la première pièce de tissu en toile à broder, Mireille Henry a réalisé différents points, en commençant tout d'abord par des boutonnières réalisées dans un fil rouge, dix-sept, horizontales et verticales, et une dernière, bleue. Puis elle enchaine seize lignes de fil bleu de divers points. Le côté droit du marquoir sert d'exercice à la réalisation de petites cordelettes rouges et bleues. La seconde partie de la marquette est constituée de l'abécédaire brodé de

[121] GRENIER, C., op. cit., p. 31

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

rouge au point de marque. Les lettres sont accompagnées des chiffres, outils indispensables pour marquer le trousseau.

Marie-France Dubromel est une grande amatrice d'abécédaires et marquettes. Elle les a longtemps collectionné avant de se lancer elle-même dans une pratique artistique où l'écriture rouge a énormément d'importance. Elle a endossé un rôle d'ethnologue en glanant dans les multiples tissus en sa possession des traces de leurs vies antérieures, des lettres schématisées de blanchisseuses et a réussi à en établir un alphabet. Cet alphabet rudimentaire diffère des marquettes, les lettres réduites à leur minium ont pour but d'identifier facilement et discrètement le linge confié aux bons soins des blanchisseuses. Elle reprend à son compte cet alphabet et brode des histoires de linge. La reprise existe aussi chez l'artiste en terme de couture. Repriser, ou raccommoder, un tissu consiste à passer un fil dans le tissu à l'aide d'une aiguille en faisant des allers et retours successifs pour en reconstituer la trame. Les épreuves de reprises n'étaient pas rares au XIXe siècle. Des femmes étaient mises en concurrence et devaient réaliser une reprise dans un temps imparti. Elles étaient jugées sur la propreté de l'ouvrage réalisé. Marie-France Dubromel garde dans ses archives personnelles quelques exemples de ces épreuves de reprises. L'étude de deux épreuves datant de 1885 de sa collection montrent bien comment la répétition du même geste recompose la trame. La reprise permettait d'allonger la durée de vie des vêtements, des draps, des torchons dans une optique d'économie domestique.

59. Épreuve de reprises, 1885, collection, Mercerie ambulante, mfd

60. Louise Bourgeois, *sans titre*, 2004, (détail), ©mfd, Biennale de Venise, 2007

La reprise était une technique connue de Louise Bourgeois qui, déjà enfant, devait repriser les tapisseries mises en restauration chez ses parents. Il n'est donc pas étonnant de voir comment ses dessins réalisés au crayon prennent la forme d'une trame où les fils se croisent à

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

la manière d'une reprise de couture. Quelque temps avant sa mort, elle s'attelle à la réalisation d'une exposition sur l'héroïne de Balzac, Eugénie Grandet[122]. L'artiste se sent proche du personnage car il est vrai que leurs vies connaissent quelques similitudes : père autoritaire, décès prématuré d'une mère aimée... Pour cette exposition, elle renoue avec le fil et l'étoffe et rend hommage au personnage d'Eugénie tout en se plaçant dans une filiation symbolique. Grâce à l'utilisation d'une combinaison de coton reprisée sur laquelle elle brode une citation[123] de Louise Bourgeois au sujet d'Eugénie Grandet, Marie-France Dubromel met en place une filiation qui va dépasser celle unissant Grandet à Bourgeois afin de lier plus universellement les femmes à travers l'histoire du linge et de la reprise.

61. Texte de Louise Bourgeois (*Eugénie Grandet*). Écriture au fil rouge par Marie-France Dubromel, sur combinaison de coton reprisée, 2016

La reprise n'est qu'un des savoirs-faire que la jeune fille doit maîtriser pour entrer dans sa vie de femme. En effet, son apprentissage textile est complet lorsqu'elle sait manier les aiguilles à coudre, tricoter, couper, tailler, raccommoder, bâtir, coudre... Et comme l'écrit Yvonne Verdier, « *ces savoirs-faire sont partagés par toutes les femmes dans le cadre*

[122] *Moi, Eugénie Grandet*, du 3 novembre 2010 au 6 février 2011, Maison de Balzac.

[123] « Eugénie Grandet, elle ne faisait que ravauder les draps, c'est comme ça, c'était un destin très modeste et très misérable »

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

quotidien de leur vie familiale, délimitant l'existence bien tranchée d'une aire de culture féminine avec ses techniques propres, ses traditions, son langage, son échelle de maîtrise, sa topographie, ses rythmes. »[124]

La reprise est donc une pratique domestique traditionnelle. Reprendre permet de faire durer les vêtements, les tabliers, les torchons dans un souci d'économie domestique. C'est un héritage, repris par les artistes contemporaines mais actualisé.

Orly Cogan se place dans cette idée *d'une aire de culture féminine* à travers ses broderies. Elle « reprend » des tissus brodés, elle crée une filiation avec les femmes des générations précédentes. De cet héritage féminin, elle garde le « faire », mais rompt avec l'image traditionnelle de la brodeuse. Les brodeuses contemporaines sont à la recherche d'une nouvelle identité féminine, hors de la docilité et de l'innocence. Ainsi, Orly Cogan met au point une filiation entre elle et une génération de femmes précédentes sauf qu'elle n'y brode pas ses initiales, mais son alter-ego. Elle ne marque pas le tissu des lettres de son prénom mais elle le signe de sa présence. Dans ses broderies, beaucoup d'éléments rappellent l'enfance. Les tissus peuvent provenir de draps pour enfants où sont brodés ou imprimés des animaux, des jouets, etc, ou bien elle brode des fillettes, des images d'Alice au Pays des Merveilles, de Cendrillon... Elle plonge les fillettes dans un univers à connotation sexuelle. En effet, elles ne découvrent pas la sexualité en brodant leur trousseau, mais en observant des femmes déjà « piquée ».

L'artiste questionne l'identité féminine en s'enracinant dans une tradition féminine par la reprise du tissu, mais elle va subvertir cette identité à travers la répétition d'éléments perturbateurs comme la masturbation, la drogue ou encore la boulimie. Elle rompt ainsi avec une image essentialiste de la femme et de la brodeuse.

La question de l'identité féminine est au cœur de ma recherche artistique. En Master Recherche, j'abordais déjà la question de l'identité féminine dans une installation représentant une chambre de jeune fille. Les images issues de la presse féminine mais aussi de tableaux classiques ou de sculptures venaient envahir l'espace de la chambre sous forme de photographies brodées composant le mobilier, du couvre-lit aux rideaux en passant par la lampe de chevet. La féminité ne pouvait se construire que par comparaison à ces référents,

[124] VERDIER, Y., op. cit., p. 80

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

livrant une image stéréotypée des femmes. Pourtant, une sensibilité pour la représentation de l'image féminine à connotation sexuelle a rapidement émergée, déjà présente par la sélection des images décorant la chambre et par leur cadrage.

62. *Sans titre*, installation, 2010, à l'occasion de la soutenance de Master, Université Rennes2

Mon travail plastique a suivi un processus logique où la broderie qui ornait les photographies s'est émancipée des images empruntées pour créer de nouvelles images. J'ai arrêté de broder sur de la toile où étaient imprimées des reproductions de tableaux et de photographies de magazines, préférant broder sur de vieux tissus. Je glanais mes images sur des sites pornographiques et les reportait sur le tissu avant de les broder de fil noir et de les agrémenter d'un lavis de peinture.

À travers la série *Mes torchons* je questionne l'image de la femme sous deux angles, celui du sexuel et celui de la maternité car toutes les femmes de cette série sont enceintes. Ainsi la subversion s'opère par la représentation d'images tirées de la pornographie, mais est redoublée par le fait de représenter des images pornographiques ayant pour objet des femmes enceintes. La représentation de ces femmes enceintes interroge, il est rare en effet d'aborder la sexualité de celles-ci, comme si elles n'en avaient pas, alors que ces femmes au ventre rond sont l'image

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

même des effets de l'accouplement. J'essaye ainsi de déconstruire l'image idéalisée de la mère dont le corps, l'inconscient populaire, est un sanctuaire qu'on ne peut souiller, tout en utilisant paradoxalement des images stéréotypées provenant de l'imagerie pornographique.

63. *Mes Torchons* (détail)

En tout cas, la broderie est un lieu où se pose la question de l'identité féminine et ces lieux sont rares. Elle devient un lieu privilégié puisque féminin. En effet, l'essentialisme du tissu réserve cet espace aux femmes, elles peuvent y construire leur propre vision d'elles-mêmes, loin des schémas normatifs de l'industrie pornographique. Broder permet donc de penser, mais de surtout repenser l'identité féminine.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Le déniaisement

Traditionnellement, après l'obtention de leur diplôme scolaire, les jeunes filles finalisaient leur apprentissage des travaux d'aiguille par un séjour chez la couturière. Cet apprentissage avait tout d'abord un rôle pratique, savoir repriser des vêtements, couper, confectionner, mais également un rôle symbolique, celui de déniaiser la jeune fille. En effet, quoi de mieux qu'une aiguille pour représenter un sexe en érection et qu'un tissu tendu sur un tambour pour représenter l'hymen. Nubiles, les jeunes filles était tenues éloignées des garçons pour la préservation de « l'honneur familial ». Élevées dans la foi et confrontées à la morale, elles arrivaient à l'adolescence sans savoir sexuel. Le séjour chez la couturière était donc l'occasion de les sortir de leur ignorance et de les préparer à leur future vie d'épouses. En effet, « *la couturière est celle qui détient le savoir de la sexualité et qui peut initier à ses codes. Les fournitures que les filles utilisent comme les épingles et les aiguilles font, d'ailleurs, référence au langage sexuel*.»[125] De plus, la couturière maintenait sa place symbolique jusqu'au jour du mariage comme l'explique Anne Monjaret, celle de *faire* et *défaire* la mariée : « *La couturière « fait la mariée » en lui confectionnant sa robe et en l'aidant à s'habiller le jour de la cérémonie mais elle la « défait » également dans le sens où elle se charge de retirer les épingles qui tiennent la coiffe nuptiale […]*. »[126]

La dernière épingle était réservée au nouveau mari et enlevée dans l'intimité de la chambre nuptiale, car il est comme l'aiguille, il pique et fait perler le sang. Ainsi déflorée, la jeune fille est maintenant femme.

Les histoires de mariages et de robes de mariée sont fréquentes dans le travail de Marie-France Dubromel, elles sont symboliques car ce sont celles qui *font* la femme. Son *Gant de la mariée* annonce le lien unissant le mariage et l'hymen. Il s'agit de deux gants blancs présenté l'un en recto, l'autre en verso. Joliment ouvragés, ils sont en dentelle du poignet jusqu'au coude. Les gants sont présentés sur un drap numéroté au fil rouge sur lequel l'artiste a brodé de rouge un « oui ». Le gant gauche présente la face dorsale de la main gauche, l'annulaire est entouré de plusieurs tours de fil rouge représentant l'alliance nouvellement passée au doigt de la mariée. Le gant droit représente la face palmaire. Au niveau du poignet une fente est aménagée permettant l'insertion du gant dans laquelle est

[125] MONJARET, A., « De la marquette au trousseau : parcours initiatique des jeunes filles à marier », in TRICAUD, A., *Point de croix: au bonheur des filles*, Paris, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 60

[126] Ibid., p. 62

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

déposée une petite boule de fils rouge. Des fils s'éparpillent de part et d'autre de ce gant et relient les deux gants ensemble. Ils représentent deux moment d'une même histoire, deux choses liée, le mariage et la place prépondérante de l'hymen dans cette union. En effet, la fente rouge n'est ni plus ni moins une vulve. Le terme « d'hymen » est d'ailleurs un terme permettant de qualifier une union.

64. Marie-France Dubromel, *Les gants de la mariée*, 1999

Le séjour chez la couturière avait pour but de démystifier la sexualité. Il devait contrer une critique souvent faite aux jeunes filles de l'époque, celle d'avoir un esprit trop romanesque.

Mais comment ne pas s'imaginer les pires délices et les pires vices en ayant une connaissance aussi restreinte de son corps et de celui de l'autre, de la passion physique... En effet, « l*e caractère romanesque de la jeune fille découlerait d'un manque : ce qu'elle ignore parce que le savoir lui est refusé, elle l'invente et le dramatise, soit en se tournant vers ce qu'elle sait de la nature, soit en se détournant justement de cette nature pour devenir mystique.* »[127]

La femme serait donc placée sous le signe du manque : manque du phallus et manque de connaissance, les deux étant des apanages masculins. Cette méconnaissance est tenace et amène aujourd'hui à donner un sentiment d'urgence aux femmes, aux militantes, aux associations de droits des femmes, etc. Il est assez préoccupant que dans les années 2000, les jeunes filles et les jeunes garçons ne connaissent ni l'existence du clitoris ni son rôle dans la sexualité. Il y a une réelle carence au niveau des connaissances sur la sexualité, la

[127] DUZER, V. A., « Le fruit défendu », *Romantisme*, 30 septembre 2014, nº 165, p. 3-12

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

contraception, les maladies sexuellement transmissibles... Mais surtout, l'anatomie féminine demeure tabou. Elle est régulièrement au centre de polémique comme c'est le cas avec la parution de l'ouvrage du médecin Michel Cymes[128]. Il lui est reproché de ne pas entrer dans les détails concernant l'anatomie féminine mais d'accorder trop d'importance à l'anatomie masculine. Une pétition a été lancée dénonçant la différence de traitement entre le sexe féminin et le sexe masculin dans l'ouvrage :

> « *Déjà, dans l'ensemble, nous observons que la page des explications pour les zizis fait 11 lignes alors que la page des zézettes fait 5 lignes., un sous produit en quelque sorte. Parmi ces 5 lignes, deux demi lignes, soit une ligne entière est de nouveau consacrée au zizi, ce qui porte à 4 lignes la description de la zézette. […] C'est sur que vu le schéma de la vulve on pourrait croire que la zézette n'est qu'un trou. Disparu le vagin, disparu l'utérus, disparues les 4 lèvres, disparus les 2 ovaires, disparu le clitoris ! La seule chose à quoi servirait la zézette ce serait à faire pipi ?! Coté zizi, on a un pénis, des testicules, un scrotum, un gland et un prépuce. On notera que les testicules servent à faire les bébés, le zizi étant autofécondant probablement. Donc un zizi c'est un pénis, des testicules pour faire des bébés plus tard, un gland, un scrotum et un prépuce. Une zézette c'est un trou. Enfin, non, une zézette, ce serait une cocotte ou un minou ou une fefesse (sic) et chacun donnerait ' le nom qu'il veut à cette partie très intime du corps.' Donc on a d'un coté un zizi que les adultent appellent un pénis et de l'autre une zézette qui n'a pas de nom alors on l'appelle comme on veut.* »[129]

Le sexe féminin demeure le grand inconnu et les premières à en souffrir sont les filles et les femmes elles-mêmes. Et le grand absent, le mal connu, le mal-aimé est le clitoris. Il a fallu attendre 2017 pour que le clitoris soit représenté sur les schémas d'un livre de Sciences de la Vie et de la Terre édité chez Magnard. Dans les autres ouvrages, le clitoris, quand il est présent, est représenté par un simple rond, le capuchon. Il est majoritairement exclu des manuels car n'a pas de « rôle » dans la procréation, il est en effet un organe dédié au seul plaisir dont la finalité est la jouissance. Ce début de réhabilitation a été rendue possible grâce à la modélisation d'un clitoris en 3D par la chercheuse Odile Fillod.

Depuis peu, et le travail d'Odile Fillod en est un exemple, le sexe féminin sort du silence. Lori Malépart-Traversy a réalisé un court-métrage d'animation intitulé *Le clitoris*[130]. Le

[128] CYMES, M., MONLOUBOU, L., *Quand ça va ! quand ça va pas ?: leur corps expliqué aux enfants (et aux parents !)*, Suresnes (Hauts-de-Seine), Les éditions Clochette, 2017

[129] https://www.change.org/p/la-zézette-n-est-pas-un-trou-rectifiez-votre-livre

[130] 2016, dans le cadre de ses études à l'Université de Concordia

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

clitoris y est personnifié, avec une tête, des yeux, des bras et des jambes. Elle y raconte son histoire, de l'antiquité grecque à nos jours en passant par Freud, présenté comme « l'ennemi numéro un du clitoris ». Pour lui, la femme mature doit être vaginale et non clitoridienne, au risque de tomber dans les affres de l'hystérie féminine considérée comme une maladie mentale.

Ces initiatives participent à un mouvement plus large d'éducation populaire et de divulgation des connaissances sur la sexualité féminine passant notamment par la multiplication de conférences gesticulées en France. À Rennes s'est déroulée en 2012 la conférence « Le clito, un petit nom qui en dit long. Plaisir et Politique au pays de la sexualité féminine »[131]. Sept femmes y partageaient avec le public leur rapport avec leur clitoris.

La (re)découverte du clitoris est une suite logique à la (re)découverte du vagin, organe « popularisé » notamment grâce à pièce *Les monologues du vagin* de De Eve Ensler[132]. Les motivations de l'auteure était de :

> « *[…] faire parler des femmes, de les faire parler de leur vagin, de faire des interviews de vagins. J'ai causé avec plus de deux-cents femmes et c'est devenu ces* Monologues du vagin*. J'ai fait parler des femmes âgées, des femmes jeunes, des femmes mariées, des femmes seules, des lesbiennes, des professeurs, des actrices, des cadres, des professionnelles du sexe, des femmes noires, des femmes jaunes, des femmes blanches, des femmes chrétiennes, des femmes musulmanes, des femmes juives. Au début, ces femmes étaient un peu timides, elles avaient du mal à parler. Mais une fois lancées, on ne pouvait plus les arrêter. Les femmes adorent parler de leur vagin. Ce qui les excitait le plus c'est que jamais personne ne leur avait demandé ça avant.* »[133]

Eve Ensler invite les femmes à se connaître intimement et cette connaissance de soi passe aussi par le regard. Les femmes doivent dépasser les a priori et les idées fausses sur leur sexe et un geste aussi anodin que de regarder sa vulve à l'aide d'un miroir est à la fois performatif et politique, mais aussi nécessaire et urgent. À travers sa bande dessinée « Check ta chatte », la dessinatrice Emma veut également encourager les femmes à se munir d'un miroir pour se réapproprier leur corps et combattre les discours culpabilisants.

[131] 9 juin 2012 à l'ADEC, maison du Théâtre Amateur de Rennes. Conférence portée par l'association *Questions d'égalité*.

[132] La pièce a été jouée la première fois en 1996 à Broadway, en 2000 en France.

[133] ENSLER, E., *Les monologues du vagin*, Paris, Denoël, 2012, p. 18

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La découverte du plaisir passe par une connaissance de soi mais cette dernière s'avère être également un bon outil indicateur pour connaître sa physiologie et son état de santé.

Ainsi fleurissent sur des plates-formes de vidéos en lignes des « tutos » pour apprendre à réaliser des auto-examens du col de l'utérus. Peu de matériel et peu de compétences sont requises : un spéculum, une lampe torche, un appareil photographique et un peu de souplesse. L'auto-examen peut être réalisé quotidiennement, mensuellement ou moins souvent, les éléments analysés (ouverture du col, antériorité ou postériorité, pertes...) sont répertoriés dans un journal et permettent un suivi de sa fertilité et une parfaite connaissance de son cycle. Cluny Braun tient ainsi son journal sous la forme d'un vlog sur la plateforme viméo sous le nom de « Journal de ma chatte ». L'auto-examen, ou « self help » est au cœur d'une lutte pour la réappropriation du corps féminin par les femmes et sa soustraction à la médecine, érigée en symbole du patriarcat et le l'oppression coloniale, les médecins étant majoritairement des hommes blancs exerçant un pouvoir et un contrôle sur les femmes sous-couvert de détenir la connaissance.

Par la divulgation des connaissances, les femmes peuvent faire le choix de se prendre en charge gynécologiquement elles-mêmes. Les vieilles connaissances transmissent de femmes à femmes puis oubliées sont réactivées, les plantes médicinales sont au cœur des soins, la confiance et la connaissance de soi redonnées aux femmes. « Docteure Duchesne », de son « vrai » nom « Pussy Drama » est performeuse et sorcière en gynécologie. La femme aux sourcils roses, vêtue d'une combinaison bleue où est peint un appareil sexuel féminin à l'échelle, sillonne la France dans sa camionnette aménagée, pratiquant ce qu'elle nomme de l' « alter-gynécologie ». Pussy Drama n'est pas médecin mais a acquis une solide connaissance en gynécologie qu'elle partage lors de consultations individuelles ou en groupe dans des festivals féministes. Selon elle, toute femme devrait être capable de s'auto-examiner. Elle explique :

> « *Quand tu vas chez le médecin pour un rhume, tu es capable de dire si tu as le nez bouché, une toux sèche ou grasse. Quand tu arrives en consultation chez le gynéco, tu devrais pouvoir dire si ça sent bizarre, si ton col est rouge... L'auto-examen ça permet aussi de savoir à quoi tu ressembles pendant les règles. Pour moi c'est aussi anodin que de regarder l'intérieur de sa bouche.* »[134]

[134] EDGARD-ROSA, C., *Docteure Duchesne : sorcière en gynécologie*, https://pouletrotique.com/2015/09/23/docteure-duchesne-sorciere-en-gynecologie/ , 23 septembre 2015

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Docteure Duchene se fait passeuse de savoir et à leur tour, les artistes vont s'incarner dans ce rôle et délivrer le savoir sexuel car la broderie est un de ces outil d'accès à la connaissance.

Ainsi, la broderie contemporaine reprend son rôle traditionnel d'éducation à la sexualité.

Ghada Amer brode sur de grandes toiles des images pornographiques, superpose les figures de corps, les répète, et sans rentrer les fils, elle met en place un brouillage visuel. Elle ne brode pas seulement des figures pornographiques mais s'attaque aussi aux représentations des princesses issues des dessins-animés Disney comme Blanche-Neige avec *Appels and Petunias.*

65. Ghada Amer en collaboration avec Reza Farkhondeh, *Apples and Petunias*, 2011, peinture et broderie sur papier, 130x209 cm env., Cheim&Read, New York

Sur une toile blanche, le personnage de Blanche-Neige est peint neuf fois de profil. Les bras pliés, elle mène une pomme d'un rouge vif à sa bouche, l'instant est fatidique. Les figures sont reconnaissables par le trait caractéristique de Walt Disney, les têtes sont ornées du bandeau rouge à nœud sur une chevelure noire peinte en lavis. Sont peintes au lavis deux Blanche-Neige bleues, deux jaunes dont l'une plus orangée, deux vertes et une mauves. Les coulures prolongent les robes qui ne sont peintes que jusqu'en haut des cuisses ce qui donne aux personnages un aspect spectral. La toile blanche est brodée de fils rouges qui parcourent

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

toute la surface. Ils ne sont pas rentrés et se mélangent visuellement avec les coulures. Ces fils brodés ainsi sur la toile forment comme des flammes, les flammes de l'Enfer, dans lequel Blanche-Neige répète inlassablement les mêmes erreurs. En effet, elle croque encore et encore la pomme rouge offerte par la Reine, sa belle-mère qu'elle ne reconnaît pas puisque celle-ci s'est grimée en sorcière. Il existe une grande rivalité entre les deux pour savoir qui est la plus belle, il s'agit en fait de savoir laquelle est la « plus » femme, laquelle est La Femme.

Blanche-Neige est une oie blanche, pure, elle n'est pas encore femme puisque qu'elle est vierge. La belle-mère est quant à elle sur le déclin, elle voit sa beauté se pâlir, et elle est en passe, si elle ne l'est pas encore, d'être trop vieille pour être femme, c'est-à-dire ménopausée.

La pomme rouge est le fruit défendu, ce par quoi le drame arrive. Blanche-Neige tombe dans un profond sommeil dont seul le prince pourra la réveiller, mais c'est aussi la pomme qu'Adam et Eve, poussé·e·s par le serpent, cueillent dans l'Arbre de Vie. Cette faute grave leur vaut d'être expulsé·e·s du jardin d'Eden ce qui les entraine sur la voie de la découverte de la vie sexuelle. *Appels and Petunias* s'impose comme un avertissement : voilà ce qui arrive aux filles qui veulent trop vite goûter au fruit défendu, elles brûlent aux Enfers.

Ghada Amer utilise le même vocabulaire plastique pour ses broderies dénonçant la pornographie et celles utilisant des personnages du monde de l'enfance, mais elles abordent toutes la question de la sexualité. Elle fait cohabiter les deux avec d'un coté l'innocence, perdue ou non, et de l'autre, la débauche, comme s'il n'existait pas d'entre deux. *Curfew 67* n'est pas une broderie mais un dessin. Sur fond blanc, des contours d'avions sont dessinés, ils forment un fond sur le fond blanc du papier. Blanche-Neige est dessinée en ligne claire, sa robe est laissé blanche, mais sa tête, ses bras et ses pieds sont colorés de rose, la bouche est rouge, ses cheveux blonds. Elle sent une fleur qu'elle tient sans sa main gauche et porte de sa main droite un panier rempli d'autres fleurs. En ligne claire bleue est dessinée une femme seins nus mimant une fellation en mettant son auriculaire droit dans sa bouche. On ne voit pas tellement plus de son corps puisque qu'elle est cadrée de la tête à la taille.

Le blanc de Blanche-Neige évoque la pureté, la fleur qu'elle tient à la main peut être le symbole de son hymen, sa « petite fleur » encore intacte. Les avions sont comme autant d'attributs de la virilité qui lui tournent autour, comme des rapaces attendant le moment opportun pour tomber sur leur proie. Le dessin de la femme en ligne bleue représente l'instant d'après, cela préfigure ce qui va lui arriver, une vie à la merci des désirs masculins.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

66. Ghada Amer, *Curfew 67*, 2005, acrylic, crayon, encre et broderie sur papier, 72x57 cm env.

La sexualité n'est jamais vraiment sereine chez Ghada Amer. Elle représente une sexualité hétérosexuelle et hétéronormée où la femme n'est qu'objectivée, soumise aux désirs des hommes même lorsqu'elle réalise des dessins et broderies de couples lesbiens.

La sexualité est en général plus « joyeuse » chez Orly Cogan, certaines exceptions peuvent néanmoins mettre mal à l'aise comme c'est le cas de *Behind the Red Door*.

67. Orly Cogan, *Behind the Red Door*, broderie et peinture sur tissu vintage, 76x910 cm env.

Elle brode sur une nappe vintage, où sont déjà brodés quatre paniers rouges remplis de fleurs bleues, trois femmes, un homme et une grenouille. Une femme blonde en soutien gorge bleu tient dans la paume de sa main une grenouille. Il s'agit une fois de plus de l'alter-ego

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

brodé de l'artiste. Sous elle, à l'intérieur de la broderie vintage est représentée une jeune fille, elle est plus jeune que les autres protagonistes, rousse, vêtue d'une chemisier vert, elle sort une clef de son sac à main. La clef est surement celle qui ouvre le cadenas installé sur la porte rouge à sa gauche. Il est au centre du rectangle de tissu et au centre de la broderie vintage, ce qui en fait un élément important. À droite, faisant face à l'alter-ego brodé de l'artiste se tient un homme nu, debout, les yeux fermés, il tend son index vers la jeune fille rousse comme s'il venait de la choisir à l'aveugle. Il y a une certaine proximité entre son sexe et le cadenas. La dernière femme, qui semble être coiffée d'un panier renversé, fait front et semble s'adresser au spectateur à la manière de l'Uncle Sam, index tendu, semblant prononcer le célèbre « We want you ». Mais elle pourrait tout autant dire « I'm watching you ». Elle invite le spectateur tout autant qu'elle le condamne à regarder.

La broderie semble être un piège tendu autour la jeune fille rousse qui se referme sur elle. Elle a la clef du cadenas, elle est l'élue, l'homme l'a choisi. Elle s'apprête à passer de l'autre coté et la porte rouge va s'ouvrir. La porte rouge, c'est son hymen et en passant de l'autre côté, elle va découvrir le monde des plaisirs. D'ailleurs, la partie du sexe féminin située entre les lèvres et l'entrée ainsi que le passage d'une pièce à une autre se nomment tout deux le « vestibule ».

Dans une autre de ses réalisations, *Don't Think About The Pink Elephants*, l'artiste utilise un ancien drap d'enfant où sont imprimés des éléphants roses, tenant dans leur trompe des fleurs rouges et jaunes. Orly Cogan est intervenue sur ce support avec deux styles de broderie différents.

68. Orly Cogan, *D'ont Think About The Pink Elephants*, 124x140 cm env.

Elle brode tout d'abord en ligne claire deux femmes nues, probablement des alter-ego brodés d'elle-même, ils sont reconnaissables à leur coupe de cheveux caractéristique et aux

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

traits du visage. La femme de gauche est assise, jambes croisées, en train de manger une banane. L'autre est assise mais appuyée en arrière, relevant sa jambe droite qu'elle tient avec son bras droit. Sont brodés, plus grossièrement, une multitude de petits personnages. Il s'agit de couples faisant l'amour dans toutes les positions, de femmes seules, de zoophilie...

En se représentant dans ses broderies, Orly Cogan fait d'elle « celle qui sait ». Elle est celle qui a le savoir sexuel et incarne ainsi une forme contemporaine de couturière d'antan. À travers ses broderies, elle partage son savoir sexuel.

Les artistes « brodeuses » ont donc le même rôle que nos anciennes couturières, celui du partage du savoir sexuel. Leur fonction, voir même leur mission, est un travail de vulgarisation destinés aux femmes, mais pas seulement. Il est destiné à tous, il incite à se poser des questions sur la place des femmes dans la société. Elles ne sont pas des êtres sexuellement disponibles comme la société tend à nous le faire croire. Les broderies présentent des femmes objets, mais en les brodants, les artistes montrent que les femmes ont conscience des enjeux et qu'elles peuvent s'en emparer. Mais plus que de s'accaparer le sexuel, l'idée est de le remettre au goût du jour, de réactiver les lieux de savoirs parallèles où la parole des femmes peut se faire entendre.

La broderie est ainsi un lieu féminin privilégié d'éducation.

Fil, tambour, hymen, un même vocabulaire

Après le séjour chez la couturière, le prochain passage vers la vie de femme se déroule lors de la nuit de noce par la défloraison de l'hymen. Une femme ne serait vraiment « femme » qu'après sa première pénétration avec un homme. Traditionnellement, le drap taché du sang de l'hymen était exposé aux fenêtres le lendemain de la nuit de noces. Mais le culte de l'hymen perdure et dans certaines religions et cultures, les femmes ayant « enfreint » la règle se trouvent obligées d'utiliser des subterfuges pour simuler la déchirure de l'hymen. Les femmes sont donc jugées à l'aune de cette petite membrane et ne peuvent devenir femmes qu'entre les mains des hommes. Mais qu'en est-il des femmes vivant une sexualité où la pénétration masculines est exclue ? Sont-elles « malgré tout » des femmes ? Simone De Beauvoir écrivait dans *Le deuxième sexe* son sentiment sur le fait que les femmes soient scellées et ne devenaient femmes que par les hommes, « *[...], la fillette est révoltée quand*

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

elle comprend qu'elle est vierge et scellé, que, pour la changer en femme, il faudra qu'un sexe d'homme la pénètre. »[135]

Dans ce cadre moralisateur prônant la virginité féminine, il est alors nécessaire d'éduquer les filles à leur future défloraison à l'aide de métaphores et de contes où l'aiguille est une image récurrente. Il réside néanmoins une différence entre l'épingle et l'aiguille, l'une est pour les femmes, l'autre pour les filles. « *L'épingle protège car elle permet de piquer l'agresseur, elle est aussi celle qui, par ses piqûres, fait perler le sang indiquant que le travail « entre » et, plus métaphoriquement, que ce corps saignant est celui de la nubile*. » L'aiguille, celle percée d'un trou pour faire passer le fil, est donc celle consacrée aux femmes.

Dans les contes et la littérature, l'apprentissage du sexuel est souvent illustré à l'aide de la couture ou de la broderie. À un premier niveau, plutôt enfantin, c'est Peter Pan, le personnage de J. M. Barrie, qui est dans l'ignorance et, à la place d'un baiser, Wendy lui donne un dé à coudre :

> « *Elle dit également qu'elle lui donnerait un baiser s'il le voulait, mais Peter ne savait pas ce qu'elle voulait dire, et il tendit la main en attendant la suite.*
> *"Sans doute ne sais-tu pas ce qu'est un baiser ? Demanda-t-elle atterrée.*
> *Je le saurai quand tu me le donneras", répondit-il sèchement ; et pour ne pas le heurter, elle lui donna un dé à coudre.* »[136]

Wendy, jeune fille choisie pour devenir la maman des enfants perdus, est bien plus éveillée que le garçon et c'est elle qui propose le baiser qu'elle changera finalement en dé à coudre.

Dans le conte de Charles Perrault *La belle au bois dormant*[137], la jeune princesse est condamnée par une fée maléfique à mourir en se piquant le doigt avec un fuseau. En effet, les fées du royaume sont conviées au baptême de la princesse, sauf une que l'on croyait morte. Fâchée de ne pas recevoir autant d'attention que les sept autres fées, elle se venge au moment de faire son don à la princesse et jure « *que la princesse se percerait la main d'un fuseau, et*

[135] De Beauvoir, S., op. cit., p. 336

[136] Barrie, J. M, *Peter Pan*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2013, p.67

[137] Paru dans *Les contes de ma mère l'Oye* en 1697

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

qu'elle en mourrait. »[138] Heureusement la septième fée, sentant le danger que représente cette vieille fée, a eu la présence d'esprit de se cacher derrière une tapisserie. Bien que n'ayant pas les pouvoirs nécessaires pour annuler le triste présage, elle réussit néanmoins à l'amoindrir et « *au lieu d'en mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un roi viendra la réveiller.* »[139]

Le Roi ordonne de faire brûler rouets et fuseaux si bien qu'il n'en reste pas un seul dans tout le pays. Pourtant, quand la princesse atteint l'âge de quinze ou seize ans, elle rencontre une vieille femme qui file sa quenouille en haut d'un donjon, n'ayant jamais entendu parler de l'interdiction. La fille, curieuse, veut essayer. Elle se pique la main et tombe endormie. La fée qui a réussi à amoindrir l'enchantement décide d'endormir le royaume. Puis « *il crût dans un quart d'heure tout autour du parc une si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d'épines entrelacées les unes dans les autres, que bête ni homme n'y aurait pu passer [...]*. »[140] Les ronces sont garantes de l'intégrité physique de la princesse et de sa virginité. Les ronces à couper sont la métaphore de son hymen à déflorer, et elle attend, passive, celui qui la libérera. Le prince « élu » a la chance de voir les épines s'écarter sur son passage et se refermer derrière lui, nul autre ne peut prétendre avoir accès à cette « voie ». Il arrive près de la princesse, la réveille et en tombe éperdument amoureux.

Giambattista Basile propose une variante à ce dénouement dans *Soleil, Lune et Thalie*[141]. La princesse s'y réveille lorsque l'un de ses enfants, fruit du viol commis par le prince pendant son sommeil, lui tète le doigt de manière tellement énergique qu'il en extrait l'épine, cause de son endormissement.

En 1959, dans le dessin animé *La belle au bois dormant,* le studio Disney donne au personnage de la fée un arrière fond psychanalytique. Elle est plus sorcière que fée, sèche, dure, elle incarne l'image de la femme frigide. Sa féminité est autant en ruine que le château dans lequel elle vit, entourée de gnomes qui la laissent tout bonnement insatisfaite. Le sort jeté à la princesse n'est que le fruit de la rancœur qu'elle ressent pour le roi qui l'a délaissé.

Le roi, ne pouvant supporter l'idée qu'un jour sa fille sera « piquée » l'envoie loin du château et loin de lui, il la préserve ainsi d'une possible relation incestueuse. En effet, la mère est très peu présente dans ce dessin animée, elle n'a même pas de prénom. Le père s'appelle

[138] PERRAULT, C.,, « La belle au bois dormant », *Contes de Perrault*, Rennes, Éd. Ouest-France, 2014, p. 15

[139] Ibid.

[140] Ibid., p. 20

[141] Publié dans le Recueil *Le conte des contes*, publié à titre posthume entre 1634 et 1636.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Stéphane, le prince promis à Aurore/Rose est le prince Philippe et son père, le prince Hubert. La princesse se retrouve à vivre dans une chaumière au milieu de la foret, élevée par les trois fées ses marraines dans un véritable gynécée. Elle revient au château à l'âge nubile, à l'aube du jour de son seizième anniversaire.

Il est précisé dans le dessin animé qu'elle est ignorante à la fois de ses origines et des travaux d'aiguille. Elle n'a jamais vu de près ou de loin quelque chose ressemblant à un fuseau ou une aiguille, n'a même jamais vu d'homme, excepté le prince qu'elle rencontre par hasard et dont elle tombe amoureuse. Le fuseau/rouet fait le travail de déniaisement qui n'a jamais été fait, en s'en approchant, elle le touche, se pique et s'endort. Le prince va faire monstre de force pour pénétrer dans le château, coupant vaillamment les ronces. Il doit combattre Maléfice devenue dragon, et d'un coup d'épée dans le coeur, il la tue. L'épée la déniaise, non pas au sujet du sexe, mais de l'amour. Elle n'a pas la connaissance de l'amour, ce coup est donc fatal. La prince n'a plus qu'à réveiller sa princesse d'un baisé sur ses lèvres rouges.

Comme une réponse possible à la passivité de la princesse, nous avons réalisé avec une collègue plasticienne, Charlotte Iung, l'œuvre *À toutes les belles au bois dormant*[142]. Il s'agit d'une installation avec une mise en scène immuable. Un lit est dressé, recouvert de tissu rouge qui tombe jusqu'au sol, sur lequel est posée la belle. La pièce recueillant l'installation est plongée dans l'obscurité, la Belle est éclairée par une lumière orangée qui tombe sur elle et inonde la pièce. La Belle est composée de deux éléments principaux, le squelette et la robe. Le squelette en plastique a été recouvert de laine couleur rouille, brillante et fine. Quelques longs fil de laine jaune ornent le crane, vestiges d'une ancienne chevelure blonde. La robe est tricotée de blanc, agrémentée de fleurs. La Belle endormie tient dans ses mains un bouquet de roses rouges. Sur un petit coussin sur lequel est posé le crâne, des roses forment une auréole. Cette Belle au bois dormant représente, pour ma collaboratrice et moi-même, un rejet du conte en lui-même, de ce qu'il raconte, et de ce qu'il transmet aux filles. Notre Belle est dans un refus de la défloraison, elle veut rester « en fleur », et en effet, nombre de fleurs ornent sa robe. Et, refusant la défloraison, elle préfère mourir. Sa robe blanche est un rappel de sa pureté à laquelle s'oppose la couleur rouge du lit, le rouge du sang de la défloration, le rouge du sang des menstrues. Ainsi, elle échappe à son destin de femme. Les roses dans sa main sont présentes pour rappeler qu'elles comportent des épines, symbolisation du phallus qui

[142] Œuvre réalisé par le collectif Red Riding Hood dans le cadre d'une résidence à l'occasion du « Printemps de Chavagne », 2016

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

« fait » la femme. La Belle a choisi d'échapper à la souffrance, elle tient entre ses mains son destin, refuse un destin déjà tracé pour elle.

69. *À toutes les belles au bois dormant*, en collaboration avec Charlotte Iung, 2017, squelette en résine, laine, tissus, dimensions variables

Un autre conte, tout aussi célèbre, a pour but de parler de ce passage de la vie des femmes qui les font basculer socialement de fille à femme, il s'agit du *Petit chaperon rouge*. Grâce à son travail sur la transmission orale des contes, l'ethnologue Yvonne Verdier permet à ce conte de se pas se diluer et se perdre. Dans ses contes, Perrault a enlevé toute la partie sur les épingles et les aiguilles. En effet, le loup, s'adressant à la petite fille, lui dit : « *Quel chemin veux-tu prendre, […], celui des épingles ou celui des aiguilles?* »[143] Yvonne Verdier donne une signification au choix laissé par le loup à la fille. « *[…] une fille est envoyée sur le chemin des épingles, c'est-à-dire en apprentissage de couture, à la rencontre de sa puberté. Les épingles qui attifent s'opposent aux aiguilles associées au travail et aussi au raccommodage des robes trouées, et plus encore aux aiguilles à gros trous (Usées ? Qui ont déjà beaucoup servi?) des vieilles femmes, des grands-mères qui ne* voient plus clair. *[…]* Voir*, c'est en effet avoir ses règles :* ne plus voir*, c'est ne plus les avoir. Il s'agit donc d'une histoire qui se passe essentiellement entre une jeune fille pubère et une vieille femme ménopausée, entre une petite-fille et sa grand-mère […].* »[144]

Notons que le loup n'est pas simplement un loup... et cela Perrault le dit bien dans sa morale :

[143] VERDIER, Y., op. cit., p. 7

[144] VERDIER, Y., Ibid.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

« *Je dis le loup, car tous les loups*
Ne sont pas de la même sorte :
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui, privés, complaisants et doux,
Suivent les jeune demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles,
Mais, hélas ! qui ne sait que ces loups doucereux
De tous les loups sont les plus dangereux ! »[145]

Il s'agit donc de déniaiser le petit chaperon rouge, de lui faire craindre la trop grande proximité avec les hommes, de peur de se faire manger, déflorer. Pour des raisons morales et religieuses, il est attendu que les femmes arrivent vierges au mariage et les contes servent à mettre en garde les imprudentes. La grand-mère n'est plus franchement une femme, elle n'est plus réglée, à tel point que l'on peut la confondre avec un loup. Le petit chaperon est nubile, toute vêtue de rouge, rappelant le sang qui chaque mois s'écoule. Le conte illustre un passage d'état pour nos deux protagonistes, l'une devient femme, l'autre ne l'est plus car comme le note l'ethnologue, « voir » signifie « avoir ses règles ».

En 1966, Louise Bourgeois réalise sa sculpture *Le regard*. De forme ronde, plutôt plate, elle est faite de tissu et de latex ce qui lui confère une texture ressemblant à de la chair. Deux boudins, ou plis, encadrent une fente qui se trouve au centre et s'ouvre sur un magma organique. Cette pièce ressemble fortement à une vulve, avec les grandes lèvres et les petites lèvres, l'entrée du vagin, et à l'intérieur, le vagin. Le titre *Le regard* évoque la vision, et comme voir c'est avoir ses règles, l'artiste nous met face à une vulve de femme nubile.

70. Louise Bourgeois, *Le regard*, 1966, Latex tissu, 12,7x39,4x36,8 cm, The Easton Foundation

[145] PERRAULT, C., op. cit., p.45

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

« Voir » et « marquer » sont donc la même chose. En effet, marquer c'est tenter de réguler ses règles.

La Belle au bois dormant n'échappe pas à son destin. Les femmes n'échappent pas à faire perler le sang. Aurélie William-Levaux semble montrer dans son dessin brodé *Phase 2* quatre états de femme. La première figure est numérotée « 1 ». Il s'agit d'une jeune femme aux cheveux longs portant sur sa tête une couronne de fleur rouge, rouge comme ses lèvres, sorte d'auréole surmontée de plumes. Elle tend son index droit vers une branche de rosier et va certainement s'y piquer le doigt. La seconde femme est possiblement la même, mais dans un autre état. Torse nu, les bras en l'air et les yeux clos, elle est vêtue d'un bas transparent dont on voit la toison pubienne. Ses seins nus évoquent les activistes féministes « Femen », la couronne de fleur en moins, mais rattrapée par la morale et la bienséance, puisque qu'elle embrasse le mariage. La mariée est dessinée de rouge, coiffée d'un voile ou d'une coiffe agrémentée de fleurs, feuilles... Elle est mise à l'écart, séparée des autres. Dans une goutte de tissu blanc cousu sur le tissu, comme dans une goutte de lait, une mère allaitant son enfant clôt la scène.

71. Aurélie William-Levaux, *Phase 2*,
encre et broderie sur tissu

L'artiste nous livre les quatre états d'une femme, le déniaisement, la découverte de soi, le mariage et la maternité. Les motifs et les couleurs évoquent un exotisme indigène, sommes-nous peut-être face à une Pocahontas, rattrapée par une civilisation et une morale

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

occidentale. Le christianisme serait le seul modèle valable permettant aux femmes de trouver leur place et d'éprouver leur féminité.

L'image de la femme se piquant avec les épines d'une rose fait partie de l'imagerie populaire depuis le conte de la Belle au bois dormant, repris par Aurélie William-Levaux avec ce dessin brodé, réinterprété par Gina Pane lors de la performance *Azione Sentimentale*.

La souffrance que Gina Pane s'inflige laisse des traces, des cicatrices, physiques et photographiques. Elle réalise la performance en 1973 à la Galerie « Diagramma » à Milan. Elle se déroule dans trois salles de la galerie et fonctionne avec un jeu de projections. Gina Pane s'ouvre la main à l'aide d'un rasoir. La plaie saignante compose une rose, agrémentée d'épines posées sur son bras, qu'elle tend vers une figure de femme projetée, mettant ainsi en scène le « s*téréotype sentimentale des relations entre femmes* ».[146]

Les relations féminines seraient, elles aussi, régies par le sang qui coule ? Le sang de l'hymen « fait » la femme, il prouve sa fidélité. Le sang aurait-il le pouvoir de créer des liens pensés comme indestructibles ? En effet, l'expression « les liens du sang » signifie un lien familial, les « frères de sang » s'entaillent le pouce pour en faire perler une goutte de sang avant de poser pouce contre pouce afin d' « échanger » le sang. Le sang à donc ce pouvoir symbolique de lier. Une femme qui fait à son tour perler le sang, son propre sang, prouverait à son tour sa fidélité et son appartenance à une relation. Bien que symbole soit patriarcal, le sang resterait le marqueur d'une union entre deux êtres.

Pourtant, contrairement à la croyance populaire, l'hymen ne saigne pas nécessairement à la pénétration car il a la capacité de se détendre, mais ce serait ôter au phallus sont pouvoir de « faire » la femme.

Néanmoins, Kiki Smith offre avec sa sculpture *Rapture* une image émancipatrice. Il s'agit d'une sculpture représentant une femme adulte sortant du ventre d'un loup allongé sur le dos, les quatre pattes en l'air, le ventre ouvert. Contrairement au petit chaperon rouge, il ne s'agit ici pas d'une enfant qui sort du ventre du loup, aidée par le chasseur, mais une femme plutôt « mature ». Le visage n'évoque pas la prime jeunesse, les seins sont tombants, les hanches larges. Aurait-elle tué le loup elle-même ? Elle a vaincu le patriarcat ? Lutté contre son oppression, capable et consciente de ses capacités et qualités ?

[146] Gina Pane, protocole de la performance *Azione Sentimentale,* 1973

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

72. Kiki Smith, *The Rapture*, 2001, bronze, 163x157x66 cm env.

Elle a mis à terre son bourreau et se sauve elle-même.

Cette mentalité correspond assez bien avec le féminisme de la deuxième vague dont un des slogans était : « Ne me libère pas, je m'en charge! »

Le genre féminin

D'un point de vue pratique, broder et coudre consistent à piquer de l'endroit vers l'envers puis de l'envers vers l'endroit. Un dialogue se met alors en place entre l'intérieur et l'extérieur, le visible et l'invisible, le recto et le verso et enfin entre le décent et l'obscène. Pourrait-on alors pousser la réflexion jusqu'à faire un parallèle entre l'acte de broder et le sexe féminin ? Ramener à la surface le fil et l'aiguille pourrait faire le lien avec le sexe féminin, caché, obscène, castré, comme une tentative vaine d'exhiber son sexe, de l'extérioriser. Ainsi :

> « *La représentation du vagin comme phallus inversé, que Marie-Christine Pouchelle découvre dans les écrits d'un chirurgien du Moyen Age, obéit aux mêmes oppositions fondamentales entre le positif et le négatif, l'endroit et l'envers, qui s'imposent dès que le principe masculin est posé en mesure de toute chose. Sachant ainsi que l'homme et la femme sont perçus comme deux variantes, supérieure et inférieure, de la même physiologie, on comprend que,*

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

jusqu'à la Renaissance, on ne dispose pas de terme anatomique pour décrire en détail le sexe de la femme que l'on représente comme composé des mêmes organes que celui de l'homme, mais organisés autrement. »[147]

Ainsi, montrer symboliquement ce sexe caché par la broderie et le passer de l'envers féminin à l'endroit masculin offre la possibilité pour les femmes d'obtenir le phallus et donc de contrer la castration phallique. Broder serait un acte d'anti-frustration et de substitution. D'ailleurs, l'aiguille pique et transperce comme un pénis. D'un autre point de vue, et en reconnaissant l'apprentissage textile des femmes comme une construction sociale et patriarcale, le geste de ramener à la surface prend un autre sens. Nous ne serions plus dans l'expérience de la castration mais dans la revendication d'un sexe existant bien que caché, rendant visible « ce sexe qui n'en est pas un ». Alors l'expérience de la féminité ne passerait pas nécessairement par la castration. Comme ce sexe n'est pas visible mais interne, broder permet en quelque sorte de l'extérioriser et de l'exposer, d'exposer sa propre intériorité. Le tissu tendu sur un cercle à broder rappelle l'hymen à perforer, et y broder des représentations de vulves œuvre à la sur-affirmation la présence du sexe féminin. D'ailleurs chez Orly Cogan, les vulves sont toujours très rouges et très visibles.

En ce sens, les travaux d'aiguille viendraient marquer symboliquement la femme de son genre tout au long de sa vie. Le geste répétitif contiendrait symboliquement et inconsciemment en lui, par le fait de ramener à la surface le caché, son caractère féminin. En ce sens, il replace la femme dans une position de dominée, de pénétrée, car elle est celle qui n'a pas de sexe. N'ayant pas le phallus, elle en est réduite à le mimer par l'utilisation de l'aiguille venant perforer le tissu.

Les femmes brodées par Ghada Amer peuvent en cela être qualifiées de *femmes-phalliques*. « Naturellement » castrées, elles sont en manque du phallus et pour combler ce manque elles se font objet de désir. Dans la broderie, le phallus se matérialise en aiguille et vient transpercer les corps. La piqure façonne la femme, elle *fait* la femme et la souffrance engendrée par la piqure serait garante de son passage vers la féminité.

Pour combler le manque du phallus, une solution serait d'user de marques, de cicatrices, d'implants. « *D'autant que la marque corporelle est souvent une prise d'autonomie, une*

[147] BOURDIEU, P., *La domination masculine*, op. cit., p.20-21

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

manière symbolique de prendre possession de soi ».[148] Tout cela permettrait d'égaler la complétude de l'homme tout en affirmant la possession de son propre corps. Car en effet, « *la marque cutanée traduit la nécessité de compléter par une initiative propre un corps insuffisant en lui-même à incarner un sentiment d'existence propre* ».[149] Pour se sentir exister en dehors des conventions masculines, la femme marque son corps et en affirme l'appartenance même si cette prise d'autonomie doit passer la souffrance.

Dans la série *Instruction* réunissant douze broderies de l'artiste d'Ana Teresa Barboza, une en particulier retient mon attention. Il s'agit d'une broderie où un doigt est volontairement piqué avec une aiguille, illustrant l'adage du « travail qui rentre ». À plusieurs reprises, elle représente des femmes qui se brodent, ou se représente elle-même en train de se broder. Elle se fait de fil et d'aiguille, se donne une contenance, une silhouette. Barboza dessine les contours de son identité et se fait corps.

Rebecca Harris modèle elle aussi son corps par la broderie, chose qui lui est impossible dans la réalité. Les broderies sur photographies sont pour l'artiste une manière de prendre ou de reprendre le contrôle de son corps, de le manipuler, de le changer, de le modifier, de contrer son obésité. L'obésité traverse toute son œuvre en général, l'artiste travaille en effet beaucoup avec des matières souples (collants, bas...) qu'elle rembourre, tire, laisse prendre. Pour l'œuvre *Untilted (body modification)*, Rebecca Harris a pris en photographie son corps en se focalisant sur son ventre, de la taille à mi-cuisses. Les chairs sont lourdes et forment des plis et des replis, ce corps est bien loin d'appartenir à « la norme ». Face à ces images, l'artiste se lance dans une manipulation qu'elle ne peut effectuer sur son vrai corps. En effet, à l'aide de fil rouge, elle le raye, le barre, le rature, elle pique dans la chair, tend des fils comme pour la resserrer. Ces actions ne sont pas sans évoquer la chirurgie bariatrique, chirurgie préconisée en cas d'obésité morbide. Il s'agit d'enlever les trois-quart de l'estomac pour une perte de poids rapide entrainant des surplus de peau. Souvent, après ce genre d'opération, le/la patient·e est obligé·e de repasser par la chirurgie pour retendre la peau. La chirurgie permet le travail symbolique engagé par l'artiste, tendre à coup de fil et d'aiguille la peau, et re-faire corps.

[148] LE BRETON, *Signes d'identité: tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, 2002, p.11
[149] Ibid.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

73. Rebecca Harris, *Untilted* (body modification), 2013, dimension variable, cercle à broder, tissu imprimé, fil

D'un point de vue essentialiste, broder permettait d'apprendre à se comporter en tant que future femme. Lorsque la jeune fille se piquait avec l'aiguille et qu'une goutte de sang perlait, l'expression consacrée était alors de dire que « le travail rentre ». En effet, plus elle se pique, plus elle apprend les travaux d'aiguille, et donc plus elle apprend à devenir femme. Avec le travail de Ana Teresa Barboza et Rebecca Harris le « travail rentre », mais directement dans la chair, à même la peau. Le corps devient alors le lieu du « devenir-femme » et de l'identité féminine.

Néanmoins chez ces deux artistes, la suture n'est pas réellement dans la peau mais sur des images de corps, elle est avant tout symbolique. Eliza Bennett va dépasser la pratique de la broderie sur des projections de corps et va se broder à même la peau. En effet, dans l'installation vidéographique et photographique *A Woman's work is never done*, l'artiste est vue en train de se broder dans la main. Les différents fils de différentes nuances forment un paysage dans la paume de la main. Le titre donné par Eliza Bennett à cette œuvre ainsi que les différents éléments la composant et leur scénographie évoquent l'image classique de la brodeuse, assise près d'une fenêtre son ouvrage sur les genoux.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

74. Eliza Bennett, *A Woman's Work Is Never Done*, 2014, film de 8 min

75. Eliza Bennett, *A Woman's Work Is Never Done*, 2012, chair, fil

Je me suis essayée à effectuer une recherche dans le moteur de recherche « Google » en tapant « La brodeuse ». J'ai alors obtenu une série de vignettes agencées les unes à coté des autres représentant des brodeuses au travail[150].

Marie-France Dubromel a brodé une de ces représentations de brodeuses décrite dans *Vies antérieures*[151] de Gérard Macé.

76. Marie-France Dubromel, *Léonie L.*, broderie sur tissu

[150] Je présente ici une sélection non exhaustive et expurgée des vignettes sans liens apparents avec ma recherche.

[151] MACÉ, G., *Vies antérieures*, Paris, Gallimard, 1991

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Je me suis symboliquement emparée de cette représentation désuète de la brodeuse, et « Léonie L. »[152], c'est moi. Lorsque que je brode, je deviens « La brodeuse », créant du lien avec cette autre Léonie L. . Je mets en place un héritage symbolique entre elle et moi, je deviens dépositaire de sa mémoire et de son identité. Cette transmission donne du sens à mon travail plastique et réactive la question de l'identité féminine.

Quand Léonie L. coud, elle recoud ses fragments de vie, ses histoires, ses drames et ses bonheurs. Le fil devient la trame de sa vie et la guide dans ses souvenirs. Coudre permet alors d'unifier et de rassembler aussi bien d'un point de vue pratique que symbolique. D'ailleurs, dans *Peter Pan* de J. M. Barrie, Wendy coud Peter Pan à son ombre afin que celle-ci arrête de le fuir et qu'ensemble ils ne fassent plus qu'un. Le fil et l'aiguille utilisé·e·s par les plasticiennes vont également avoir le rôle de rassembler les différentes facettes de leur personnalité, dont « la femme » et « l'artiste ».

La production d'Orly Cogan regorge de broderies dans lesquelles elle s'incorpore mettant ainsi en scène son alter-ego dans des univers imaginaires ou fantasques. À travers les différentes broderies, l'alter-ego permet à l'artiste de vivre par procuration plusieurs expériences et d'assumer plusieurs facettes d'une même personnalité. Elle est ainsi déesse de la fertilité, Eve pècheresse, amante, amoureuse, toxicomane, mère... Elle mêle les opposés, coke et cake, enfance et décadence, comme autant d'images de la féminité. La broderie S*weet Obsession* représente une femme aux cheveux châtain, vêtue d'une chemise blanche, portant de sa main gauche un fraisier, s'en coupant une part de la droite. Sur son bras droit se trouvent, comme posées en équilibre et les unes sur les autres, une succession de tasses et de pâtisseries peintes dans des couleurs pastel. Le reste de la broderie est pensée comme une symétrie à axe vertical. En effet, à gauche et à droite, les différentes figures brodées se répondent. Deux fillettes ressemblant à Alice au pays des Merveilles sont présentes dans la partie supérieure de la broderie. Elles sont vêtues de tabliers roses, et portent dans leurs bras un grand plateau sur lequel sont posés deux énormes gâteaux. Une figure de fillette se dessine entre les deux visages. Elles regardent l'une et l'autre dans une direction opposée. Pendant ce temps, deux femmes sont en train de sniffer un rail de coke posé sur un miroir et deux autres mangent et boivent. Celle de gauche est nue mais vêtue de hautes chaussettes, accroupie, elle porte à sa bouche une pâtisserie. La seconde femme est nue elle aussi, assise au sol, elle tient

[152] Un heureux hasard veut que mon prénom et la première lettre de mon nom de naissance soient les mêmes que dans l'ouvrage de Gérard Macé

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

dans sa main un petit cake bleu qu'elle déguste par petits morceaux. Ses lèvres sont roses, mais son téton est très rouge, rouge comme la bouche de son double. L'assemblage de tous ces éléments donne à la broderie un coté très ornemental, décoratif.

Orly Cogan fait fi des stéréotypes et assume un rejet de la norme et de la perfection. Dans son œuvre, elle tente de déconstruire certains des stéréotypes féminins, comme celui de la toxicomane et de la boulimique en ce qui concerne la seule broderie S*weet Obession*. En effet, les femmes sont, malgré leurs dépendances, minces et belles, en somme de « vraies » jeunes filles ordinaires. Néanmoins, cette déconstruction connait des limites car les femmes sont toutes blanches et minces. L'artiste ne présente aucunement de femmes racisées ou au physique « hors-norme ». L'identité féminine se pense en terme d'image ou d'étiquette : « boulimique », « toxicomane », « fantasque ». La femme peut s'émanciper mais à la condition de répondre à certains nombres de critères physiques. Ces derniers servent de cadre, ils régulent l'identité féminine et rassurent. En effet, une femme émancipée à la fois, vis à vis de critères de beauté, et vis à vis de la moralité serait effrayante puisque débordante, incontrôlée, irrégulable, hystérique.

77. Orly Cogan, *Sweet Obsessions*, 2007, broderie sur tissu, 122x122 cm env.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Orly Cogan ne se présente pas dans cette broderie bien qu'elle le fasse de manière régulière dans son travail. Néanmoins, représenter des femmes, c'est déjà en soi se représenter un peu soi-même. Nous devenons ainsi notre propre sujet. Ce rapport à soi peut être douloureux, voir paradoxal, mais il permet de se penser en tant que sujet dans un rapport à soi, aux autres et au monde. La broderie devient un médiateur entre soi et les autres, soi et soi, soi et nos différents « moi ». Dans le cas d'Orly Cogan, la broderie devient un champ des possibles où elle peut s'incarner et se repenser dans chaque pièce. La broderie unifie autant qu'elle libère.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

B. Féminités, corps, art et sexualités...

Bel-Gazou pense !

Il est communément admis que les travaux d'aiguille sont essentiellement féminins et qu'ils sont donnés aux femmes car ils occupent les mains et l'esprit. Cette idée est répandue, mais est-ce aussi simple que cela ?

Traditionnellement, la broderie avait un rôle de régulation du féminin, trop débordant. Il fallait lutter contre l'oisiveté et mettre dans les mains des jeunes filles un ouvrage afin qu'elles se concentrent et ne puissent laisser vagabonder leur esprit.

Dans la pratique, on peut broder, repriser, tricoter tout en se laissant aller à la rêverie. Pour les jeunes fillettes en apprentissage, les débuts sont certes difficile car il faut d'abord apprendre. Mais ensuite, les mains gardent la mémoire du geste. Au début, il y a besoin d'application, de concentration, mais après, la dextérité ouvre sur la liberté, avec l'habitude, l'esprit se détache du corps.

Les femmes sont considérées comme moins intelligentes que les hommes, moins éduquées, elles n'ont pas la possibilité de devenir créatrice, artiste, écrivaine...

> « *En 1909, les membres de la Ligue des droits de l'homme réunis en congrès à Rennes applaudissaient Maria Vérone, « rapporteur de la commission des droits de la femme », lorsqu'elle déclarait : « S'il est évident qu'actuellement on rencontre plus de cerveaux créateurs parmi les hommes que parmi les femmes, la cause n'en est point, je crois, au cerveau féminin, mais uniquement à l'éducation qui a été donnée préalablement aux jeunes filles. »*[153] *Jusque-là, l'éducation des filles ne développait guère leur audace. Les préparait-elle à devenir des écrivaines, des peintres, des compositrices, etc? Certes non. Pourtant, çà et là, dans un livre de femme, dans un magazine en apparence frivole, une toute petite phrase pose le problème essentiel : « Non seulement il faut savoir écrire, mais encore il faut oser écrire, et nous ne croyons pas exagérer beaucoup en disant que le don d'écrire n'est fait en somme que d'une sorte d'audace. »*[154] *Mais qui a*

[153] Sixième séance, lundi 31 mai 1909, « Les droits de la femme », *Bulletin officiel de la Ligue des droits de l'homme*, n°15, 15 août 1909, p. 970, cité par COSNIER, C., *Le silence des filles: de l'aiguille à la plume*, Paris, Fayard, 2001, p. 16

[154] Lucie Delarue-Mardrus, « L'âme des livres », *Femina*, 15 avril 1908, cité par COSNIER, C., Ibid., p. 16

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

prêté attention à ce que Lucie Delarue-Mardrus confiait ainsi en 1908 au magazine Femina *entre une chronique de mode et un compte rendu de soirée mondaine ?*
A u XIXe et au début du XXe siècle, l'instruction que les jeunes filles reçoivent repose sur trois critères : infériorité des femmes, croyance solidement ancrée en une nature féminine, prépondérance de l'éducation sur le savoir. Ainsi le veulent leur fonction biologique et le rôle qu'elles joueront dans la société : elles seront des épouses et des mères. »[155]

Dans sa thèse, *Arts textiles contemporains : quêtes de pertinences culturelles*, soutenue en 2012, Julie Crenn remet en cause l'inactivité intellectuelle supposée des femmes quand elles brodent. Elle prend l'exemple de Bel-Gazou et la peur de l'écrivaine Colette de la voir penchée sur l'ouvrage, à penser.

« *Pourtant Colette éprouvait une forte inquiétude lorsqu'elle observait sa fille coudre. Une inquiétude fondée non pas sur la broderie en elle-même, mais sur ses conséquences, l'émancipation de sa fille. En effet, elle écrit : « Je dois dire la vérité : je n'aime pas beaucoup voir ma fille coudre. […] Bel-Gazou est silencieuse quand elle coud, silencieuse des heures durant, avec sa bouche fermement close.[…] Elle est silencieuse, et elle − pourquoi ne pas écrire le mot qui m'effraye − elle pense. » Lorsque sa fille cousait en silence, elle pensait et grandissait intérieurement. Elle s'éloignait peu à peu de sa mère en devenant autonome. Le femme brodeuse pense. Le stéréotype de la femme qui brode silencieusement par asservissement est désormais révolu.* »[156]

En 1989 dans son ouvrage *The subversiv Stitch, the fabric of the feminin*, Rozsika Parker prend déjà l'exemple de Colette :

« *Colette similarly employs embroidery to undermine the stereotype and to illuminate femininity. […], she suggests that the construction of femininity is rarely complete and that it can be ruptured ; and that, moreover, femininity contains its own curious power.* »[157]

Rozsika Parker met en exergue le paradoxe de la broderie qui offre un chemin vers l'émancipation tout en perpétuant un idéal féminin.

[155] COSNIER, C., Ibid., p. 16-17

[156] CRENN, J., *Arts textiles contemporains: quêtes de pertinences culturelles*, Thèse de doctorat, Université Bordeaux Montaigne, France, 2012.p. 419

[157] PARKER, R., op. cit., p. 9

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

> « *The manner in wich embroidery signifies both self-containment and submission is the key to understanding women's relation to the art. Embroidery has provided a source of pleasure and power for women, while being indissolubly linked to their powerlessness*. »[158]

Contre toute attente, les femmes pensent, malgré cette volonté de les maintenir dans un état d'ignorance, de minorer leurs idées et propos, de nier leur intelligence. L'image de la femme idiote est un stéréotype qui va être repris par les artistes contemporaines. Elles vont jouer le jeu de l'ignorance, ce qui implique dans leur pratique l'utilisation de matériaux quotidiens, « féminins », bruts... et font mine de se détourner du grand art, ou tout au moins, de ne pas l'ambitionner.

Dans ses mouchoirs brodés de *Ma collection de proverbe*, Annette Messager partage les proverbes misogynes où la bêtise féminine est mise à l'honneur comme : « *La femme a les jupes longues et l'esprit court* » ou encore « *L'homme pense, la femme dépense* ». À l'inverse, comme une sorte de défi, dans un geste qui pourrait sembler désespéré, Rosemarie Trockel brode le célèbre « Cogito, ergo sum ». Les conseils pratiques de la mère livrés à sa fille dans le but de trouver un mari sont illustrés par Andrea Dezsö. L'intelligence de la fille semble être un problème pour s'établir : « *My mother claimed that men will like me more if I pretend to be less smart* ». Sous cette phrase brodée de vert et de rouge, trois têtes sont brodées de gauche à droite, du plus grand cerveau au plus petit. Au dessus, des points indiquent le degré d'intelligence, beaucoup avec trois points, moyennement avec deux, peu avec un. En dessous le degré d'amabilité est noté, un seul coeur pour le gros cerveau, deux pour le cerveau moyen, trois pour le petit cerveau. Ainsi, moins une femme est intelligente, plus elle est aimable.

78. Annette Messager, *Ma collection de proverbe* (détail), 2012, Annette Messager et mcf-michelle didier

79. Andrea Dezsö, *Lessons from My Mother* (détail)

80. Rosemarie Trockel, *Cogito ergo sum*, 1988, laine sur toile, 210x160 cm, Centre Pompidou

[158] Ibid., p. 11

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La tête est également choisi par l'artiste VAM dans la série *Les Vierges rouges*[159], ensemble de photographies noir et blanc sur calque sur lequel un disque rouge est cousu au niveau du front. Le fond est noir et s'y dessine un corps fantomatique à la peau diaphane. Le disque est disposé sur une zone allant des yeux au front, le mot « écervelée » y est écrit en blanc et en lettre capitale. Des coulures d'un rouge délavé partent du cercle rouge et dégoulinent le long du cou. Comme Annette Messager ou Andrea Dezsö, elle reprend des stéréotypes féminins qui ici, collent littéralement à la peau des femmes. Ces artistes montrent à quel point les femmes ont intériorisé ces stéréotypes de genre. VAM l'explique sur son site internet :

> « *Dans cette série, les caractères attribués au féminin sont surjoués pour mettre l'accent sur les clichés qui ont la vie dure. Les prises de vue sont frontales et les corps n'ont pas de visage puisqu'on touche aux archétypes. Perforer la photo est une façon de rappeler que les mots sont des armes contondantes. La broderie n'est que l'aimable signature féminine, « ouvrage de dames », qui souligne l'obligation de composer avec la souffrance.* »[160]

Ces œuvres démontrent la peur qui existe vis-à-vis des femmes intelligentes. Les hommes ont peur des femmes qui son intelligentes car ils ne peuvent pas les dominer. Les femmes instruites, qui pensent, sont dangereuses, *Femmes qui lisent sont dangereuses* :

> « *Mais c'est là que les choses se compliquent. Les sociétés humaines s'accommodent mal du plaisir, de celui des femmes, notamment. Si la connaissance est dangereuse, le plaisir est plus menaçant encore. Ce qui souligne la préface de Laure Adler, intitulée « Sextuelle ». « Lire donne aux femmes des idées, écrit-elle. Sacrilège. Comment obturer le flot de jouissance que procure alors chez les femmes la lecture ? » Les préfaces de Laure Adler et de Stefan Bollmann reviennent sur l'éclatante vérité et le grand silence des représentations : derrière le bonheur de la femme qui lit court une réprobation toujours renouvelée, qui va jusqu'à la persécution. Car son plaisir est une honte, et on abandon, un vice.* Les femmes qui lisent sont dangereuse *: le titre, que semblent démentir les images, ne prend son sens qu'à la lecture des textes.* »[161]

[159] Série de 9 pièces pièces réalisée entre 2010 et 2011

[160] *Vierges Rouges – VAM*, https://www.vam-plasticienne.fr/galerie/vierges-rouges/

[161] Quatrième de couverture de *Les femmes qui lisent sont dangereuses,* ADLER, L., BOLLMANN, S., *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2006, 149 p.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La broderie et la lecture représentent deux outils d'émancipation pour les femmes, les deux sont donc punissables et à réguler. Il ne faut pas que les femmes lisent, il ne faut pas que les femmes pensent. D'ailleurs, Colette Cosnier avec avec son ouvrage *Le silence des filles, de l'aiguille à la plume*, fait le parallèle entre la broderie et la littérature, et l'inconvenance ne touche pas seulement les femmes qui lisent mais aussi de celles qui osent écrire.

Cette peur de la femme qui pense peut expliquer en partie le développement d'un « art féminin » que l'on pourrait qualifier de naïf. Les femmes ne sont pas naïves, au contraire, mais adoptent cette posture afin de pouvoir faire de la création sans s'opposer frontalement à la création masculine. Encore une fois, *faire* la naïve revient à adopter une posture relevant de la mascarade largement adoptée par les femmes, également hors de la sphère artistique. Il faut faire semblant d'être idiote mais être mignonne et polie. Les fillettes sont éduquées à prendre sur elles et à sourire quoi qu'il arrive.

Les mots deviennent alors des armes aux services des femmes. Et, dans ce monde où sont tant cloisonnées les activités féminines et les activités masculines, oser s'emparer d'une activité réservée à l'autre genre apparaît comme éminemment subversif et libérateur. En 1961, lors de sa première action de tir, Nikki de St-Phalle s'empare d'une arme, symbole de la puissance masculine par excellence, et la détourne comme arme de défoulement du féminin. Nikki de St-Phalle tire comme un·e enfant jouerait à faire « pan! T'es mort » avec un semblant de pistolet.

« *J'ai tiré sur*
Papa
sur tous les hommes
les petits
les grands
les hommes importants
les gros
les hommes
mon frère
la société
l'église
le couvant
l'école
ma famille
ma mère
tous les hommes
Papa
moi-même
les hommes.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

J'ai tiré, parce que cela m'amusait et me faisait me sentir bien. […] »[162]

Le tir devient un exutoire où l'artiste retourne la violence masculine contre les hommes à l'aide d'une arme « virile » dans un étonnant retournement de pouvoir. Elle remet en cause le patriarcat, l'église, les hommes et les femmes, les obligation sociétales comme le mariage et l'enfantement. Pour le tir comme pour *La mariée*, Nikki de St-Phalle utilise le symbole (arme, mariée) pour le remettre en cause et en dénoncer la violence systémique. *La mariée* ou *Eva Maria* est une sculpture composée de grillage et de plâtre sur laquelle sont apposés une multitude d'ajouts. Il s'agit d'une sculpture de grande taille, blanche, dont la tête est légèrement penchée sur la gauche. On y distingue à peine les yeux, le nez est figurée par un enfoncement, la bouche est légèrement ouverte. Il semble se dessiner un sourire sur ses lèvres. La tête est surmontée d'une chevelure blanche et fibreuse évoquant le crin de cheval. Les cheveux épousent le creux du cou pour se poser, enfin plutôt s'écraser, sur les épaules. Le plastron de la robe est composé d'une multitude de petits objets et jouets peints.

81. Nikki de Saint Phalle, *La mariée ou Eva Maria*, 1963, rillage, plâtre, dentelle encollée, jouets divers peints, 222x200x100 cm, Centre Pompidou

[162] DE ST-PHALLE, N., *Niki de Saint Phalle : Bilder, Figuren, Phantastiche* Gärten, cat. Expo., Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftun, 26 mars-21 juin 1987 ; Munich, Prestel, 1987. Repris dans *Le Nouveau* Réalisme, cat. Expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 28 mars-2 juillet 2007 ; Hanovre, Sprengel Museum Hannover, 9 semptembre 2007-27 janvier 2008 ; Paris, Éd. Du Centre Pompidou / Réunion des musées nationaux, Centre Pompidou, 2007, p. 139 ; *Elles@centrepompidou*, op. cit., p.352

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

On peut y deviner des poupées de toutes les tailles, entières ou démembrées, des chaussures de poupée, un morceau de rail de train miniature, un avion, des animaux, des cyclistes, des soldats, un serpent, un oiseau, un lézard…

Cette immense mariée fait figure d'ogresse avec tous ces enfants démembrés grouillants dans ses bras. L'apparente naïveté de la réalisation est en profonde opposition avec le discours émanant de l'œuvre. Le destin des femmes est restreint au mariage et à l'enfantement, les enfants grouillent dans ces bras trop accueillants. Pourtant, la mariée arbore un petit sourire sur les lèvres et porte fièrement son bouquet dans les mains.

Femmes brodeuses... (femmes menteuses?)

Dans son essai *Une chambre à soi*, Virginia Woolf démontre qu'une femme qui veut écrire, créer, penser, ne peut se passer d'une pièce à elle. Un petit bureau installé dans un coin du salon est loin d'être satisfaisant car la femme risque d'être sans cesse dérangée et de devoir s'arrêter de travailler dès qu'elle n'est plus seule. Ce besoin de posséder un espace clos à soi renvoie à la tradition du boudoir, lieu où la femme pouvait recevoir en tout intimité et être seule. Mais la femme n'avait ce privilège que dans les familles très aisées. Le boudoir peut également être un lieu plus intime, de sexualité et de « plaisir solitaire ». Il est l'endroit de tous les secrets et de tous les fantasmes et permet d'échapper à une sexualité « domestique ». Marie-Antoinette possédait de nombreux livres dans son boudoir qui était un lieu d'éducation sexuelle et intellectuelle. En cela, le boudoir ou la chambre et la broderie ont en commun d'être le lieu où la jeune fille devient femme. En effet, « *la chambre serait par excellence le lieu des femmes, leur tabernacle. Tout concourt à les y enclaver : la religion, l'ordre domestique, la morale, la décence, la pudeur, mais aussi l'imaginaire érotique qui assoit les femmes, rêveuses, à leur fenêtre ou les allonges, lectrices alanguies, plus ou moins dénudées, sur un canapé, un sofa, un lit* »[163].

Dante Gabriel Rossetti, pré-raphaélite anglais, a représenté dans ses tableaux beaucoup de femmes dans des univers domestiques, notamment la chambre, un livre ou un peigne à la main, ou bien occupées à des activités de tissage. Dans son tableau *Beata Beatrix*, il reprend

[163] PERROT, M., *Mon histoire des femmes*, Paris, Seuil France Culture, 2009, p. 107

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

ses modalités classiques de représentation, c'est-à-dire une femme dans un intérieur, assise près d'une fenêtre. Celle-ci semble être en extase, pourtant, elle est en train de mourir.

Sur la toile, Rossetti peint Beatrix sous les traits de sa femme et muse Elizabeth Rossetti, décédée en 1862. Elle est assise près d'une fenêtre, les paumes des mains ouvertes, le visage levé vers le ciel, les yeux fermés. Elle semble attendre que la mort vienne l'emporter. Par cette funeste représentation, jouissance et mort ne font qu'un. D'ailleurs, pour Georges Bataille, la jouissance est l'expérience de la mort qu'il appelle la « petite mort ».

Plonger les femmes dans une méditation intense permet de représenter une jouissance interdite. Interdite pour la femme dans sa chair, interdite à voir pour l'homme.

82. Dante Gabriel Rossetti, *Beatrix Beata*, 1872, huile sur toile, 88x69 cm, Tate Collection, Londres

83. Titien, *Marie-Madeleine ou Madeleine pénitente*, 1533, huile sur toile, 85x68 cm, Palais Pitti, Florence

L'image de la Madeleine pénitente est très représentative de cette envie des peintres de représenter la jouissance féminine. Marie-Madeleine a un passé sexuel sulfureux, mais, même pénitente, elle semble encore dans la jouissance, notamment dans le tableau de Titien.

Marie-Madeleine occupe la quasi totalité de la toile, bien que l'on distingue derrière elle un ciel nuageux et à sa droite une petite table ainsi qu'un petit pot. Marie-Madeleine est nue, ses longs cheveux ondulés sont lâchés le long de son corps, elle les retient, au dessus de la poitrine et sur sa hanche. Son corps se devine très bien sous ses cheveux puisque qu'ils semblent s'écarter pour laisser apparaître les deux seins. Marie-Madeleine lève la tête et les yeux vers le ciel, bouche entrouverte. Ce tableau a une forte charge érotique, ses longs

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

cheveux sont comme une caresse sur le corps, évoquant le toucher, la douceur, la sensualité. Son corps est clair, la peau est pure, ses deux seins jaillissent sous la chevelure. Marie-Madeleine est un personnage biblique, une ancienne prostituée repentie. Dans ce tableau, malgré la repentance, Titien montre toute sa sensualité et rappelle sa volupté alors qu'elle tente de s'y soustraire à force de dévotion. Il se joue dans ce tableau quelque chose entre l'extase et la dévotion, ce que la sculpture du Bernin, *L'extase de Sainte-Thérèse*, ne fait que confirmer. Le corps de la sainte y est jouissant, cambré de plaisir.

Les artistes (hommes) ont toujours porté un grand intérêt pour la représentation de la jouissance féminine, qui leur échappe. Tirésias, métamorphosé en femme, sert de juge dans la dispute opposant Zeus à Hera. Le premier affirme que le plaisir sexuel est plus fort chez la femme que chez l'homme, la seconde affirme le contraire. Tirésias qui a expérimenté les deux jouissances se range du côté de Zeus.

Face à cette jouissance féminine, deux postures sont adoptées, l'une féminine, l'autre masculine, toutes deux de l'ordre de la ruse.

La ruse féminine consisterait à faire semblant d'être concentrée, tandis que la ruse masculine s'attacherait à faire semblant de ne pas comprendre ce qui se trame sous cette concentration ou dévotion religieuse.

Ainsi, cette ruse nous permet d'opérer une relecture des tableaux et textes classiques représentant des femmes qui brodent. Pour cet exercice d'interprétation au prisme de la ruse, nous partirons de trois tableaux trouvés en cherchant « brodeuse » dans le logiciel de recherche de la Réunion des Musées Nationaux. Le premier est un tableau de Peter Jacob Horemans, *Portrait de Madame Heigl*.

Cette peinture à l'huile figure au centre du tableau une femme dans son intérieur. Elle est assise sur un fauteuil, occupée à réaliser une dentelle au fuseau. Dans son dos se trouve une armoire ouverte dans laquelle on distingue du linge plié. Un tissu blanc pend du dernier rayonnage.

Devant l'armoire et à coté de la femme se trouve une table recouverte d'une nappe rouge, sur lequel est posé tout un tas de chose, une tasse et un pichet, du tissu, un ustensile pour le fil ou la laine.

La femme est vêtue d'une grande robe bleue aux manches blanches, un bonnet blanc recouvre ses cheveux tout aussi blancs. Elle tisse plus qu'elle ne brode et son métier est posé

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

sur ses genoux. Le métier nécessite d'écarter légèrement les jambes pour qu'il vienne se glisser entre. La tablette sur lequel il est posé arrive en haut de ses cuisses, posé presque sur son sexe. Elle est ainsi installée, les jambes écartées et légèrement relevées, accompagnée d'un perroquet coloré à la hauteur de son sexe. La masturbation symbolique se fait « sans les mains », juste par la pression du métier sur son bas-ventre et l'écartement de ses jambes.

85. Joséphine Houssay, François Antoine Vizzavona, *La brodeuse*, Paris, RMN-Grand Palais, Fonds Druet-Vizzavona

84. Peter Jacob Horemans, *Portrait de Madame Heil*, huile sur toile, Staatsgalerie im Neuen Schloss Bayreuth

La photographie en noir et blanc du tableau de Joséphine Houssay faite par François Antoine Vizzavona représente une femme tenant d'une main une aiguille enfilée, de l'autre, une étoffe. Elle brode ou coud, dans les deux cas, pique le tissu. Et les plis et replis du tissu peuvent faire penser au sexe féminin, avec les lèvres de chaque côté, l'entrée du vagin, le clitoris. Avec ce sexe ouvert dans la main et l'objet phallique de l'autre, elle s'adonne à une masturbation.

La brodeuse d'Augusto Licata illustre lui aussi les liens entre la broderie et la sexualité. Deux femmes sont représentées, l'une allongée sur un lit, l'autre assisse, un pied posé sur une chaise. Celle assise est au premier plan et semble plus âgée. Elle baisse sa tête sur son ouvrage et semble très concentrée sur son ouvrage. Peut-être a-t-elle relevé sa robe pour reprendre son jupon ? La jambe posée sur la chaise, elle laisse découvrir sa bottine.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

À coté d'elle, sur le lit, une autre femme est allongée, alanguie même. Allongée sur son flan gauche, sa tête tombe dans le vide, soutenue seulement par son bras plié sous sa tête. Les yeux sont fermé, la bouche entrouverte. Elle dort ? Elle rêve ? Elle observe la brodeuse derrière l'entrebâillement de ses paupières ? Ici la ruse est en deux temps, l'une brode, l'autre est alanguie, comme les deux phrases d'une même mascarade.

86. Augusto Licata, *La brodeuse*, huile sur toile, 70,5x95,5 cm, Bari, Pinacoteca Provinciale

Ces exemples nous permettent de repenser l'usage de la broderie et nous permettent d'expliquer en partie pourquoi elle s'est perpétuée de femmes en femmes. La broderie serait en fait un espace de liberté sauvegardé par les femmes, pour les femmes, utilisant la ruse, la mascarade. Elles font croire à leur aliénation et s'aménagent un espace de liberté de penser. Cette liberté, étroite, ne permet pas pour autant de se défaire de l'enfermement domestique et de la soumission des femmes aux hommes et aux valeurs patriarcales, mais elle permet de ménager un espace nécessaire et vital pour rendre la vie supportable. La broderie est ainsi devenue un moyen d'expression singulièrement féminin.

Le fait d'empêcher les femmes de créer revient à les empêcher de penser ensemble à leur aliénation. Elles ont maintenu une part de créativité grâce aux travaux d'aiguille et ont pu devenir créatrices. Les « arts textiles » offrent une place particulière aux questions sur leur place dans la société, ils sont à la fois libérateurs et enfermants. La broderie est un médium ambivalent, elle a participé à une aliénation et à une libération, et en même temps qu'elle est l'outil de la ruse. Il n'y a rien de plus simple que de faire semblant d'être absorbée par sa tâche .

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La ruse serait alors un mal nécessaire. L'apprentissage de la broderie, enseignement du féminin, ne serait-il pas plutôt l'apprentissage de la mascarade du féminin ? Ainsi, nous apprenons à frauder, tromper, duper, comme outil de résistance :

> « *Le recours à la régression dans l'art contemporain est à mettre à l'épreuve avec un certain sérieux. L'art brut, le primitif sont remplacés par des jeux conscients d'artistes cultivées qui manipulent le concept de régression à leur sauce. Elles connaissent la psychanalyse, ont des diplômes d'art et de thérapie parfois. Inquiétantes autant qu'étonnantes, ces femmes s'y adonnent avec une grande maîtrise des enjeux. Leurs choix et leurs démarches témoignent d'un jeu avec le compromis : les femmes jouent avec le fantasme masculin et les clichés sur le mode mineur de la pantomine de la femme. Elles écrivent comme des enfants, dessinent mal, rejouent des scènes sexuelles curieusement avec des peluches, cousent sagement ou tricotent des représentations transgressives.* »[164]

Broderie et masturbation

Selon Freud, la femme n'aurait pas de sexualité, pas de désir autre que celui de plaire à l'homme par qui elle pense illusoirement combler son manque du phallus. La virginité est alors valorisée, comme assurant à l'homme une fidélité sans faille de la part de celle qu'il a défloré. Ainsi :

> « *En exigeant que la jeune fille lorsqu'elle se marie avec un homme n'apporte pas de souvenirs de relations sexuelles qu'elle aurait eues avec un autre, on ne fait rien d'autre que de prolonger logiquement le droit de possession exclusive d'une femme qui constitue l'essence de la monogamie et d'étendre ce monopole au passé. […] Celui qui a apaisé le premier le désir amoureux de la jeune fille longtemps et péniblement retenu et à vaincu, de ce fait, les résistances qu'avaient érigées en elle les influences de son milieu et de son éducation celui-là établit avec elle une liaison durable qui ne pourra plus s'établir avec aucun autre homme. Sur la base de cette expérience la femme entre dans un état de sujétion qui garantit sa possession permanente et tranquille et la rend capable de résister aux impressions nouvelles et aux tentations étrangères.* »[165]

[164] WATTEAU, D., « « Regarde-moi » : les appels muets des femmes dans l'art contemporain, Abstract », *Savoirs et clinique*, 2004, vol. no4, n° 1, p. 108-118.

[165] FREUD, S., « Le tabou de la virginité », in *La vie sexuelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 69

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

L'intention est donc de réguler la sexualité féminine en imposant la virginité puis la monogamie, et enfin, en faisant taire les désirs. Les femmes, selon Freud, devraient n'avoir qu'une sexualité vaginale et il n'hésite pas à diagnostiquer l'hystérie des femmes éprouvant des orgasmes. Il s'attache à décrire ce qui, selon lui, serait une sexualité féminine normale et morale, et une autre qui serait au contraire immature et dangereuse.

Sa thèse a été reprise par maint·e·s théoricien·ne·s dont Jean Baudrillard. Il ne remet pas en cause la non sexualité féminine, mais affirme son accord avec la théorie Freudienne, pour lui, « *Freud a raison : il n'y a qu'une seule sexualité, qu'une seule libido − masculine. La sexualité est cette structure forte, discriminante, centrée sur le phallus, la castration, le nom du père, le refoulement.* »[166]

Néanmoins, il explique pourquoi le désir a été soustrait aux femmes. Cette soustraction est garante d'une tranquillité et d'une domination masculine. Car en effet, « *[...] si on avait jusqu'ici appris aux femmes à ne rien demander pour les entraîner à ne rien désirer, ne leur apprend-on pas aujourd'hui à tout demander pour ne rien désirer ?* »[167]

Néanmoins, le désir féminin, refoulé, reste difficile à faire émerger. Il s'agit donc de trouver un dérivatif, de tenter de contenir tout ce sexuel qui ne peut s'exprimer. Alors les femmes parlent « chiffons » et trouvent du plaisir dans la frivolité des tissus. Zola décrit dans son roman *Au bonheur des dames* le rapport sensuel qu'entretiennent les femmes avec le tissu :

> « *D'ailleurs, ces dames n'avaient pas lâché les dentelles. Elles s'en grisaient. Les pièces se déroulaient, allaient et revenaient de l'une à l'autre, les rapprochant encore, les liant de fils légers. C'était, sur leurs genoux, la caresse d'un tissu miraculeux de finesse, où leurs mains coupables s'attardaient.* »[168]

Puis ça va crescendo :

> « *L'odeur des gants de saxe, cette odeur de fauve comme sucrée de musc, la troublait d'habitude ; et elle en riait parfois, elle confessait son goût pour ce parfum équivoque, où il y a de la bête en folie, tombée dans la boîte à poudre de riz d'une fille.* »[169]

[166] BAUDRILLARD, J., op. cit., p. 16

[167] BAUDRILLARD, J., Ibid., p. 41

[168] ZOLA, E., *Au bonheur des dames*, Bibliothèque électronique du Québec, p. 176

[169] Ibid., p. 213

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Jusqu'à la quasi jouissance :

> « *Le comptoir débordait, elle plongeait les mains dans ce flot montant de guipures, de marines, de valenciennes, de chantilly, les doigts tremblants de désir, le visage peu à peu chauffé d'une joie sensuelle ; tandis que Blanche, près d'elle, travaillée de la même passion, était très pâle, la chair soufflée et molle.* »[170]

Les tissus sont pour les femmes un éveil la sensualité, par la caresse d'un satin, la chaleur d'une laine, l'admiration d'un mordoré. Le tissu brodé serait un double éveil, par le toucher premièrement, et par sa capacité à mimer la pénétration par la piqure de l'aiguille qui va-et-vient.

Peut-on alors avancer que la broderie viendrait contenir le désir et à la fois apaiser la misère sexuelle féminine à la manière d'un acte masturbatoire symbolique, pour « ainsi s'abandonner au va et vient ».

87. Fanny Viollet, *Des Lettres Brodées*, Maîtrise d'arts-plastiques, 1980-1982, broderies sur toiles assemblées sous forme de livre

L'image de la jeune fille accomplie est largement diffusée dans les romans du dix-huitième siècle, image vivement critiquée par Jane Austen dans *Orgueil et préjugé* par exemple. Outre la musique, le chant, les langues, la broderie fait partie de cet accomplissement, et pour Jean-Jacques Rousseau, les fillettes témoignent d'une nette préférence pour les travaux d'aiguille bien plus grande que pour l'enseignement rudimentaire de la lecture et du calcul :

[170] Ibid., p. 232

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

> « *Et en effet presque toutes les petites filles apprennent avec répugnance à lire et à écrire ; mais quant à tenir l'aiguille c'est ce qu'elles apprennent toujours volontiers. Elles s'imaginent d'avance d'être grandes, et songent avec plaisir que ces talents pourront un jour leur servir à se parer.* »[171]

Encouragées à broder depuis leur enfance, les femmes brodent dès qu'elles sont inoccupées, en conversant, pour passer le temps, dans l'attente de la visite d'un soupirant.

Amélie Weiler dans son journal[172] revient dans de long passage sur la corvée que représente pour elle le soin du linge, mais encense sa sœur qui a le don de broder des garnitures.

Et si, alors que la broderie a pour fonction de réguler la sexualité, n'a-t-elle pas en réalité, en imitant la pénétration, l'effet inverse ? Etant donné que la pénétration hors mariage est proscrite, et que dans les faits, la masturbation aussi, la broderie ne pourrait-elle pas être pensée comme une manifestation inconsciente d'un acte masturbatoire ? De plus, si les mains sont occupées, l'esprit lui ne l'est pas nécessairement. Ainsi, le temps de la broderie devient un espace temps où les désir peuvent exister, mais seulement en pensées. Ces désirs vont enfin trouver le lieu de leur expression avec la broderie « subversive ».

Fanny Viollet réalise en 1999 *La belle endormie.* L'artiste a matelassé une chemise de femme en lin par un travail de piqué libre à la machine à coudre où elle brode de fil rouge des extraits du *Cantique des cantiques* comme « *Qu'il me baise des baisers de sa bouche! Car ton amour est meilleur que le vin ; tes parfums ont une odeur suave, ton nom est une huile épandue ; c'est pourquoi les jeunes filles t'aiment.* » ou encore « *Mon bien-aimé est pour moi un sachet de myrrhe, qui repose entre mes seins.* »[173], formant ainsi les contours d'un corps féminin.

Par la mise en relation de la chemise de nuit avec des extraits du texte biblique, Fanny Viollet nous emmène dans l'évocation du sensuel et du sexuel, évoquant une sensualité féminine, mais surtout l'amour entre un homme et une femme.

---

[171] ROUSSEAU, J.-J., « Émile ou De l'éducation », in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1969, p. 706

[172] WEILER, A., *Journal d'une jeune fille mal dans son siècle: 1840-1859*, Strasbourg, La Nuée bleue, 1994

[173] *Cantique des cantiques*, de Salomon, chapitre 1

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

88. Fanny Viollet, *La Belle Endormie*, chemise de femme, en lin, de la fin du XIXe siècle, matelassée à la machine à coudre, en piqué libre, au fil rouge (coton) et au fil blanc (rayonne)

Le lien entre la sexualité et la broderie a été mise en avant par Frederique Joseph-Lowery dans un article d'*Art Press* qui fait date. L'auteure y écrit que :

> « *Censurer la broderie, c'est faire preuve de violence sexuelle. Le plaisir qu'éprouve la femme à broder est mis en cause, de même que le fait qu'elle ne s'attelle pas à un « travail », exigeant « énergie » et « concentration ». Il y a dans l'image de la femme qui brode un épanchement insupportable à l'intellectuel. Mais les artistes s'attachent à faire ré-émerger cette libido domestiquée depuis si longtemps*. »[174]

Joseph-Lowery utilise le terme de libido quand j'utilise celui de désir. Le terme de « censure » prend tout son sens dans ce travail de ré-émergeance du désir féminin et face aux broderies subversives, et s'applique avec force dans le travail de Leah Emery.

Elle brode en point de croix sur de la toile Aïda (toile à trou pour le point de croix) des images pornographique. Cela donne un effet pixelisé à l'image et sa lisibilité devient difficile.

Sur la toile blanche, l'artiste représente un couple hétérosexuel en plein acte sexuel. L'artiste a fait le choix de n'utiliser que très peu de couleurs ce qui renforce l'effet de pixellisation. La pâleur des corps participe à un sentiment de déshumanisation. La pixellisation induit une mise à distance, on ne voit pas mais on devine. Les corps ne sont pas donnés dans leur entièreté, rien n'est montré, tout est suggéré.

[174] JOSEPH-LOWERY, F., op. cit., p. 46

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

89. Leah Emery, *Chair*, broderie sur toile Aïda, 2014

Dans ce même esprit de censure, nous pouvons citer le travail de Cécile Jarsaillon *J'ai 35 ans et je baise*.

90. Cécile Jarsaillon, *J'ai 35 ans et je baise*, broderie sur magazine vintage, 17x17 cm

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Elle brode à grand coup d'aiguille des fils de laine sur des images cartonnées vintage. L'artiste a mis en place une technique de broderie que l'on retrouve dans ces images, elle brode de fils de la couleur sur des zone colorées, parallèlement les uns aux autres en laissant un espace entre chaque. L'image est vibrante, censurée par les grands traits qui laissent néanmoins un espace à la photographie.

Cette broderie représente deux femmes, l'une est allongée sur un canapé, les jambes écartées posées sur les jambes de la seconde femme. Celle-ci elle soutient la tête de la première femme tandis que de la main gauche, elle la masturbe à l'aide d'un godemichet. La femme blonde écarte sa vulve, de petit traits de fils beiges jouent le rôle de la toison pubienne.

Cécile Jarsaillon met elle aussi en place un brouillage visuel mais il n'empêche pas totalement la lecture de l'image. Cette broderie représente deux femmes, ce qui est assez rare pour être noté, car les broderies subversives représentent majoritairement une sexualité hétérosexuelle. La broderie est donc le lieu où le désir féminin, aussi diverse soit-il, peut s'exprimer. Néanmoins, les femmes sont blanches et minces, ce qui participe à donner une impression d'universalité de la femme.

Les broderies d'Alaina Varrone montrent des femmes jouissantes. Elle ne brode pas seulement un corps qui se fait pénétrer mais une femme en pleine possession de son corps et de ses désirs. La broderie *Untitled* est intéressante car elle ne figure pas de pénétration puisqu'il s'agit d'un cunnilingus, et illustre parfaitement l'idée énoncée précédemment selon laquelle le tissu tendu sur un cercle évoque le sexe féminin. Sur un tissu blanc tendu sur un cercle à brodé ovale, est brodée une une femme, sur le dos, jambes repliées, tenant entre ses jambes la tête d'homme.

Une main s'agrippe à un coussin, les yeux sont clos, elle jouit. L'homme n'est figuré que par sa tête, vu de dos, coincée entre les jambes de la femme. Le reste de son corps se fond avec le drap sur lequel la femme est couchée. Ce fond fait office de coussin mais évoque tout aussi bien une fleur qui éclot que l'intérieur d'un vagin. En effet, il a un coté organique, renforcé par le fond rouge brodé qui donne un effet de matière. Nous somme donc devant une mise en abyme, le cercle représente le sexe féminin, et sur sa surface est évoqué le vagin dans lequel une femme est en train de jouir. Le sexe de la femme à ainsi une finalité, celle de la jouissance féminine.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

91. Alaina Varrone, *Sans titre*, broderie sur tissu

Malgré de nombreuses recherches pour étendre mon corpus, je n'ai trouvé que peu, voir pas de broderie représentant la masturbation féminine. Chez Cécile Jarsaillon, les femmes se masturbent entre elles, mais il n'y a de masturbation solitaire, comme si l'acte de broder se suffisait à lui-même.

Il y aurait bien une broderie de masturbation dans l'œuvre d'Orly Cogan mais difficilement déchiffrable.

92. Orly Cogan, *Woman Works*, broderie sur nappe vintage

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Une femme nue chaussée de chaussettes blanches est assise à coté d'un aspirateur. Sa position donne l'impression de se masturber avec le tuyau de l'aspirateur ou avec un plumeau. Elle est surmontée de deux paires de jambes nues et de deux aspirateurs. Le titre de l'œuvre, *Wowan's work*, crée un parallèle entre les activités domestiques et l'obligation de se plier à une sexualité active.

Nous remarquons après l'analyse des œuvres, que les femmes brodent des femmes. Pas des hommes, pas des pénis en érection, non, des femmes. Serait-ce une résurgence du *male gaze* ? L'intériorisation d'un désir masculin ? La femme est-elle contrainte à n'être qu'objet de désir ? Luce Irigaray semble opter pour cette option :

> « *La femme, dans cet imaginaire sexuel, n'est que support, plus ou moins complaisant, à la mise en acte de fantasmes de l'homme. Qu'elle y trouve, par procuration, de la jouissance, c'est possible et même certain. Mais celle-ci est avant tout prostitution masochiste de son corps à un désir qui n'est pas le sien ; ce qui la laisse dans cet état de dépendance à l'homme qu'on lui connaît. [...]Elle ne dira donc pas ce qu'elle désire, elle. D'ailleurs, elle ne le sait pas, ou plus.* »[175]

Elle considère que la sexualité féminine reste aliénée malgré les tentatives d'appropriation de la part des femme. Il faut alors accepter que la sexualité féminine reste soumise à la sexualité dominante, et continuer de chercher, malgré ces contraintes, le chemin vers le désir féminin.

[175] IRIGARAY, L., op. cit., p. 25

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Conclusion

Le choix des artistes de s'orienter vers la broderie peut s'expliquer par le fait qu'elle serait un palliatif à la frustration sexuelle. Elle apporterait ainsi une satisfaction sexuelle en mimant la pénétration à l'aide d'aiguille et de fil.

La broderie contient en elle l'idée de plaisir féminin mais elle recèle, de manière inconsciente et symbolique, une autre sorte de plaisir féminin qui serait celui de tenir un objet phallique entre ses mains, de percer le tissu, de rentrer, bref, d'obtenir le phallus et le pouvoir sexuel. La broderie devient une forme de masturbation, de mise en place d'une sexualité parallèle pour les femmes qui n'ont pas de plaisir, ni de désir dans la sexualité androcentrée.

Alors, une femme qui brode, penchée sur son ouvrage, n'est pas en train de prier, ni en pleine méditation, mais elle est plongée en elle même, dans cet intériorité qui lui appartient. Son sexe est un autre espace qui ne lui appartient pas non plus complétement du fait de sa pénétrabilité. Seule son intériorité symbolique lui appartient. En effet :

> « *Quand il est représenté sous un angle pertinent, le vagin apparaît comme étant ouvert. Notre sexe est assimilé au vagin, et défini par sa fonction dans la pénétration […]. Pour désigner l'orifice vaginal il n'y a pas d'autre mot que « l'entrée » du vagin : sa description implique l'action de pénétration. Ce sexe, synonyme d'entrée, semble naturellement compromettre notre intégrité et notre intimité, la possibilité d'un corps à soi, d'un corps privé et inviolable.*
> *Mais paradoxalement, cet organe voué à la pénétration, n'est pas supposé être pénétré par les filles elles-mêmes. Les rares manuels qui décrivent la masturbation pour les filles évoquent des caresses non pénétratives. Le sexe féminin est donc ouvert non pour soi, mais pour le pénis. La sexualité est surtout associée au plaisir pour les hommes, mais au risque (MST, grossesse) ou à la douleur pour nous. La masturbation est rarement abordée pour les filles alors qu'elle est centrale dans les manuels pour garçons. Le désir sexuel serait donc moindre chez nous. La sexualité est réduite à un acte : la « pénétration » d'un vagin passif par un pénis actif. Notre désir autoérotique ne viserait donc pas « l'acte sexuel », à savoir la pénétration. Seule la masturbation des garçons semble relever de « la » sexualité, car leurs gestes prétendent simuler la pénétration. Nous sommes donc supposées ne pas avoir de sexualité par nous-mêmes.* »[176]

[176] FERRAND, A., « La « libération sexuelle » est une guerre économique d'occupation » , *Genre, sexualité & société*, 1 juin 2010, nº 3, p. 3-4

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Les femmes projetteraient des désirs en elles-mêmes, capables de prendre en main leur désir et leur plaisir. Mais elles en sont empêchées car elles vivent dans une société patriarcale où la sexualité est androcentrée.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Chapitre 2. Pornographie, sexualités et désirs

Introduction

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la broderie contient en elle une forte charge sexuelle.

La potentialité sexuelle de la broderie va être mise à jour par les pratiques subversives contemporaines. La sexualité féminine va être représentée par le biais de la figuration d'images pornographiques, c'est-à-dire donc avant tout d'une sexualité hétérosexuelle où la pénétration est centrale, où l'éjaculation et la jouissance masculine en sont l'apothéose.

La pornographie n'est souvent envisagée que comme un outil oppressif et de diffusion de valeurs patriarcales. Mais c'est peut-être, malgré ses défauts, un chemin vers la découverte d'un érotisme féminin, de l'affirmation d'un droit à la sexualité et à la jouissance.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

A. Pornographie, sexualités et désirs

Pornographie ou érotisme ?

Les œuvres brodées de mon corpus ont un contenu sexuel explicite. Mais ces œuvres appartiennent-elles au registre de l'érotisme ou de la pornographie ? Un art pornographique existe-t-il ? La limite est-elle si claire entre la pornographie et l'érotisme ?

L'érotisme est avant tout masculin, et comme le souligne Linda Nochlin « *[...], il est des conventions à ce point enracinées qu'il paraît presque superflu de les mentionner ; entre autres le fait que l'expression « art érotique » désigne implicitement un « érotisme-pour--hommes* ».[177] Objectivées, les femmes n'ont que peu accès à l'érotisme en dehors de celui provenant de la littérature « féminine ». Pourrait-on dire que le désir masculin passe par le regard tandis que le désir féminin se pense, s'intellectualise ? Dans ces conditions, utiliser des images pornographiques comme médium consiste à affirmer que le désir féminin est lui aussi scopique, tout comme l'éros masculin.

Il est possible que le désir, féminin et masculin, passe par le corps féminin. Ce dernier ferait office de miroir pour les femmes autant qu'il sert d'écran de projection de fantasmes pour les hommes. Mais le miroir ne reflète pas la femme devant soi, mais une femme, une certaine idée de la féminité, un reflet, peut-être, de ce que renvoie la société.

Néanmoins, regarder de la pornographie en tant que femme reste une rare possibilité de voir son sexe à travers celui d'une autre, de faire face à son propre désir.

Regarder de la pornographie permet, pour les femmes, une prise de conscience que leur corps n'est pas obscène mais qu'il a un pouvoir érotique fort dont elles peuvent s'emparer.

La pornographie parasite chaque espace, se diffuse quoi qu'il arrive. Dès l'invention de la photographie est mise en place une production de photographies de nu·e·s à destination des artistes, et de manière plus illicite, celle de photographies pornographiques. Ce médium a particulièrement participé à la diffusion de la pornographie, offrant la possibilité de créer rapidement des images et de répondre à une forte demande des collectionneurs.

[177] NOCHLIN, L., op. cit., p. 190-191

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Auguste Bellock est passé à la postérité grâce à sa production de photographies stéréoscopiques pornographiques. Plus de scènes mythologiques, mais des femmes nues ou à moitié, jupons relevés, offrant à la vision leurs sexes, fesses, seins... où :

> « *[...] la femme n'est pas artistiquement mise en scène, ou parée d'accessoires allégoriques qui autorisent à jouir sans culpabilité de sa vision, elle est elle-même, et à elle seule, sa propre scène et son décor. Et les jupons se lèvent comme le rideau du théâtre. Elle est tout entière du côté de l'obscène, c'est-à-dire du licencieux qui s'étale, qui ne se dissimule pas sous le voile de l'art. Là où, habituellement, les draperies esquivent, enrobent, dérobent ce qu'il faut à tout prix soustraire au regard, ici elles entourent, soulignent, indiquent, comme au creux d'une cible, la seule part de chair visible : un sexe de femme. Non pas un triangle glabre sans voie d'accès à l'image des nus académiques, mais un sexe fendu et sa toison pubienne. Un sexe sans visage, sans nom. Non pas le sexe d'une femme, mais le sexe de la femme. Le sexe en personne.* »[178]

L'imagerie pornographique est avant tout populaire. Elle est facile d'accès, peu chère, multiple, et existe sous différentes formes artistiques : photographie, dessin, peinture, bande-dessinée, littérature... Pablo Picasso dessinait volontiers des images pornographiques, Tomi Ungerer a aussi une production pornographique, ce sont deux artistes célèbres et leur production pornographique ne pose aucun problème, elle est même reconnue, exposée, valorisée.

Chez les artistes contemporaines, nous pouvons citer à titre d'exemple Elke Krystufek ou Natacha Merritt. Concernant cette dernière, son travail ne fait pas consensus. Une femme qui fait de son corps un médium, de sa sexualité une pratique, qui s'autonomise reste quelque chose de vite désapprouvée dans notre société patriarcale où la sexualité est pensée comme exclusivement masculine.

Le travail artistique pornographique féminin est rapidement taxé d'obscénité. Une femme n'a toujours pas le droit d'exposer sa sexualité, son sexe, sa vulve... Il y a une limite pour les plasticiennes, et les femmes en général, à ne pas dépasser, celle de l'érotisme. Mais la limite entre érotisme et pornographie est-elle aussi claire ?

---

[178] AUBENAS, S., COMAR, P., *Obscénités: photographies interdites d'Auguste Belloc*, Paris, Albin Michel : Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 20

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La pornographie est généralement définie arbitrairement par la représentation de la pénétration, alors que l'érotisme n'en serait que l'évocation. Pourtant, ce n'est pas si simple, car de quelles pénétrations parle-t-on ? Vaginale ? Buccale ? Digitale ? Avec autre chose que le sexe ou les doigts ? Un cunnilingus est-il pornographique ? Les autres pratiques qui ne sont pas qualifiées de pornographiques sont-elles érotiques ?

Il y a autant de définition de la pornographie que de chercheuses et chercheurs. Il y a une difficulté à énoncer clairement ce que sont la pornographie et l'érotisme, leurs définitions semblent varier d'un individu à un autre. Pour Nathanaël Wadbled, la pornographie :

> « *[...] présente une mise en scène médiatique de la sexualité, c'est-à-dire représente des relations entre un certain nombre de corps et d'individus aux prises les uns avec les autres dans une situation où les rôles et les interactions sont définis et joués selon une certaine distribution de zones, d'organes ou de postures explicitement érogènes distribuées sur les corps et distribuant les corps en fonction de leur genre. […] La spécificité de la pornographie est de mettre en scène cette relation particulière qu'est l'acte sexuel, sans autre forme de relation sociale. Qu'elle soit hétérosexuelle, homosexuelle, zoophile, ou autre, la pornographie met en scène ses protagonistes dans leur fonction sexuelle.* »[179]

Patrick Baudry insiste quant à lui sur la dichotomie trop souvent mise en place entre érotisme et pornographie : « *L'érotisme […] se différencie souvent de la pornographie en raison d'une logique binaire et manichéenne. Il y aurait le bel et bon érotisme et, logiquement, l'affreuse et malsaine pornographie.* »[180] Avant d'affirmer que l'un et l'autre sont « strictement équivalents » malgré leur définition juridique. Pour lui, il vaut mieux parler de pornographies au pluriel, comme autant de formes, de médiums, de pratiques...

Marie-Anne Paveau profite de cet exercice de définition et de différenciation entre érotisme et pornographie pour faire la critique de cette dernière :

> « *Cette différence entre l'érotisme et la pornographique est essentiellement argumentative : elle justifie des propos, représentations ou pratiques liées au sexe en évitant leur condamnation, permet de condamner la pornographie en sauvant la*

[179] WADBLED, N., « Que doit-on voir dans la pornographie ? Reproduction et reconnaissance de la représentation des genres », *Entrelacs*, 25 octobre 2012, nº 9, p. 2

[180] BAUDRY, P., *La pornographie et ses images*, Paris, A. Colin, 1997, p. 10

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

sexualité, et aide à la conservation des mythologies amoureuses et des arts de la séduction généralement hétérosexistes et peu ouverts à la curiosité et à l'invention en matière sexuelle. »[181]

L'un comme l'autre seraient vecteurs d'inégalités entre les hommes et les femmes et la diabolisation de la pornographie permettrait la pérennisation de la domination masculine.

Il est ainsi très difficile de définir ce qui appartient à la sphère de l'érotisme et ce qui relève de la pornographie tant cela tient à l'intime de chacun·e, à sa sexualité, à sa propre histoire, à ses limites, à son corps. En ce point, je rejoins Nathalie Collard et Pascale Navarro pour qui « *la pornographie est avant tout une question de point de vue, d'où l'impossibilité de la définir, encore moins de la réglementer.* »[182]

La majorité des œuvres de mon corpus sont tirées ou inspirées d'images pornographiques, mais ces œuvres sont-elles pour autant pornographiques, gardent-elles le caractère pornographique des images une fois brodées ? Aussi, je qualifie directement les œuvres de pornographiques, c'est donc moi qui fixe cette limite alors que n'y sont pas nécessairement figurées de pénétrations. Nous voyons bien qu'il réside un problème avec la définition de la pornographie comme monstration de la pénétration.

De mon point de vue, la pornographie est ce qui va déclencher une émotion « sexuelle », tandis que l' érotisme provoque une émotion que l'on peut réguler, contenir. Cela explique que les définitions varient d'une personne à une autre. L'érotisme est autorisé car il est un petit plaisir régulé donc admis. La pornographie est nettement moins admise car elle provoque une excitation sexuelle, elle est « insupportable » puisqu'elle renvoie à notre animalité.

Le cas pornographique

L'érotisme est présent en art et en littérature. Pourtant, une limite claire entre érotisme et pornographie est maintenue, où l'un est admis, voire encouragé, tandis que l'autre est refusée et accusée de participer à l'avilissement de l'image de la femme.

---

[181] PAVEAU, M.-A., *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine, 2014, p. 39

[182] COLLARD, N., NAVARRO, P., *Interdit aux femmes: le féminisme et la censure de la pornographie*, Montréal, Boréal, 1996, p. 45

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Il existerait donc une bonne forme d'images (et de textes) sexuels, et par conséquent, une mauvaise. La critique majeure faite à la pornographie vient du fait qu'elle cristalliserait les stéréotypes féminins et viendrait légitimer le patriarcat, les inégalités, le sexisme. Ainsi :

> « *L'analyse que font Mac Kinnon[183] et Dworkin[184][185] de la pornographie est la suivante : d'une quelconque immoralité sexuelle, mais plutôt l'expression d'une misogynie et d'un mépris à l'endroit des femmes, mépris qui s'exprime dans toutes les sphères de la société. La pornographie serait en fait un des nombreux visages de l'inégalité systémique entre les hommes et les femmes. Vue sous cet angle, la pornographie devient donc un problème politique au même titre que l'iniquité salariale ou la discrimination.* »[186]

La diabolisation de la pornographie s'installe, notamment par un discours émanant d'associations, parfois féministes, et de manifestes. Nous assistons au même processus qu'avec l'essentialisme textile, véhiculé et adopté, mais assez peu remis en cause. Et cette remise en cause, quand elle existe, pose le doute quant aux engagements féministes de celle qui l'énonce et perd en légitimité féministe. Nathalie Collard et Pascale Navarro nuancent les ravages de la pornographie et désapprouvent l'excès avec lequel elle est critiquée :

> « *Cependant, comme tout mouvement idéologique, le féminisme a également connu des dérapages. La lutte contre la pornographie en est un exemple. […] C'est à la faveur des théories féministes que la pornographie a revêtu un nouveau sens. Elle symbolise désormais la base idéologique de l'oppression des femmes.* »[187]

Des voix pro-pornographie s'élèvent néanmoins, notamment, depuis la création des « porn studies », faisant de la pornographie un objet d'étude à part entière.

---

[183] Féministe radicale et juriste américaine, Catharine A. MacKinnon publie en 1979 *Sexual harassment of working women : a case of sex discrimination*, New Haven, Yale University Press

[184] Féministe radicale et essayiste américaine, Andrea Dworkin publie en 1981 *Pornography : men possesing women,* London, Women's Press

[185] Dworkin et MacKinnon publient ensemble *In harm's way : the pornography civil rights hearing* en 1997, Cambridge, Mass, Harvard University Press

[186] COLLARD N. ET NAVARRO P., op. cit., p. 26

[187] Ibid., p. 52

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Le rapport qu'entretiennent les artistes à la pornographie ne s'établit pas en deux camps distincts, les « pour » et les « contre ». Elles maintiennent, pour une grande partie d'entre-elles, une relation très ambiguë à l'imagerie pornographique.

Ghada Amer affirme quant à elle une position claire face à la pornographie. Elle est l'image de l'avilissement des femmes et de leur enfermement. Pour dénoncer cela, elle brode des images pornographiques sur de grandes toiles peintes. La superposition des figures et l'entrelacement des fils rendent alors impossible la lisibilité des corps. Par ce jeu de caché/montré, elle prend à parti la spectactrice ou le spectateur et les met en position de voyeuse et voyeur insatisfait·e·s et les place face à leurs propres paradoxes vis-à-vis de la pornographie.

Quatre-vingt-dix figures de femmes sont brodées dans l'œuvre *Big Pink Diagonal/Big Angie – RFGA* datant de 2002. La toile est recouverte de bandes de peinture diagonales alternant couleur rose et couleur bleue, ainsi que de nombreuses coulures.

93. Ghada Amer, (détail) *Big Pink Diagonal/Big Angie - RFGA*, 2002, peinture acrylique, broderie et gel adhésif sur toile, 249x300 cm, Centre Pompidou

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Neuf modèles de femmes sont reproduits sur la toile, parfois à l'identique, parfois en symétrie verticale. De long fils de broderie horizontaux relient les visages et les corps entre eux. Les fils ne sont pas rentrés, ne sont pas proprement noués sur l'envers mais tombent et s'emmêlent négligemment sur l'endroit. L'organisation des corps est aléatoire. Par ces artifices, Ghada Amer met au point un brouillage visuel où il devient difficile de distinguer quoi que ce soit, les figures inachevées se disséminant dans la peinture et les entrelacs de fils. L'utilisation que fait Amer de la broderie uniformise les modèles, elle met ainsi en place une typologie de corps. La photographie pornographique connait un certain nombre de poses, en fonction du « récit » proposé et du rôle que la femme doit incarner. Ghada Amer, en les brodants, se livre à un travail de recensement.

Ce recensement des différentes typologies brodées par Ghada Amer amènerait à penser que la femme ne peut exister autrement que comme ce qui est proposé dans ces neuf poses. Mais l'artiste, en ne les terminant pas et en les hybridant, offre malgré tout un espace où la sexualité féminine peut se construire par ces archétypes, mais également hors de ces archétypes.

L'inachèvement appelle à repenser les formes, à les modeler différemment. Ces modèles sont donc en creux, littéralement, des contre-modèles. En dénonçant la pornographie, Amer ouvre un espace de liberté.

Persiste néanmoins un paradoxe entre les propos, parfois moralisateurs, d'universitaires, d'associations féministes et d'artistes et l'omniprésence de corps féminins sexualisés dans les magazines, la publicité et l'espace public. Au mois de mars 2017, une nouvelle polémique[188] voit le jour concernant plusieurs photographies publicitaires pour la marque Yves Saint-Laurent. Ces photographies, réalisées par le couple de photographes Inez Van Lamsweerde et Vinoodh Matadin sont affichées dans les rues de Paris et représentent des femmes dans des poses reprenant les codes de l'imagerie pornographique. Les photographies sont encore présentes sur le site des photographes[189], deux de ces photographies sont en particulier relayées via les réseaux sociaux et la presse en ligne. La première est une photographie noir et blanc où, sur un fond noir, une femme est semi-allongée.

[188] Hasard du calendrier ou intentionnellement, le Conseil de Paris vote le 28 mars 2017 une mesure visant à renforcer la lutte contre les publicités sexistes et discriminatoires. Les propos de Hélène Bidar, adjointe à la Mairie, chargée de l'égalité femmes-hommes, de la lutte contre les discriminations et des droits humains sont cités ainsi : « Les conséquences de ces représentations dégradantes ont un impact important sur les femmes, notamment les plus jeunes. Elles entretiennent le sexisme ordinaire et participent à la banalisation d'une certaine forme de violence au quotidien ». Dans ce contexte et face à la colère et l'indignation suscitées par les photographies de Van Lamsweerde et Matadin, le maison Yves Saint-Laurent a renoncé à la campagne de publicité et à fait retirer les affiches.

[189] Inez Van Lamsweerde and Vinoodh Matadin, *F/W 2017 | Inez & Vinoodh*, https://www.inezandvinoodh.com/advertising/saint-laurent/saint-laurent-fw-2017/, (consulté le 2 octobre 2018).

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

94. Inez&Vinoodh, *YSL*, 2017

Au premier plan, ses jambes recouvertes d'un collant noir en résille semblent anormalement longues et fuselées et se prolongent par une paire d'escarpins sur roulettes. Un sous-vêtement noir cache son sexe tout en laissant découvrir la naissance de ses fesses. Le haut de son corps disparaît sous un manteau de fourrure blanc, son visage semble lointain, les yeux perdus dans le vague.

Cette photographie évoque lointainement les illustrations de Gil Elvgren représentant des pin up qui, par un coup de vent hasardeux ou une malencontreuse chute laissent apparaitre une culotte, un porte-jarretelle. Le mannequin de Van Lamsweerde et Matadin ne peut être érigée en modèle de pin-up contemporaine, son regard vague et sa bouche fermée mettent à distance à l'opposée des femmes d'Elvgren, sourire en coin et regard malin. Son corps semble désarticulé et anatomiquement fantaisiste, il nous place face à un doute quant à son humanité. Son corps mis au service de la marque devient un « portemanteau », un outil, un objet.

Cette expression de « portemanteau » marche d'autant plus avec la seconde photographie. Le mannequin semble ne faire qu'un avec le tabouret sur lequel elle repose, résultat d'une hybridation corps-objet.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

95. Inez&Vinoodh, *YSL*, 2017

Son anatomie côtoie les limites de l'anormalité, perchée ainsi sur deux immenses jambes, fines à l'extrême. Sa tête est posée sur le tabouret tandis que ses bras en longent les pieds, son buste habillé d'un body semble tenir en équilibre entre les deux parties de son corps, ses jambes et sa tête. La pose tenue convoque irrémédiablement la pornographie. En « attente », elle s'accroche de ses mains au tabouret, prête à subir l'assaut. Son corps est à disposition, son regard fixe l'objectif reprenant ainsi le poncif du « regard-caméra », comme une invitation lancée au spectateur.

Chez Ghada Amer ou chez Inez Van Lamsweerde et Vinoodh Matadin le corps féminin s'uniformise et prend sa source dans l'imagerie pornographique. Les femmes sans visage deviennent des corps anonymes, relégués au rang d'objet. Cette anonymisation de corps-objet, notamment par le biais de la pornographie, n'est pas un phénomène de société contemporain, il était déjà un problème en 1969, année de la performance *Aktionshose : Genitalpanik* de Valie Export. Elle décrit son action lors d'un interview en 1981 :

> « Genital Panic *a été présentée dans un cinéma porno de Munich. Je portais un pull et un pantalon qui laissait voir mon sexe. J'étais armée d'une mitrailleuse. Entre deux films, je disais aux spectateurs qu'ils étaient venus dans ce cinéma-là pour voir des films sexuels, mais que, maintenant, je mettais à leur disposition de vraies parties génitales et*

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

qu'ils pouvaient en faire ce qu'ils voulaient. Je suis passée lentement dans chaque rang, face aux gens. Je ne me déplaçait pas de façon érotique. Tout en marchand le long d'un rang, je dirigeais l'arme sur les spectateurs du rang de derrière. J'avais peur et je n'avais pas la moindre idée de ce que les gens allaient faire. À mesure que je passais d'un rang à l'autre, les spectateurs de chaque rang se levaient lentement et quittaient la salle. Comme ils n'étaient plus dans le contexte du film, cela devenait complètement différent pour eux d'établir un rapport avec ce symbole érotique particulier. »[190]

Valie Export dénonce les méfaits de la pornographie en montrant son sexe, en l'exhibant avec force, en obligeant le spectateur à se confronter à ce « vrai » corps. Il n'est plus anonyme mais appartient à une femme qui défie la fragmentation à laquelle la pornographie voudrait la plier. Elle espère la prise de conscience du spectateur-voyeur, prit à son propre jeu. Il venait voir des vulves en gros plan, mais face à Valie Export qui offre la sienne et face au malaise qui le gagne, quitte la salle.

96. VALIE EXPORT, *Aktionshose : Genitalpanik*, 1969, tirage offset sur papier, 69,8x49,8 cm, photographie de Peter Hassmann, Centre Pompidou, Paris

[190] VALIE EXPORT dans « VALIE EXPORT », interviewed by Ruth Askey in Vienna 9/18/79 », *High Performance*, livraison 13, vol. 4, n n°1, printemps 1981, p. 80 ; in *Elles@centrepompidou*, op. cit., p. 63

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Valie Export et Annie Sprinkle font toutes deux de leur sexe un médium mais les finalités entre les performances sont bien différentes. L'une oblige à voir tandis que l'autre y invite, Export châtie, Sprinkle se fait pédagogue. Cette dernière, figure de la post-pornographie[191], ouvre la voix à des artistes pro-pornographie comme Natacha Merritt et la « pornterroriste » Diana Pornoterrorista qui font entrer la pornographie dans le monde de l'art et la revendiquent comme forme artistique.

La « pornocratisation » de l'art est en marche hors du champ de la performance et touche tout les médiums.

Betty Tompkins ou Elke Krystufek, qui parle d'elle comme d'une « pornographe sociale », s'emparent de la pornographie et en font un moyen, non pas de réguler la sexualité féminine, mais de la conquérir.

Betty Tompkins commence la série des *Fuck Painting* en 1969 par la peinture *Fuck Painting #1*. Les tableaux de Tompkins sont hyperréalistes, le cadrage utilisé est photographique, montrant le corps en gros plan, le fragmentant. Sur cette toile de très grand format, elle peint un couple pendant une pénétration vaginale. L'homme est en dessous de la femme qui le chevauche. Le cadrage restreint le corps, la femme est représentée par une paire de fesses, l'homme par les testicules et une partie du pénis. Alors que la monstration de la pénétration est souvent un élément invoqué pour justifier de l'appartenance d'une image (vidéographique, photographique ou picturale) à la pornographie, Tompkins dédramatise la représentation du sexuel par les choix artistiques opérés (gros plan, noir et blanc, grandes dimensions) et l'universalise. Elle justifie le choix de son sujet par la banalité de l'acte sexuel et la curiosité de voir ce que l'on ne peut pas voir :

> « *Je suis heureuse de ne pas avoir crée [les* Fuck Paintings*] en réaction à une question politique, mais de les avoir fait naître de mon désir. Ce que j'aime avec ce type d'images, c'est que tout le monde fait l'amour, d'une façon ou d'une autre, mais que nous ne nous voyons jamais faire.* »[192]

[191] Le préfixe « post » fait référence aux théories post-féministes. Julie Lavigne dans *La traversée de la pornographie, Politique et érotisme dans l'art féministe* (2014) différencie la post-pornographie de la métapornographie.

[192] Betty Tompkins dans Daniel Baumann, « Interview with Betty Tompkins », *Spike Art Quarterly*, n°9, 2006, sur le site http://spikeart.at/index.php?option=com_magazine&func=show_article&id=47 ; in *Elles@centrepompidou*, op. cit., p. 64

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

97. Betty Tompkins, Fuck Painting #1,
1969, peinture acrylique sur toile,
213x152 cm, 2004, Centre Pompidou

Pourtant, pour beaucoup d'artistes, la posture face à la pornographie reste ambiguë, entre attraction et répulsion. C'est dans cette ambivalence que se trouve le travail d'Amélie Lallemand. Elle réalise une collection de T-shirt sur lesquels sont imprimées des photographies pornographiques où elle coud sur les sexes de petites pièces crochetées. Dans un texte de présentation sur son site internet, elle s'interroge sur la pornographie, sur l'image pornographique décontextualisée, affichée et censurée à la fois, et sur le rapport aux sphères privé/public. « Brunette » bouscule la bien-pensance, car oser porter ces T-shirts dans l'espace publique est audacieux. En effet, bien que les sexes soient cachés par la petite pièce en crochet, cela ne demeure pas moins de la pornographie. Les corps, même censurés, sont nus, jouissants, désirants. La censure ne suffit pas à « dépornographier » les images. Dès lors, par leur appartenance à la pornographie, elles participent aux stéréotypes de genre véhiculés par ce média, s'exposent et exposent les porteurs et porteuses du vêtement à des critiques et des jugements moraux.

Par l'hyperexposition d'une pornographie censurée et en créant une collection de vêtements à but lucratif, Lallemand fait commerce des corps féminins. Ce qui a toujours été un bien commercial le reste. Même de façon détournée, le corps féminin demeure un corps qui se vend, fait vendre, s'achète et s'exhibe.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Pour ma série de broderie *Mes Torchons*, j'ai prélevé des images pornographiques glanées sur le net. Le titre renvoie à la fois au matériau utilisé (de vieux draps découpés en carrés et suspendus par le coté via le rajout d'un biais rouge), qu'à la nature des images sélectionnées. Le glanage de ces photographies portent en lui le paradoxe de ma posture face à l'imagerie pornographique. Elle n'est pas unique ou isolée, mais assez généralement adoptée, entre rejet et pulsion scopique. J'erre sur le net, de site en site, de blogs en blogs, sélectionnant les images en fonction d'un thème, ici les femmes enceintes, avant de les enregistrer dans un dossier numérique. Il s'agit ensuite de faire du tri en fonction de divers critères, plus ou moins objectifs.

98. *Mes torchons* (détail)

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Ainsi, les images sont imprimées après un travail numérique pour n'en garder que les contours et sont ensuite reportées sur le tissu tendu sur le cercle à broder. Je brode de fil noir les contours, ajoute une peinture liquide dans les tracés pour rehausser quelques traits physiques. Les broderies sont exposées en série, selon un mode d'exposition invariable, clouées par le biais rouge au mur ou à des rayonnages d'armoires ou de bibliothèques. L'image ne se présente pas dans son entièreté ni dans son immédiateté et nécessite pour en faciliter la lecture de manipuler les différentes pièces de tissu. Par la broderie et la peinture, une certaine mise à distance se fait avec la photographie pornographique originale. Les contours noirs aplanissent les corps, déforment les visages. La subversion ne réside pas tant ici dans la figuration des corps mais dans la posture adoptée : broder de la pornographie.

Il se met en place un décalage entre l'image de la brodeuse telle qu'elle a été intellectualisée au prisme de l'essentialisme et la posture résolument subversive des artistes contemporaines.

En effet, la pornographie n'est a priori pas pensée et réalisée à destination des femmes, elles n'en sont que les sujets, alors s'en emparer, que ce soit pour la dénoncer ou l'encourager, est déjà un acte subversif. La pornographie est déjà en elle-même subversive, elle est une contre-culture bien que désanimalisée, lisse. Ainsi, les artistes mêlent deux contre-cultures, la pornographie et la broderie, elles se placent en porte-à-faux des pratiques traditionnelles de l'art tout en réclamant une reconnaissance artistique.

Chez des artistes comme Natacha Merritt ou Elke Krystufek, la subversion vient du fait qu'elles utilisent leurs corps pour créer leurs images. Pour Lallemand, cela passe par le fait d'imprimer des images pornographiques sur des T-shirts destinés à être portés dans l'espace public. La pièce crochetée est garante d'une pseudo-moralité, alors que, même si les sexes sont censurés, l'image reste pornographique. Mais elle joue des limites et de la définition du pornographique, c’est-à-dire, la représentation de pénétrations vaginales, annales, buccales.

Mais, en dissimulant les sexes, elle les surexpose. En sur-affirmant le caractère sexuel des images, elle en renforce la puissance pornographique. En effet, une frustration ou une curiosité visuelle fait compenser le spectateur ou la spectatrice. Mis·e·s face à son propre désir de vision, iel doit assumer sa pulsion scopique et sa frustration face à la censure.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

99. Amélie Lallemand, *Brunette* (détail)

Concernant les brodeuses contemporaines, ces « nouvelles Pénélope », la subversion se trouve dans les conditions de réalisation des œuvres. Il y a en effet une certaine incompréhension, un illogisme, un paradoxe, à s'enfermer de longues heures pour broder des images pornographiques de femmes, à s'enfermer pour dénoncer un enfermement stéréotypé, à s'enfermer pour la liberté.

Alors que d'antan, la broderie avait pour fonction la régulation de la sexualité féminine, elle est aujourd'hui utilisée à des fins de liberté et d'émancipation.

La pornographie va permettre de subvertir la broderie et de rompre avec son devoir traditionnel de faire « la femme ». Ainsi, le féminin peut se construire selon d'autres modèles qu'un féminin pré-établi, stéréotypé et perpétué. La broderie pornographique va permettre de dédramatiser la pornographie ce qui amène à s'interroger sur la place de la pornographie, sur ce qu'elle est, ce qu'elle pourrait être, et sur un sexualité féminine. Que l'on soit pour ou contre, la pornographie autorise à se questionner, dans son corps, dans sa sexualité, et dans son identité de genre.

Jugement de valeurs

La pornographie est soumise à d'incessants jugements moraux. Pour les religions, elle est synonyme de dépravation et de fornication, la sexualité devant être régulée, se faire en couple et dans un but procréatif. Pour certains féminismes elle est synonyme, ou plutôt l'illustration,

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

du système patriarcal et de l'oppression systémique des hommes sur les femmes. Pour une partie de la société, elle participe à la mauvaise éducation des jeunes garçons et à l'objectivation des femmes. Ainsi :

> « *[...] la pornographie, c'est condamnable, parce que c'est contraire aux modèles traditionnels du couple, de la famille et de la sexualité procréatrice communs à la plupart des religions, qui organisent la majeure partie des croyances dans le monde. Qu'il s'agisse d'interdictions explicites, d'implicites ou d'allusions qui flottent derrière les discours, cette conception est active dans les représentations courantes sur la pornographie.* »[193]

La pornographie remet en cause les normes sociétales en matière de rapport femmes/hommes, elle est donc perçue comme un danger. Et comme il s'agit de sexualité, elle est à réguler. De plus, il existe un amalgame entre la pornographie et les femmes, les femmes y étant majoritairement représentées. Ce qui revient à formuler ce sophisme, cette équation, la pornographie et les femmes sont la même chose. Ainsi, les femmes, la pornographie et la broderie sont trois fois la même chose, une histoire de la féminité mais surtout de sa régulation. Les femmes « font » la pornographie, elles, leur corps, leur sexe, seraient donc obscènes.

La pornographie serait dangereuse ou problématique sur au moins quatre points.

Premièrement, les actrices seraient des victimes du système, du patriarcat et du capitalisme. Comme dans la prostitution, il est difficilement admis que les actrices ou les prostituées fassent ce métier par choix. On aime à croire qu'elles sont poussées à exercer ces métiers pour des raisons financières, parce qu'elles ont connu enfant une carence affective, qu'elles ont été victimes de viols ou d'inceste... « On » a du mal à comprendre, ou à accepter que des femmes puissent faire le choix de faire de leur corps un bien commercial, alors « *le commerce du sexe reste stigmatisé tant dans la conscience commune que dans la lettre du droit qui excluent que les femmes puissent choisir de s'adonner à la prostitution comme à un travail.* »[194]

[193] PAVEAU, M.-A., op. cit., p. 299

[194] BOURDIEU, P., op. cit., p. 22

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Au sein du féminisme, la pornographie (et la prostitution par la même occasion) fait débat. Le courant abolitionniste considère que la pornographie et la prostitution sont la même chose, que les femmes s'humilient à « vendre » leur corps. Le mouvement abolitionniste souhaite supprimer la prostitution puisque qu'elle serait l'expression de l'exploitation patriarcale des femmes par les hommes, tout comme pour la pornographie.

Par élargissement, la pornographie serait un problème pour toutes les femmes dans la société. Et, plus qu'un problème, elle est pour Marie-Laure Caussanel et Yannick Chatelain un « piège » prétendant « *libérer la sexualité en dévoilant tous les fantasmes et faisant fi de tous les tabous de notre époque, ne fait que reproduire les attitudes sexistes et violentes de notre société à l'endroit des femmes et parfois des enfants. Cette approche contribue à diviser les sexes et à entretenir une image altérée de la sexualité et des rapports humains. Bienvenue en pornocratie.* »[195]

Ce discours est relayé par nos élus et même par le Président de la République, Emmanuel Macron. Dans un tweet publié fin novembre 2017, il qualifie la pornographie d'« humiliation » faite aux femmes. Un acteur et producteur de contenu pornographique lui répond et fait remarquer que la critique faite de la pornographie est la même que celle faite aux jeux vidéos. Tous les adolescents qui jouent à *Call of duty* ne sortent pas dans la rue pour tuer des gens comme ils le font dans le jeu, avec la pornographie, c'est la même chose. La pornographie n'est pas là pour rapporter la réalité, mais elle est un média délivrant du contenu fictionnel. Elle n'a pas de vocation à rendre le réel ni même de vocation pédagogique. Mais il parle de l'hypocrisie du système, en effet, les sites pornographiques sont trop faciles d'accès, il suffit de cliquer sur « j'ai 18 ans » pour y accéder. Il propose que les accès soient payants ce qui permettrait le financement d'un contenu de meilleure qualité.

Mais les adolescents ne sont pas si naïfs et savent faire la distinction entre la pornographie et la sexualité. Je parle d'adolescents, non pas d'adolescentes car les jeunes filles sont souvent exclues de ces considérations, car seuls les garçons consommeraient de la pornographie. Des étudiantes en journalisme et communication de l'IHECS de Bruxelles ont mis en place un outil à vocation pédagogique pour les adolescent·e·s consacré à la pornographie : « c'est pas pour moi, c'est pour un ami »[196]. Il n'est pas culpabilisant et ne condamne pas la pornographie mais propose une grille de lecture adaptée à ce médium en particulier.

[195] CAUSSANEL, M.-L., CHATELAIN, Y., *World wild women ou le net au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 59

[196] http://cestpaspourmoi.be/

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Deuxièmement, les femmes actrices ou modèles auraient une morale douteuse, seraient perverties. Les auteur·e·s de l'ouvrage *World Wild Women*, fervent·e·s accusatrice et accusateur de la pornographie utilisent les termes de « nymphomane débridée » et de « pute » pour qualifier « *la femme telle que vous la rencontrerez sur le NET* »[197]

Clara Morgane a subi une salve d'insultes à la naissance de son enfant, comme si ce n'était pas possible, qu'elle ne pouvait pas être mère en ayant été actrice porno, la société lui refuse ce statut. Elle n'a pas le droit d'être mère puisque son corps serait souillé par son activité professionnelle. Elle peut être « pute » mais pas mère. Dans son cas, la maternité est vue comme transgressive, car en étant actrice porno, elle était « hors-norme », un peu hors de la société. Alors qu'en enfantant, elle rentre dans la norme sociale de la maternité, de ce qu'il est attendu des femmes, de la finalité de ses organes biologiques.

Enfin, que penser des plasticiennes qui produisent des œuvres pornographiques, qu'elles soient pour ou contre ? Dans les deux cas, cela entraine des questionnements face à leur démarche. Cela peut paraître suspect d'utiliser la pornographie, cela a-t-il une signification sur leur propre moralité ? Y-a-t-il un amalgame possible entre les œuvres et les artistes elles-mêmes ? De plus, il y a une dimension paradoxale a broder toute la journée des images pornographiques a priori oppressantes. Ou pire, à y prendre du plaisir…

Les plasticiennes décentrent la pornographie, elle la dé-phallocentrent, la pensent afin de la féminiser. La pornographie et la sexualité ne sont pas la même chose, pour Marie-Anne Paveau, elles sont même déliées l'une de l'autre : « *On commence à comprendre que la pornographie est, entre autres, affaire de réception, de regard, voire d'imagination. Et que parler de pornographie, ce n'est donc pas parler de sexe. Cela peut sembler paradoxal, mais cela veut dire que le sexe, qui est évidemment l'ingrédient premier de la pornographie, n'en est pas l'équivalent.* »[198] Il me semble pourtant que les artistes brodeuses questionnent, par la pornographie, la sexualité féminine.

[197] CAUSSANEL, M.-L., CHATELAIN op. cit., p. 36

[198] PAVEAU, M.-A., op. cit., p. 36

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

B. L'émergence d'un désir féminin

Stéréotypes

Dans la pornographie, les corps et les pratiques sont stéréotypé·e·s. Les femmes répondent majoritairement à des archétypes, les corps sont minces et épilés, les cheveux longs, les visages maquillés, les ongles vernis. Il est attendu des hommes que leur sexe soit démesurément grand, le pubis épilé pour mettre en avant la taille de leur pénis. Néanmoins, la pornographie regorge de multiples catégories aussi diverses que variées offrant ainsi une multiplicité de corps, certes pas au seins des catégories, mais en les mutualisant.

Les Porn Studies ont permis l'émergence de ces autres catégories et donnent une nouvelle grille de lecture des œuvres et du matériau pornographique.

> « *Dans les études pornographiques, ce travail éthique intervient dans deux directions : celle du désir des corps et celle des pratiques. Le travail sur le désir tend à multiplier les types de corps qui sont désirables par le sujet. L'un des reproches récurrents adressés à la pornographie, comme à la haute couture, est de mettre en avant un type de corps unique, restrictif et difficile à incarner. Tous les hommes sont musclés et ont de longs et larges pénis ; toutes les femmes sont sveltes mais dotées d'une forte poitrine. En fait, et toujours de la même manière que la mode, la pornographie peut rechercher au contraire des physiques atypiques. Il suffit de parcourir les catégories d'un portail pornographique, hétéro- ou homosexuel, pour se rendre compte que, du muscle à la graisse, de la jeunesse à la vieillesse, du petit au grand, du naturel à l'anatomiquement improbable, toutes les possibilités sont représentées. […] La pornographie propose d'autres images, donc d'autres constructions du désir. Mais ces images ne sont pas les plus courantes, même au sein du matériau pornographique : le rôle des études pornographiques est donc à la fois de populariser, dans une certaine mesure, des documents ordinairement confidentiels et, plus encore d'en faciliter la compréhension* »[199]

Dans cette citation, François-Ronan Dubois parle de désir, pas seulement d'excitation sexuelle mais bel et bien de désir. Ainsi, la pornographie ne peut en être dissociée. « *Le travail sur le désir tend à multiplier les types de corps qui sont désirables par le sujet.* »[200] , ce

[199] DUBOIS, F.-R., *Introduction aux porn studies*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2014, p. 103

[200] Ibid.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

qui met à mal l'idée du « type » de personne que l'on peut désirer, comme si le désir pouvait se résumer à quelques caractéristiques physique (blond·e/brun·e ; mince/gros·se…). Cet élargissement de la norme rompt ainsi avec le besoin de classement et la définition de certaines catégories comme étant « atypiques ». Ce travail de dénormalisation, fortement politique, va de paire avec les nouveaux courants comme l'anti-grossophobie, l'anti-validisme, l'anti-âgisme, liste non-exhaustive, faisant en sorte que les critères d'âges, ethniques, physiques, etc, ne soit plus stigmatisés. Pourtant, la recherche sur les sites pornographiques se fait encore à l'aide de mots clés catégorisants. Ils rendent le corps spécifique, « anormal » puisque pour avoir accès à ces corps différents, « hors-normes », il faut aller le chercher dans ces catégories précises.

En abattant les frontières entre la norme et l'atypisme, les corps, dans leur multiplicité, sont rendus désirables. La catégorisation est certes un problème mais leur multiplication permet ce fameux élargissement du désir. Ainsi, tous les corps sont susceptibles d'être désirables, et alors, il n'y a plus de norme.

En comparant le matériau premier qu'est la pornographie et les œuvres pornographiques du corpus, nous pouvons constater que la pornographie est en avance sur cette question de l'élargissement du désir. C'est dans cet écart que réside l'intérêt de la thèse, il semble en effet que la pornographie et son étude permet de s'ouvrir à ces nouvelles questions de genre et à ces nouvelles corporalités. L'intérêt des Porn Studies est justement de couvrir ce que signifie le terme de désir.

Quelles sont les limites de l'utilisation de ces images en terme d'hétéronormativité, de domination, d'absence de disparité physique, d'uniformisation, de déserotisation, d'aseptisation... ? Que signifie l'usage de ce matériau stéréotypé ? N'était-ce pourtant pas le rôle de la subversion que de passer outre ces catégorisations ?

La série *Mes torchons* est concernée par cet élargissement de la norme et des catégorisations. Ces broderies participent à cette démocratisation des désirs bien que les corps restent minces malgré la proéminence du ventre et malgré l'hétérosexualité. Il s'agit de rendre cette catégorie a priori déviante comme « normale ». La sexualité des femmes enceintes est relativement tabou, pourtant, le fait qu'elles soient enceintes est l'illustration même de leur sexualité. Leur possible obscénité peut aussi provenir de leur ventre proéminent, pointant en avant, qui montre le « dedans », l'intériorité. Le ventre rond est la mise en avant de cette

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

béance, de ce vide, habité pour un temps. Et en même temps il y a des hommes à qui ça plait et qui recherchent cette imagerie.

L e s *Vulves* sont également très différentes de ce que la pornographie diffuse habituellement, elles sont organiques, non calibrées, mais le reflet de la diversité de l'anatomie féminine.

100. *Vulves* (détail)

Mais les stéréotypes ne concernent pas seulement le corps mais touchent également les pratiques sexuelles diffusées par la pornographie.

Safari de Leah Emery représente un homme et une femme allongé·e·s au sol, en plein acte sexuel, les deux regardent l'objectif. La femme est pénétrée par l'homme, ses fesses occupent le centre de l'image qui n'a qu'une seule finalité, la pénétration. La photographie est en effet pensée et réalisée pour que la pénétration soit clairement visible. Elle semble même être la finalité de toute relation sexuelle. Puisqu'il s'agit de l'acte le plus représenté, la pénétration est érigée en norme, aussi bien pour les femmes que pour les hommes.

Bodies of... est réalisée avec la même technique. Une femme est représentée à genoux, son visage est au premier plan, ses yeux sont clos mais sa bouche est ouverte, le visage jouissant. Ses fesses sont offertes à l'homme qui est derrière elle, le pénis en érection. La pénétration est une fois encore l'élément central de cette œuvre. Elle est un passage obligé de la sexualité hétérosexuelle.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

102. Leah Emery, *Bodies of...*, broderie sur toile Aïda, 2014

101. Leah Emery, *Safari*, broderie sur toile Aïda, 2011

La pénétration est également le sujet de cette autre broderie de Leah Emery, *Bodies of Evid*, représentant un couple hétérosexuel.

La femme est allongée sur le dos, les jambes écartées. Sa tête est légèrement relevée, la bouche ouverte. Elle a les yeux mi-clos, comme pour mieux regarder la pénétration. Souple, elle attire l'homme vers elle avec ses mains, les jambes repliées engendrent une légère torsion du dos. L'on devine le sexe en érection s'apprêtant à pénétrer la femme ou qui la pénètre déjà. L'homme n'a pas de visage, le corps est tronqué pour ne garder que son phallus en érection. Il n'est qu'un sexe avec lequel les spectateurs peuvent s'identifier. Par contre les femmes doivent correspondre à des stéréotypes féminins, minceur, cheveux longs, visage jouissant... est incarner l'image de femmes désirantes, insatiables, en manque de pénis...

103. Leah Emery, *Bodies of Evid...*, 2014, broderie sur toile Aïda

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

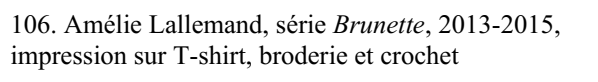
Cette dernière œuvre de Leah Emery est intéressante dans sa construction. On y voit au premier plan, un pénis en érection et une femme qui s'y empale. Elle n'est pas nue mais habillée. Son sexe au niveau du gland, son body est légèrement écarté pour permettre la pénétration. Elle est de dos, mais son visage se reflète dans un miroir en face d'elle. Une fois encore, la pénétration est l'élément central de l'image.

104. Leah Emery, *Mirror*, 2011, broderie sur toile
AÏda, 2011

Amélie Lallemand réalise des T-shirts sur lesquelles sont imprimées des images pornographiques sur lesquelles l'artiste/styliste coud une petite fleur crochetée pour cacher les sexes et les pénétrations. Il faut noter que ces T-shirts sont unisexes, convenant aussi bien aux hommes qu'aux femmes. Ce premier T-shirt est un T-shirt blanc sur lequel est imprimé une photographie pornographique de format rectangulaire. Cette vue en plongée offre en gros plan une paire de fesses et un sexe en érection pénétrant l'anus. Le pénis est entièrement recouvert de toutes petites fleurs crochetées, rouges et oranges.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

105. Amélie Lallemand, série *Brunette*, 2013-2015, impression sur T-shirt, broderie et crochet



106. Amélie Lallemand, série *Brunette*, 2013-2015, impression sur T-shirt, broderie et crochet

Cet autre T-shirt de l'artiste présente également une photographie en plongée. Une femme blanche, nue et mince est allongée sur le dos, les jambes très écartées, maintenant l'écartement en tenant ses mollets dans ses mains. La tête est légèrement relevée, la bouche ouverte, les yeux fixent le sexe en érection dans une tentative un peu vaine de voir. D'ailleurs, on ne voit pas très bien si elle est pénétrée ou pas, mais son sexe est ouvert, offert, mais recouvert de trois fleurs crochetées Ce terme de « petites fleurs » est à propos, on parle en effet de « petite fleur » pour parler du sexe féminin non encore défloré. Son travail est une véritable mascarade tentant vainement ou plutôt ironiquement de cacher ce que tout le monde connait, et qui finalement n'occulte rien. Les corps gardent leurs poses pornographiques, ils sont toujours aussi désirants et désirables.

Pas de vulve pénétrée dans cette broderie de Cath Orain, réalisée au crochet de Lunéville sur un tissu vert représentant le profil d'un visage de femme. Sa tête est balancée en arrière, la gorge est déployée, la bouche ouverte, les yeux clos. La langue tendue accueille un pénis rosé, turgescent, aux veines gonflées.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

107. Cath Orain, *My boy lollipop*, 2017, broderie au crochet de Lunéville, fils sur soie verte, perles, paillettes, 23x17 cm

Le gland est posé sur la langue où des perles sont brodées afin de représenter le sperme. Le sexe est brodée dans des tons de rose et, comme dans l'imagerie pornographique est en érection. Il est en effet très rare d'y voir des verges qui ne seraient pas en érection. Dans le coin supérieur droit de l'image est reconnaissable le logo de la célèbre marque de sucette « chuppa chups ». Ici, « chuppa chups » a été remplacé par « Suzy suce ». Cath Orain propose une analogie entre la sucette et le pénis, les deux étant à « sucer ». Sur le fond vert, dans le quart inférieur droit l'analogie sucette/pénis est même confirmée par le slogan « Milky spicy lollipop ». La broderie emprunte aux codes de la pornographie l'éjaculation externe. La femme est en attente, « gourmande ».

La pénétration qu'elle soit vaginale ou buccale est l'élément principal de la pornographie, qu'elle soit filmique ou vidéographique et, comme le souligne Annie Ferrand :

> « *[…] dans une absolue non réciprocité : un homme entre des centaines de fois dans une femme qui ne bouge pas, même pour positionner son bassin sous l'homme ou agripper ses fesses pour guider le mouvement. Son corps est presque inerte, secoué par l'action du partenaire, ballotté par l'expression toujours plus violente de l'excitation virile. Il sursaute sous les « coups » de rein de l'homme. […] Ces mises en scène de la « pénétration » nous*

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

déshumanisent : nous y apparaissons comme des êtres inanimés de corps et de désir que la pénétration virile anime, que le sujet masculin réanime. […] Sur le plan idéologique, la pornographie montre la destruction qui nous transforme en objet d'échange entre hommes. »[201]

Les femmes sont présentées sans désir hormis celui de satisfaire sexuellement leur partenaire en mettant leur corps à disposition. Cette attitude passive peut être mise en parallèle avec la dissociation, qui arrive en général en cas de viol, où la victime s'extrait de son corps pendant l'agression pour se protéger de ce qu'elle subit. D'ailleurs, cet amalgame entre la pornographie et le viol est assez récurrent dans certains mouvements féministes, où les actrices, bien qu'a priori consentantes, seraient en réalité les victimes, des hommes et de la société.

Il y a bien opposition entre les différentes mouvances du féminisme sur le statut présupposé de victime. Pour certaines féministes, les actrices sont des victimes, pour d'autres, elles sont en réalité dans une démarche émancipatrice vis-à-vis de la sexualité féminine, à la recherche d'un désir féminin.

Le féminisme abolitionniste considère qu'il est nécessaire d'aider les femmes à sortir de la pornographie et de la prostitution car il est inconcevable qu'elles exercent à ces métiers par choix.

Au contraire, des mouvements féministes pro-sexe ou des collectifs comme le Strass, syndicat du travail sexuel, considèrent que placer les femmes dans une posture victimaire participe à leur enlever tout empowerment, à entraver leur liberté, à les infantiliser.

Corps et sexualité

Le corps, et en particulier celui de l'artiste, s'avère être le lieu idéal pour interroger l'identité de sexe et de genre. Le corps nécessairement sexué et genré de l'artiste, qu'il soit féminin, masculin ou neutre, est porteur de sens, et la lecture faite des œuvres par les spectatrices et spectateurs serait teintée de son genre. Le corps cristallise les questions d'identité sexuelle, il porte en lui la source de l'ambiguïté identitaire, entre sexe et genre car « *la sexualité est donc un front politique de lutte (Plaza, 1978). Elle est construite par les prérogatives de la classe*

[201] FERRAND, A., op cit., p. 10

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

dominante. Les conceptions dominantes de la sexualité s'inscrivent dans une politique sexuelle patriarcale. »[202]

L'identité sexuelle a été théorisée selon différents modèles. Schématiquement, nous pouvons en distinguer trois. Le modèle patriarcal d'abord, qui met en place une division naturelle entre les deux sexes entrainant une division des rôles sociaux. Dieux, la Nature, ont « fait » les femmes et les hommes comme ils sont. Il est donc inenvisageable de remettre en cause la suprématie de l'homme sur la femme. La biologie est un élément déterminant dans la classification des deux sexes, ainsi la femme, par son utérus, est réduite à un rôle procréateur et maternel. L'homme incarne, grâce à son phallus, force et domination. Dans ce système, les identités se construisent l'une contre l'autre, dans un antagonisme puissant. L'homme serait donc fort, dominant et la femme faible et docile, etc... Mais dans cette dichotomie, les critères supposés définir l'un ou l'autre sexe sont toujours établis par rapport à l'homme, le seul vrai « genre ». La femme ne peut alors se construire que dans l'opposition, la différence.

Le patriarcat est un système d'organisation social d'oppression des femmes par les hommes s'illustrant sous la forme, entre autres, de discriminations et de violences systémiques qu'elles soient verbales, physiques, ou sexuelles, subies par les femmes du simple fait de leur genre. Il est maintenu par l'appui de religions et de traditions mettant au cœur de leur pérennisation la soumission des femmes.

Un second modèle, le modèle féministe, vient remettre en cause la domination masculine et donc le modèle précédent. Ce modèle tend à la revalorisation du féminin et œuvre à une quête d'égalité. Dans son ouvrage *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir écrit « *On ne naît pas femme, on le devient*[203]. » La philosophe minore le rôle de la biologie dans la construction de l'identité sexuelle. Ce sont les rapports sociaux et culturels qui « font » l'homme et qui « font » la femme et c'est en partie l'éducation reçue dans la petite enfance qui va permettre de s'identifier à l'un ou à l'autre sexe.

Troisième et dernier modèle, le modèle postmoderne. Aucune valeur n'est donnée au sexe comme au genre car la diversité humaine ne peut être réduite à un ensemble de caractéristiques. Le genre comme le sexe seraient construits socialement, culturellement, biologiquement. Mais, le sexe reste un élément déterminant dans la construction identitaire,

[202] FERRAND, A., Ibid., p. 3

[203] DE BEAUVOIR, S., op. cit., p. 285-286

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

nous pouvons être du genre de son sexe, cisgenre, du genre opposé, transgenre, ou alterner entre les deux genres, « gender fluid ».

Le genre, sa définition et ses limites vont être questionné·e·s dans les pratiques contemporaines de l'art. Dans les années soixante-dix vont se développer les happenings et les performances, mettant le corps au cœur de la création. Les artistes femmes vont largement s'emparer de cette liberté de création et s'illustrer à travers différentes performances notables. Il s'agit pour ces artistes d'interroger leur identité et en particulier l'identité féminine par l'utilisation de leur propre corps à des fins artistiques. Néanmoins, dans un premier temps, à la fois dans le champ artistique et théorique, l'identité sexuelle féminine se pense « contre » l'identité masculine, dans l'opposition. Le féminin d'une part, le masculin de l'autre, comme le note Luce Irigaray dans son ouvrage *De la différence sexuelle* :

> « *Et la pratique sexuelle, sauf exception, se partage souvent aujourd'hui entre deux parallèles : le monde des hommes, le monde des femmes. Celui d'une rencontre non traditionnelle de la fécondité entre les deux sexes n'existe quasiment pas. Et ne parle pas publiquement ses exigences. Sauf à travers certains silences et certaines polémiques.*
> *Il est vrai que, pour que l'œuvre de la différence sexuelle ait lieu, il faut une révolution de pensée, et d'éthique. Tout est à réinterpréter dans les relations entre le sujet et le discours, le sujet et le monde, le sujet et le cosmique, le micro et le macrocosme. Tout, et d'abord que le sujet s'est toujours écrit au masculin, même s'il se voulait universel ou neutre :* l'homme. *N'empêche que l'homme − du moins en français − n'est pas neutre, mais sexué.* »[204]

La citation de Luce Irigaray illustre le contexte à la fois théorique, artistique et social dans lequel vont émerger et se développer les nouvelles pratiques artistiques féminines, jusqu'alors faibles, confidentielles, les quelques artistes reconnues faisant figure d'exception.

Il s'agit de trouver comment être créative, être artiste sans devenir « homme », de créer dans la différence, de créer LA différence.

La lutte pour l'égalité va passer par un travail de reconnaissance du genre féminin comme « vrai » genre. Le féminin n'est pas un genre amoindri, une sous-catégorie du genre masculin, mais un vrai genre. Paradoxalement pour affirmer cela, beaucoup de plasticiennes vont

[204] IRIGARAY L., *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 14

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

utiliser des médiums « mineurs », dits « féminins », ou vont travailler sur des préoccupations qui apparaissent comme spécifiquement féminines. Mais comment ne pas le faire retomber dans le piège d'une hiérarchie de genre ? Car en effet, le vécu semble être une donnée non noble qui ne mérite pas d'être traitée en art. Un artiste, s'il tient à sa posture d'artiste, ne peut s'attacher à ces préoccupations et l'immatériel, l'intellect, le conceptuel, seraient garants de la valeur de l'art.

Pourtant en s'attachant au vécu, les plasticiennes se positionnent à contre-courant de ces idées. Le vécu leur permet de matérialiser les inégalités subies et ressenties dans tout les domaines de la vie (travail, famille, art...). Ainsi, les non-dits trouvent-ils place dans un discours et des pratiques. Le vécu, souvent traumatique dans l'expérience de la féminité (les règles, les premiers rapports sexuels, l'inceste, la grossesse...), trouve un lieu où il peut s'exprimer, celui de l'art.

La répartition des rôles genrés va se répercuter sur la création mettant en place les mêmes antagonismes que dans la société : dominant/dominé, majeur/mineur..., le contexte des années soixante-dix est donc celui des inégalité sexuelles, sociales et artistiques.

Mais dans un premier temps, résoudre l'inégalité dans les domaines artistiques est secondaire pour les différents mouvements féministes militants comme le MLF[205]. L'urgence réside dans l'acquisition de droits fondamentaux comme l'accès à la contraception et le droit à l'avortement. Ces droits à la contraception et à l'avortement restent des moyens de pression sur les femmes. La liberté de jouissance est la première liberté qu'on leur supprime. L'accès à ces droits fondamentaux mène à différencier la sexualité et la procréation et cette différenciation va permettre de soustraire le corps féminin à une « régulation patriarcale ».

Par l'utilisation du corps à des fins artistiques, la performance va devenir un médium permettant d'affirmer un « soi » artiste et de questionner ce que pourrait être une « artiste femme ». Car, pour les artistes, la performance répond à un « *[...] besoin de se constituer une identité, de se proposer comme sujet et non comme objet, de se réapproprier un corps, une autonomie conceptuelle jusque là quasiment inconnue, tant physique que de l'esprit.* »[206]

La performance se fait écho du vécu féminin et des problématiques féminines aussi bien sociales qu'artistique. Elle devient un nouveau territoire à conquérir où le corps est l'enjeu central de la conquête.

[205] Mouvement de libération des femmes. Le nom sous cette forme est utilisé la première fois lors d'un meeting à l'Université de Vincennes au printemps 1970.

[206] MUZZARELLI, F., op. cit., p. 11

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Dans un premier temps, les femmes veulent se réapproprier leur corps hors de la sexualité et de la maternité, car le corps féminin est souvent malmené et tragique. En effet, « *le corps, par exemple est très présent. Cela n'est guère étonnant au vu du fait que l'histoire des femmes a tourné, jusqu'à une époque très récente, autour de leur corps, malmené d'une part par un destin biologique douloureux et périlleux et perçu d'autre part comme territoire ou objet d'échange par les hommes.* »[207]

En effet dans ces performances, la nudité est très présente, mais elle soulève de nouvelles problématiques liées au fait d'exposer son corps au public, aux yeux de tous, de se mettre à nu, comme si le corps féminin ne pouvait exister dans le champ de l'art qu'en tant que modèle nue. Les artistes se mettent elles-mêmes à nues, dévêtent leur propre corps. Alors « *comment gérer la nudité, susciter une perception du corps féminin qui ne soit pas celle que des siècles nous ont conditionné-e-s à avoir ? Comment activer d'autres références, quand ces références sont encore à créer ? […] Comment travailler sur la sexualité, sur l'érotisme, quand ces domaines ont été définis et leurs signes de reconnaissances établis par un point de vue masculin ?* »[208]

Henri-Pierre Jeudy tranche sans détour et réduit ce mouvement d'empowerment féminin à de l'exhibitionnisme. Il écrit que « *toute l'histoire contemporaine des performances artistiques atteste ce principe fondamental : la puissance de l'exhibition tient à la volonté du dévoilement public d'une certaine monstruosité intellectualisée.* »[209]

Pourtant les femmes sont mises à nues continuellement sans que cela pose de problèmes. Ce qui gêne ici, c'est bien qu'elles se dévêtent seules et prennent en main leur pouvoir de représentation.

La corporalité investie dans la performance est extérieure mais le corps féminin convoque son intériorité, son sexe, son utérus, organes voués à la fonction matricielle. L' « intérieur féminin » renvoi aussi aux lieu de vie, à la maison. Ainsi, corps et féminité semblent liés au domestique. Extérieur et intérieur du corps sont liés, dedans et dehors sont les deux parties d'un même tout, le corps féminin. Montrer l'intérieur, c'est affirmer le féminin. C'est notamment ce que fait Carolee Schneemann dans sa performance *Interior Scroll* datant de 1975.

[207] CAMUS, M., op. cit., p. 10

[208] MARQUIE, H., « Pour sortir d'un imaginaire androcentré : impasses et stratégies », in Ibid., Création *au féminin – Volume 2 : Arts visuels*, p.19

[209] JEUDY, H.-P., op. cit., p. 101

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

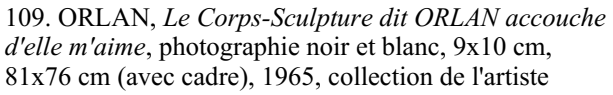
108. Carolee Schneemann, *Interior scroll*, 1975, photographies, papier imprimé, jus de betterave et urine, 90x180 cm, Tate Modern, Londres

Lors de la performance, elle se tient debout sur une table, nue, le contour de son corps et de son visage souligné d'un trait de boue. Elle sort lentement de son vagin un long rouleau de papier qu'elle lit à haute voix. Elle y raconte une histoire personnelle, une discussion avec un homme qui l'infirme dans sa création. Elle est belle et charmante, mais elle n'est pas artiste, elle n'est pas « film-makeress », elle est, pour lui, juste une danseuse.

Il affirme que, parce qu'il est homme et parce qu'elle est femme, iels ne sont pas égaux. Ce qui est écrit sur ce papier enroulé sur lui même, enfoui dans le vagin, c'est la banale histoire des inégalités, du sexisme, du rejet des artistes femmes par les artistes hommes. Carolee Schneemann transcende cette inégalité et en fait le sujet de sa performance. Ce bout de papier se mue en un cordon ombilical, Schneemann s'engendre elle-même, elle se donne naissance, elle se fait artiste. Ce sont des inégalités que va naître l'artiste, porteuse d'un potentiel créateur d'où émerge une création, « Carolee Schneeman-artiste ». Elle se légitime en se donnant symboliquement la vie. Ainsi, elle tente de délimiter les contours de l'identité féminine. Elle cherche les limites de son corps jusque dans son corps et fait de sa corporalité un territoire.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

ORLAN va également se donner vie par la naissance d'elle-même dans la photographie *Orlan accouche d'elle m'aime.* Elle accouche d'un être androgyne, mi-homme, mi-femme, ni-homme, ni-femme.



109. ORLAN, *Le Corps-Sculpture dit ORLAN accouche d'elle m'aime*, photographie noir et blanc, 9x10 cm, 81x76 cm (avec cadre), 1965, collection de l'artiste

Photographiée en plongée, on la voit assise en tailleur, en face d'un mannequin « alter-ego ». Elle a la main posée sur la joue comme le signe d'un ennui profond. La mise au monde ne semble pas avoir pas été laborieuse. Cette photographie se place dans la continuité de l'abandon de son nom de naissance, Mireille Suzanne Francette Porte, pour un nom sans patronyme, sans identification au père, neutre. En accouchant d'elle-même, elle tend à se réinventer hors de son sexe biologique, elle veut s'incarner dans un être nouveau, biologiquement indéterminé.

La broderie va également permettre de questionner l'identité féminine. Elle va même traiter du sexuel même s'il n'est pas traité frontalement comme cela peut-être le cas dans d'autres pratiques, en particulier la performance. La broderie n'est alors pas explicitement sexuelle, mais plutôt « identitaire » c'est-à-dire qu'elle va questionner le genre féminin, la signification d'appartenir à ce genre, ce que l'on peut en faire, ce qu'il y a à détruire et à construire, ce qu'il y a à garder ou à jeter, comment se placer vis-à-vis de la tradition. La broderie « subversive », celle du sexuel, commencera véritablement dans les années quatre-vingt-dix-deux-mille, après le sexuel mortifère, celui du sida et du post-humain, et après une période de des-érotisation des corps.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Les années quatre-vingt-dix voient naître un féminisme de troisième vague. Cette période va permettre de questionner l'héritage du féminisme et de la broderie. En effet, les années soixante-dix sont marquées par la binarité, l'opposition homme/femme tandis que les années quatre-vingt-dix permettent la déconstruction de l'identité « femme » et la naissance des questions de genre. Ce mouvement va également toucher le domaine de la recherche où l'on passe de « recherches sur les femmes » aux « gender studies ».

La broderie dont s'étaient déjà emparées les plasticiennes dans les années soixante-dix va alors être qualifiée de « subversive » car elle traite librement de sexualité. Le choix de la broderie comme médium n'est pas un choix anodin, car :

> « *L'homme a été le sujet du discours : théorique, moral, politique. […] Pour les femmes, restent les arts dits mineurs : cuisine ; tricot, broderie, couture ; exceptionnellement, la poésie, la peinture, la musique. Ces arts, quelle que soit leur importance, ne font pas la loi aujourd'hui. En tout cas pas ouvertement. Certes, nous assistons à un certain renversement de valeurs : le manuel est revalorisé, l'art aussi. Mais jamais la relation de ces arts à la différence sexuelle n'est réellement pensée, et justement répartie.* »[210]

Orly Cogan, artiste centrale de ma thèse, cristallise tous ces questionnements. La question de l'identité passe chez elle par la représentation brodée du sexuel comme elle l'écrit en texte de présentation de son site personnel :

> « *[...]I am drawn to the space between dichotomies, such as soft and tough, dirty and clean, fantasy and reality, especially as they relate to gender. My work explores common feminine archetypes and stereotypes. Such as Madonna/Whore, Pin-Up Girl, Lolita, and the Femme Fatale. […] In the process, I aim to provoke certain questions : What rôle do women want to play in society ? Who do we want to be ? What kink of relationships do we want ? Who are our rôle models ? I hope to ask all of this within the context of constantly shifting boundaries that define our relationships and our identities.* »

Sa broderie *Fairytale* est un vaste entremêlement de figures, de fleurs, de corps nus, sexualisés ou non et de références à l'enfance. Au coeur de la broderie figure une femme. Sa large robe empiète sur les corps des protagonistes qui l'entourent. Blonde et chapeautée, les rubans rouges de son couvre-chef volent au vent. Son vêtement est composé d'un corsage aux

[210] IRIGARAY L., op. cit., p. 14

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

manches bouffantes et d'une jupe couverte de fleurs, ourlée de rouge. Des fleurs colorées, évanescentes, l'entourent et recouvrent la robe. Ces mêmes fleurs surplombent la broderie. De chaque coté de ce personnage, une femme et homme nu·e·s se tiennent debout et se font face. Leurs corps sont recouverts d'un lavis de peinture qui souligne une différence de traitement avec le reste des personnages composant la broderie.

L'homme a les cheveux courts, il est barbu, son sexe est dissimulé par la large robe du personnage central. La femme a les lèvres rouges, les yeux maquillés et les cheveux coiffés en arrière. Ses tétons sont peints de rouge, son ventre est légèrement tendu comme s'il signalait une grossesse, son sexe est recouvert d'un large triangle de poils pubiens. L'homme et la femme tendent leurs bras l'un vers l'autre. Autour de ces trois personnages se déroulent différentes saynètes.

110. Orly Cogan, *Fairytail*, 2006, broderie sur taie d'oreiller vintage, 229x203 cm env., collection privée

La présence de deux crustacés surprend, il s'agit d'écrevisses ou de homards qui arborent un air menaçant. Le premier semble attaquer une femme dans son dos, l'attrape par les épaules. Le second chapeaute la femme nue au centre de la broderie. Au dessus du couple central, trois femmes sont nues. La première, au prise avec le homard, semble tenir entre ses doigts un acrobate, nu, suspendu à une barre. Les deux femmes à côté d'elle semblent appartenir à un seul et même corps, comme des siamoises. L'une regarde l'acrobate, l'autre tente de rattraper d'une main une minuscule femme qui se trouve en l'air, jambes écartées. Ses tétons rouges encadrent le cou du petit personnage central comme sorti d'un autre temps. Au

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

dessus de la tête du homard, une femme chevauche un phallus. Derrière elle, de dos, un personnage de dessin animé, Cendrillon de Walt Disney, se fait habiller par un oiseau.

Puis vient le tour d'une femme en soutien gorge et tablier blanc à fleurs vertes. Survolant sa tête, comme une épée de Damocles, une seconde femme chevauche un autre sexe d'homme. Le corps de la femme au tablier s'arrête au genoux, un homme prend la suite de son corps. De sa main droite, il tente malicieusement d'attraper la première petite femme à cheval. Logée au creux de son aisselle, une femme, sosie de celle au tablier orange, sauf que celle-ci est en bleu, porte dans ses bras un poupon comme l'on porte un enfant, un bras plus haut que l'autre, pour le faire admirer. Son bras gauche est recouvert d'un couple en plein acte sexuel. Elle semble sortir d'un parterre de fleur, elle y pousse, elle y appartient.

Derrière l'homme barbu, et en place et lieu de la queue du homard, est brodée une tête enfantine. Elle n'a pas de corps, celui-ci est dilué, composés de petits points éparses, rappelant les jeux enfantins de chiffres à relier. En dessous se trouve un couple, l'homme semble émerger de quelques points déliés. Il se masturbe, ou au moins tient son sexe, et s'apprête à éjaculer ou à uriner dans une casserole tenue par la femme. Sur l'épaule de cette derrière est posée en équilibre ce qui ressemble à une fontaine à oiseau où un homme, de taille dérisoire, urine, tandis qu'un autre personnage tente d'y grimper. Sous la casserole est répétée une autre scène sexuelle d'un couple brodé en petit, comme posé dans la blonde chevelure d'une fillette. Trois fillettes se tiennent aux pieds du couple central. Celle portant un tablier brodé de bleu est entourée à sa droite d'un panier de linge où se trouvent des ciseaux à couture et des souris semblables à celles du dessin animé *Cendrillon*, et à sa gauche de fleurs aux visages humains, comme dans le dessin animé de Walt Disney *Alice au pays des merveilles*.

Tout à fait entre les jambes du couple central, une autre Alice, plus petite, tente d'attraper une théière fumante posée sur un champignon géant. Deux petits champignons laissent place à une troisième et dernière enfant portant dans ses bras comme un bébé, un cochon coiffé d'un foulard.

Plusieurs de ces personnages proviennent d'autres de ses broderies, comme dans *East of Eden*, *Child's Play*, *Allegory*, *Remulus & Romulus, Tangle Up In You* ... Dans cette dernière broderie et dans celle intitulée *The Wonder of you*, Cendrillon est une fois de plus présente, déclinée ainsi : Cendrillon se fait vêtir par des oiseaux, Cendrillon porte un plateau recouvert de petit déjeuner de sa marâtre, Cendrillon dans la robe confectionnée par les souris, Cendrillon et l'essayage du soulier de verre. L'artiste emprunte à Walt Disney des personnages

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

féminins et les met en rapport avec des représentations de corps nus, féminins et masculins, incluant bien souvent son alter ego brodé.

111. Orly Cogan, *Tangle up in you*, broderie, crochet et peinture sur nappe vintage, 91x91 cm env.

112. Orly Cogan, *The Wonder of you*, broderie, crochet et peinture sur nappe vintage, 117x117 cm env.

Cendrillon et Alice proviennent d'un monde fantasmagorique où les animaux parlent, où la magie permet de s'échapper d'un monde austère où tout est possible. Les personnages en soutien-gorge et tablier ressemblent à la représentation brodée de l'artiste, le tablier la renvoie au domestique et aux différentes tâches à effectuer. Tenir la casserole est une de ces tâches. De plus, l'homme mis à contribution est le même que dans *Remulus et Romulus*, sa verge remplace les tétons de la louve ce qui confère à son sperme une valeur nourricière. Les femmes chevauchant des phallus font office de fées virevoltantes ou de sorcières dans ce conte de fée si particulier. Cet univers fantasmé semble sortir de l'imagination de la jeune fille blonde au chapeau rouge, sa bouche entrouverte semble signifier la surprise de s'être fait prendre à ces pensées vagabondes. La broderie *Fairytale* mêle la naïveté et l'ignorance des « choses de la vie » à un monde de fantasme et de sexualité libérée.

La libération sexuelle semble avoir ses soutiens et ses détracteurs à l'instar de Jean Baudrillard et Annie Ferrand. Pour ces auteur·e·s, elle constitue « *la « grande arnaque » décrite par Paola Tabet : elle nous exproprie de notre sexualité. On assiste en fait à une*

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

libération des profits masculins et à une libération de la haine sexiste. »[211] Jean Baudrillard démystifie le concept de « femme victime ». Victime des hommes, victime de son siècle, victime d'une oppression patriarcale, « *de tout temps aliénée, puis libérée dans son désir* ».[212] Il fait du droit à la pilule une *assignation à jouissance.* La pilule hyper-sexualiserait les femmes, obligées de s'emparer d'un droit, devenu insidieusement un devoir, celui de jouir envers et contre tout. « *Pourtant, c'est en investissant le champ public de la sexualité que les femmes changeront les codes et empêcheront qu'on les associe toujours à des images de victimes.* »[213]

Ainsi, les plasticiennes font émerger le débat sur la sexualité féminine dans le sphère publique et « investissent le champ public de la sexualité ».

L'émergence d'un désir féminin

Un des grands problèmes qui touche à la sexualité des femmes réside dans le fait que l'expression de leur désir reste difficile et cela malgré la libération sexuelle. Paola Tabet la nomme la « grande arnaque ». Les femmes sont libérées de la peur de la maternité, mais cette libération conceptuelle a un revers, celui d'être pénétrable sans conséquence, donc à volonté, et si possible sans objecter, consentante tout le temps. Les femmes sont devenues des biens de consommations dans une société de la culture du viol.

Les femmes ne sont pas censées avoir de désir mais devraient être soumises au désir masculin. Leur sexe « incite » à la pénétration et donc à la passivité. Cet antagonisme masculin versus féminin, domination versus passivité est confirmé par Jean Baudrillard pour qui si « *[…] le rapport sexuel apparaît comme un rapport social de domination, c'est qu'il est construit à travers le principe de division fondamental entre le masculin, actif, et le féminin, passif, et que ce principe crée, organise, exprime et dirige le désir, le désir masculin comme désir de possession, comme domination érotisée, et le désir féminin comme désir de la domination masculine, comme subordination érotisée, ou même, à la limite, reconnaissance érotisée de la domination.* »[214]

---

[211] FERRAND, A., op. cit., p.13

[212] BAUDRILLARD, J., op. cit., p.34

[213] COLLARD, N. ET NAVARRO, P., op. cit., p.97

[214] BAUDRILLARD, J., op. cit., p. 27

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Mais paradoxalement, alors que les femmes ne devraient pas être désirantes, tout était, et est encore, fait pour réguler leur animalité et leur sexualité débordante. Comme nous l'avons vu, l'apprentissage obligatoire de la broderie couplée à la méditation religieuse servait à réguler la féminité, perçue comme débordante et animale.

Dans le cadre de la sexualité féminine, si les femmes n'ont pas de désir, pourquoi ont-elles une vie sexuelle si ce n'est pour se soumettre au désir des hommes ? Aussi, dans la société, aussi bien du côté des femmes que des hommes, il est admis que la sexualité féminine et masculine soient différentes, ce qui est conforté par des thèses essentialistes prenant appui sur des réalités biologique comme le taux de testostérone. Ainsi :

> « *Une sociologie politique de l'acte sexuel ferait apparaître que, comme c'est toujours le cas dans une relation de domination, les pratiques et les représentations des deux sexes ne sont nullement symétrique. Non seulement parce que les filles et les garçons ont, jusque dans les sociétés euro-américaines d'aujourd'hui, des points de vue très différents sur la relation amoureuse, le plus souvent pensée par les hommes dans la logique de la conquête […], mais parce que l'acte sexuel lui-même est conçu par les hommes comme une forme de domination, d'appropriation, de « possession ». À la différence des femmes, qui sont socialement préparées à vivre la sexualité comme une expérience intime et fortement chargée d'affectivité qui n'inclut pas nécessairement la pénétration mais qui peut englober un large éventail d'activités […], les garçons sont inclinés à « compartimenter » la sexualité, conçue comme un acte agressif et surtout physique de conquête orienté vers la pénétration et l'orgasme.* »[215]

Nous voyons ainsi se construire une opposition entre un non désir féminin et un besoin de domination animal et masculin. La sexualité est souvent éprouvée et pensée comme un besoin naturel chez les hommes ce qui légitimerait le droit des hommes de disposer des corps des femmes.

Nathanaël Wadbled part du principe que cette pseudo animalité masculine serait au centre des préoccupations de la pornographie, et qu'elle est un élément qui permet aux anti-porno de la condamner sous prétexte qu'elle « *[...]tendrait donc à reproduire des actes où les femmes*

[215] BAUDRILLARD, J., Ibid., p. 26

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

sont seulement bonnes à satisfaire les besoins sexuels de l'homme et seraient avides de le faire. »[216]

Ainsi, le désir féminin ne serait que celui d'être disponible aux assauts sexuels des hommes. D'être objet, mais jamais sujet. Cette thèse est validée par Luce Irigaray dans son ouvrage *Ce sexe qui n'en est pas un*. Elle qualifie la femme non pas d'objet mais de support, « *plus ou moins complaisant, à la mise en acte de fantasmes de l'homme.* »[217] Pour elle, ce n'est pas tant que les femmes sont en incapacité à être désirantes, c'est surtout qu'elles sont habituées à répondre aux désirs masculins. Mais surtout, elles n'ont pas puisé en elles-mêmes ou ne se connaissent pas assez pour savoir ce qu'elles désirent. Dans notre société androcentrée, le désir a toujours eu comme référent le désir masculin, et il reste la norme.

Alors comment, dans cette hétéronormativité du désir, faire émerger un désir féminin ?

Dans son film *No sex last night*, Sophie Calle et Gregory Shepard ont inversés les rôles de genre. Elle est désirante, lui, n'a pas de libido. Ils ont un arrangement pour le voyage, en passant par Las Vegas, ils doivent s'y marier. Lui a en charge l'entretien de la voiture et la conduite, elle paye. Ainsi, elle a le pouvoir puisqu'elle a l'argent. Greg se confie à sa caméra, il explique que son manque de désir pour « Sophie » vient du fait qu'il a besoin de son argent. Sa dépendance financière lui coupe toute envie. Pour elle, n'être pas désirée est un échec. Sophie Calle persévère, a peur que le mariage prévu ne se fasse pas. Toutes les nuits qu'ils passent ensemble sont des nuits sans sexe, chaque matin, Sophie Calle filme le lit et commente ainsi « No sex last night ».

Finalement, ils se marient dans un drive in, mais passent leur première nuit dans la voiture, faute d'avoir trouvé un hôtel. La nuit suivante, le mariage est consommé. Greg explique que le fait qu'elle soit sa femme lui donne envie de la possédé encore et encore. Lors d'un passage en France, Sophie organise le *Faux mariage*. Après quelques mois de relation, le couple se sépare car Greg entretenait une correspondance amoureuse avec une autre femme. Mais elle a eu ce qu'elle voulait, être mariée à un homme qui la désire.

Désirait-elle Greg ou le fait qu'il puisse faire d'elle une femme mariée, ce à quoi elle aspire, être, comme le dit sa mère, une « femme respectée ».

[216] WADBLED, N., op. cit.

[217] IRIGARAY, L., op. cit., p. 25

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Cela donne raison à Luce Irigaray pour qui la femme ne sait même pas ce qu'elle désire. Mais pour savoir ce qu'elle désire, il lui faut savoir qui elle est. C'est en effet ce que soulève Monique Plaza, alors que les femmes dénoncent les rapports de dominations, remettent en question les valeurs patriarcales, elles restent dans le flou, dans le doute quand à leur identité. « *Que sommes-nous, que serions-nous sans ce modelage social ? Qu'est-ce qu'une femme réellement ?* »[218]

Malgré les problèmes que pose la pornographie sur l'image des femmes, sur la diffusion des rapports de dominations, elle pourrait néanmoins être un élément de réponse à leur quête identitaire. Ce qui se passe depuis une dizaine d'année tant sur le fond que sur la forme amène à penser que la pornographie tend à se repenser, et ce changement fait d'elle un objet d'étude à part entière et contemporain.

En effet, comme l'écrit François-Ronan Dubois dans *Introduction aux PornStudies*, il ne s'agit pas tant de « réhabiliter » la pornographie que d'y voir un lieu où peuvent se penser les questions de l'identité sexuelle et de genre. Elle est alors « *[...] l'un des instruments d'une lutte contre l'oppression hétérosexiste au sein de la société : à nouveau, le lien entre le pro-pornographisme et une partie de féminisme se fait jour.* »[219]

Cette vision de la pornographie comme solution au problèmes qu'elle crée est aussi validée par Nathanaël Wadbled. L'imagerie pornographique ne présenterait les femmes que comme des victimes des hommes, de la domination, de la pénétration. Mais :

> « *[...] suivant un schéma de communication où les images ne disent pas nécessairement ce qu'elles sont sensées montrer et doivent être décodées, il s'agirait de faire signifier ces violences autrement que comme marques de la nature de victime passive des femmes dans une hétérosexualité érotiquement dominée par les hommes. Une telle conception redonnerait aux femmes et aux jeunes, ainsi qu'aux spectateurs des représentations pornographiques en général, une certaine* puissance d'agir (agency) *semblable à celle que théorise Judith Butler.* »[220]

Cela me semble préférable à la censure pure et simple.

---

[218] PLAZZA, M., « Pouvoir « phallomorphique » et psychologie de « la Femme » », *Questions Féministes*, 1977, n° 1, p. 89-119.

[219] DUBOIS, F.-R., op. cit., p. 106

[220] WADBLED, N., op. cit.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Cette démarche est celle adoptée par les réalisatrices femmes comme Emile Jouvet ou Ovidie. Dans leurs réalisations, elles offrent une autre vision de la sexualité féminine. Les corps féminins ne sont plus nécessairement des corps passifs, pénétrés, mais des corps désirables et désirants, non bloqués dans un genre.

Cette nouvelle pornographie se pose comme un autre possible, une contestation de l'hétéronormativité ou de l'« androcentrisme », terme employé par Marie-Anne Paveau. Pour elle, c'est la mise en place d'un discours dans le champ de la pornographie qui fait que les femmes peuvent y trouver leur place et leurs armes.

En tout cas, ce qui change avec cette pornographie « safe », lgbtqi (lesbienne, gay, bi, trans, queer, intersexe) se situe au niveau de la place des actrices (cis ou trans) car elles changent de statut et passent d'objet à sujet. Enfin, plusieurs décennies après mai 68 et la « libération sexuelle », une vraie libération sexuelle féminine est possible.

Cette post-pornographie ou « propornographie » fait néanmoins débat et met à jour les débats existants entre les féministes et les différentes nuances des féminismes, chose mise en lumière par Marie-Anne Paveau au sujet de *Mutantes (Féminisme Porno Punk)* de Virginie Despentes. Le féminisme « pro-porno » et « *[...] post-porn conteste justement les doxas et propose de penser les pratiques sexuelles plutôt que de les juger à l'aune de la morale sociale dominante.* »[221] Cela va profondément à l'inverse du « puritanisme » tant décrié dans une tribune du Monde signée de 100 signataires dont Catherine Millet et Christine Delphy. Non, la libération de la parole ne tue pas les rapports sexuels entre hommes et femmes, mais si les femmes peuvent enfin s'exprimer au sujet des violences sexuelles qu'elles subissent, c'est un premier pas vers une totale libération de la parole et l'expression des désirs. Ce qui se passe vient mettre fin à l'idéal soixante-huitard de la libération sexuelle qui l'était certes pour les hommes, mais pas pour les femmes dont les corps devaient être constamment disponibles.

Ces notions d'énonciation et de discours sont chèr·e·s à Marie-Anne Paveau. En réalité, il faudrait que la pornographie, et pas seulement la post-pornographie, soit replacée au cœur des débats, au sein des différentes mouvances du féminisme, dans la société, les couples... La pornographie a été vidée de tous dialogue, de toute substance, pour ne plus que mimer la sexualité. Les relations ne sont que de l'ordre de la pénétration de la chair par la chair. Il

[221] PAVEAU, M..-A., op. cit., p. 346

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

faudrait remettre ou recréer du lien entre les partenaires, de l'altérité, afin qu'ils soient perçus avec égalité comme des sujets.

Pour Julie Lavigne, la pornographie est le lieu de l'expression du désir féminin. Elle consacre un chapitre de son ouvrage *La traversée de la pornographie* à la vidéo *The Sluts and Goddesses Video Workshop* d'Annie Sprinkle. La vidéo produite et dirigée par Maria Betty et Annie Sprinkle a été écrite pour Sprinkle seule. Julie Lavigne donne toute une liste de qualificatifs possibles pour cette vidéo : « *vidéo d'art, [...] documentaire, un exercice didactique, une pornographie éducative, un plaidoyer pour la liberté d'expression pornographique, un atelier vidéographique d'éducation sexuelle pour femmes et un manifeste féministe prosexe* ».[222] Dès le début de la vidéo, Sprinkle pose son travail dans une démarche féministe. Pour elle, l'épanouissement des femmes passe par la sexualité et l'accès à la jouissance.

La quatrième partie de la vidéo reprend les codes de la pornographie avec une compilation de scènes sexuelles variées, de pénétrations et une éjaculation (féminine), ce qui lui confère un caractère subversif, fragilisant la norme hétérosexuelle :

> « *Toutefois, comme seules des femmes participent à cet atelier vidéo, l'hétérosexualité de certains numéros ne sera pas respectée. Même si les deux partenaires de Sprinkle portent des attributs et miment les gestes sexuels de l'homme à l'aide de godemichés, il reste qu'il ne s'agit pas d'hommes, mais de* drag kings*. En particulier, l'inévitable est essentiel* money shot *ne peut advenir, car il n'y a pas de pénis en chair. Par contre, si le* money shot *se caractérise essentiellement par une scène d'éjaculation, alors il est possible d'affirmer que* The Sluts and Goddesses Video Workshop *comprend également son* money shot*. Car Sprinkle éjacule, et à grands jets, à l'aide d'une stimulation vaginale de ses deux partenaires et d'un vibrateur.*
> *Or, bien qu'en apparence* The Sluts and Goddesses Video Workshop *respecte minutieusement la structure d'une pornographie conventionnelle, à savoir hétérosexuelle, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une pornographie faite uniquement entre femmes. Voilà le pied de nez le plus efficace que l'on pouvait faire à la pornographie conventionnelle : respecter toutes ses conventions, de la trame narrative aux types de numéros sexuels en passant par une quantité similaire de variations de numéros, le tout sans avoir recours à aucun mâle.* »

Cela diffère avec les films pornographiques « classiques » lesbiens où les femmes sont dans l'attente qu'un ou plusieurs hommes viennent les pénétrer. Cette vidéo est réalisée par

[222] LAVIGNE, J., *La traversée de la pornographie : Politique et érotisme dans l'art*, Remue Menage, 2014, p. 159

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

des femmes pour les femmes, Sprinkle apostrophe la spectatrice, l'incite à se masturber... Elle invente un nouveau genre, la vidéo pornographique éducative et ludique.

Seul l'établissement d'un discours féminisme prosexe, propute, porno-féministe, sm *ou* lesbien[223] va permettre la déconstruction du discours dominant androcentré. Il s'agit de décentrer le discours, de changer de point de vue car « *la pornographie privilégie le point de vue masculin. Or, rendre son autonomie au discours, c'est donner la parole à chacun, notamment à la femme.* »[224]

Mais, la sexualité féminine reste, malgré les efforts de déconstruction, basée sur des normes hétérosexuelles et une « organisation phallique de la sexualité »[225]. Il faut donc, non pas s'avouer vaincue, mais prendre en compte cette dimension construite de la sexualité dans la recherche du plaisir féminin.

S'emparer de la pornographie revient donc non pas à s'emparer du pouvoir mais à pouvoir le critiquer afin que s'établisse un discours féminin et féministe sur la sexualité.

[223] PAVEAU, M.-A., op. cit., p. 346

[224] DUBOST, M., *La tentation pornographique: réflexions sur la visibilité de l'intime*, Paris, Ellipses, 2014 p. 46, au sujet de Romance de Catherine Breillat

[225] BUTLER, J., J. Butler, op. cit., p. 105

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Conclusion

La pornographie, qu'elle soit vidéographique ou photographique, est à destination des hommes, réalisée par des hommes, afin qu'ils puissent porter leurs désirs sur des femmes. La pornographie est diabolisée, elle est un objet de désaccords entre les féministes, entre les femmes, tous et toutes n'ayant pas le même rapport ni à la pornographie, ni à la sexualité.

Mais il faut être lucide. Interdire la pornographie n'arrangerait pas les conditions de réalisation pour les actrices, qui seraient alors moins protégées, moins payées... Néanmoins, pour faire sortir les femmes du statut de victime de la pornographie, il faut qu'elles y deviennent sujet, non plus objet. Ce basculement est déjà présent dans une certaine pornographie, celle réalisée par des femmes.

Quand les artistes brodent des femmes, ce changement de statut s'opère, car elles placent le vécu féminin au centre de leurs préoccupations. Les femmes sont créatrices, sujets de leur propre sexualité et de leur désir. Elles sont néanmoins conscientes d'être obligées de rester dans les limites d'une sexualité hétérosexuelle et androcentrée.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

CONCLUSION

Dans cette seconde partie, nous avons vu à quel point la broderie était un territoire sexuel féminin. Les pratiques contemporaines font éclater au grand jour une sexualité libérée mais cachée, au risque de perdre cet espace de liberté féminine.

Ce risque est à prendre pour revendiquer un vrai droit à la sexualité, pas une sexualité cachée, dans un entre-soi féminin, et éduquer les hommes à la sexualité féminine.

Broder de la pornographie permet de dire que les sexualités féminines et masculines ne sont pas des sexualités distinctes, mais dépendantes les unes des autres.

Le trousseau fait prendre conscience aux jeunes filles du caractère sexuel de leur corps puisqu'elles doivent préparer leur trousseau pour la nuit de noce. Elle est justement le moment où les filles deviennent femmes par la défloraison de l'hymen. Elles brodent, attendant le moment où elles seront déflorées. Le trousseau est comme un compte à rebours avant le début de la sexualité. La vie des femmes est rythmée par leur sexualité, il y a un avant et un après la défloraison. Avant, ou il faut préserver l'hymen et un après ou elles doivent être disponibles pour leur mari.

Le séjour chez la couturière doit déniaiser la jeune fille, laissée dans l'ignorance de la vie sexuelle. C'est un lieu féminin où le sexuel s'apprend entre les plus expérimentées et les novices. La broderie est un « lieu » d'éducation sexuelle, elle peut en être le prétexte. Ceci est étonnant puisqu'elle sert premièrement à réguler la féminité, à maintenir les femmes loin de la sexualité. Mais, afin de préparer la nuit de noce, la broderie devient un support pédagogique d'un savoir féminin qui se transmet entre femmes.

Elle est support d'éducation, parce que formellement, elle mime la pénétration. Elle est une manière de prendre conscience de l'intériorité de son sexe, qu'il est pénétrable et sera pénétré encore et encore, que cette pénétration « fait » la femme.

La broderie est également une manière de se faire une « image » mentale de son sexe invisible, de prendre conscience de l'intériorité de son propre sexe.

Ainsi, l'image de la brodeuse à travers les siècles raconte en creux l'histoire de la sexualité féminine. Elles font semblant, mais sont à l'intérieur d'elles-mêmes, dans un espace réservé. De l'extérieur, les femmes offrent une « bonne » image de la féminité, régulée, toutes absorbées dans leur ouvrage. À l'intérieur, leurs émois échappent à la régulation.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Les femmes mimaient la contemplation pour garder secret cet espace. Dans les années soixante-dix, le sexuel au lieu de se cantonner à l'intérieur, s'est déplacé hors du champ de l'intime vers la sphère publique. La performance va permettre d'interroger le sexe comme objet politique en faisant intervenir le corps nu féminin dans la sphère publique.

Broder de la pornographie revient à parler deux fois de la sexualité, comme une manière d'en parler deux fois plus. Le désir féminin trouve place dans la broderie, il est intérieur et extérieur à la fois, il doit autant à l'imaginaire masculin, extérieur aux femmes, qu'à l'intériorité de leur propre fantasmes. Notre société a comme norme la sexualité masculine, penser que l'on peut faire sans, ou en dehors, est une erreur.

Ainsi, la broderie subversive est un nouveau lieu d'expression de la sexualité féminine, extérieur au corps et publique. Elle fait sortir la question du désir de la sphère de l'intime et du féminin pour l'exposer dans la sphère publique. Le désir peut alors se penser collectivement et hors d'une opposition binaire systématique entre les femmes et les hommes.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

PARTIE III

La broderie, entre matrimoine et art contemporain

« Y a-t-il des femmes peintres, musiciennes, savantes, littéraires ? Sapho, Mme Dacier, Mme de Staël ont-elles vécu ? Mlle Rosa Bonheur, Mme Sand, Mme Viardot sont-elles des réalités ? À quoi bon discuter alors ! Qu'on tâche plutôt, si la valeur intellectuelle des femmes est prouvée, de voir quelle conséquence, c'est-à-dire « quel fruit » on doit tirer de la leçon. Personne ne songe à s'étonner quand un homme adonné aux sciences ou aux arts s'élève dans l'opinion publique et monte jusqu'à la gloire sur les ailes du génie. D'où vient donc que l'on s'étonne jusqu'à l'incrédulité quand il s'ait d'une femme, à ce point qu'il faut pour confirmer son mérite le poids d'une notoriété indiscutable ? »

Marie Pape-Carpentier, « Les femmes qui sortent du rang », L'Économiste français*, 10 février 1863 cité par Colette Cosnier,* Le silence des filles*, Fayard, 2001*

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Introduction

La dernière partie de la thèse sera consacrée à questionner la légitimité des artistes et du médium textile à mener la quête d'une identité et d'un désir féminin·e dans le champ de l'art contemporain. Je n'ai eu de cesse de me défendre sur le choix du textile, sur celui de revendiquer une identité féminine, de travailler sur la sexualité féminine. Cette dernière ne semble pas être un objet d'étude sérieux et la broderie n'est considérée que comme un art d'agrémentent. Il faut donc lutter, démontrer sans cesse, expliquer, s'excuser...

Le premier chapitre s'attachera à analyser les stratégies de légitimation mises en place par les plasticiennes afin de revendiquer un statut d'artiste malgré des préoccupations féminines et un médium « féminin ». Le second questionnera l'identité féminine au risque de tomber dans la mise en place d'une dichotomie entre femmes et hommes, parfois nécessaire pour mieux la dépasser. Enfin, la troisième partie est essentielle et œuvrera à démontrer le caractère artistique et contemporain des pratiques textiles.

Le développement de la photographie est fortement marqué par la présence des femmes dans ce domaine. Elle doit en effet beaucoup aux artistes qui en ont fait un outil d'expérimentations plastiques et identitaires, poussant toujours un peu plus loin les limites techniques et asseyant la légitimité des femmes dans le domaine artistique.

La place des femmes dans l'art va de paire avec les différentes vagues du féminisme. Il est admis qu'il est composé de trois périodes majeures, une première vers 1850, une seconde dans les années soixante-dix et une dernière depuis les années deux-mille. À chaque époque, les revendications féministes vont trouver un écho particulier chez les artistes.

Le textile et la broderie vont être plébiscité·e·s par les artistes dès les années soixante-dix pour diverses raisons dont le lien avec une tradition féminine. Le fil rouge de la marquette est le fil d'Ariane dans la vie des femmes, il faut le suivre pour les suivre.

Le mythe de Philomèle et Procné est la démonstration de cet espace réservé que crée la broderie entre les femmes. Pour un nombre non négligeable d'artistes, les pratiques textiles vont remplacer la plume et les mots, vont permettre de broder le non-dit, le viol, l'inceste, et tout simplement le féminin... La broderie devient un espace de parole que les femmes peuvent s'approprier.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

L'histoire féminine en étant hors du discours dominant serait une histoire de l'intime. La broderie va permettre d'écrire la petite histoire des femmes et permet l'émergence de préoccupations spécifiquement féminines.

Le fil rouge va aussi être celui du cordon ombilical reliant le fœtus à sa mère in utero. L'expérience de la maternité va être traitée chez les artistes, alors créatrices et procréatrice. Le choix de la maternité et de la non maternité se pose nécessairement dans la vie de chaque femme cisgenre. Le statut de mère est valorisé par la société et assure de la « bonne » féminité.

Mais pas d'enfantement sans cycle menstruel. Pourtant, ce sang a longtemps été diabolisé, considéré comme sale et impur. Mais depuis quelques années, grâce à l'émergence d'une éducation populaire faite sur internet, les règles sortent de la sphère de l'intime et s'imposent dans l'espace publique et dans le champ artistique.

Dans le chapitre deux, nous verrons que la broderie peut s'envisager comme un outil d'émancipation des femmes dans un espace préservé, territoire secret transmis de femmes à femmes. Mais les artistes continuent de jouer un rôle, de femme-enfant, de presque femme, de semblant de femme.

Cette féminité obligatoire va prendre symboliquement forme dans l'objet « robe ». Elle contraint le corps féminin, souligne les formes, met en valeur tout en mimant ce que les femmes n'ont pas, le phallus. La mascarade de la féminité ne peut alors prendre fin qu'en mettant à mal la robe, et surtout la robe de mariée, symbole de pureté et de fidélité.

Le dernier chapitre traitera des pratiques textiles et de leur place dans le champ de l'art contemporain. Longtemps considérées à tort comme féminines, elles ont du mal a trouver leur place et à se construire une légitimé artistique. La qualification d' « art textile » est en soi un problème, il serait un art à part, un genre mineur.

Les pratiques textiles ont été réactualisées dans les années soixante-dix dans un souci d'économie, de praticité, acquérant le statut d'art « de femme », expression d'un langage féminin.

Ce choix du textile n'est pas un hasard mais il résulte d'une mode, celle du fait-main, de l'authentique, de l'anti-consumérisme. C'est dans cette lignée que se développe la « broderie subversive », se jouant un peu plus des limites entre l'art et l'art décoratif.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Malgré tout, les différentes catégories de « l'art textile » sont issues de la pratique traditionnelle de la tapisserie qui va être bouleversée dans les années soixante-dix en passant de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité. Que les pratiques textiles « féminines » restent malgré elles affiliées à la féminité est une bévue, car l'histoire de l'art est marquée par d'autres apparitions du textile, il n'est ni féminin, ni masculin, mais contemporain et se réactualise sans cesse.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Chapitre 1. Une histoire des femmes

Introduction

Ce chapitre sera l'occasion de se questionner sur la légitimité des femmes à être des d'artistes, d'autant plus quand elles traitent de problématiques féminines avec un médium qualifié de féminin.

La féminité est mise en avant parce qu'elle permet de créer une histoire de l'art des femmes, de mettre en place une filiation. Les pratiques textiles contemporaines font le lien avec la tradition et l'histoire des femmes, une histoire de la domesticité et de la domination. Elles permettent de faire émerger un discours féminin, d'écrire le récit des oppressions.

Les années soixante-dix sonnent le temps de la réhabilitation des grandes oubliées de l'histoire de l'art et de la réécriture de l'histoire de l'art incluant les femmes.

La photographie est un médium dans lequel les femmes sont s'illustrer car c'est un médium nouveau qu'elles vont particulièrement expérimenter. Elles participent ainsi à sa reconnaissance artistique, ce qui fait d'elles des artistes. Elles vont commencer à questionner la nudité féminine, celle des modèles, la leur, et le regard qu'elle posent sur les corps.

Les différentes vagues du féminisme participent à l'accès des femmes au statut d'artiste. Les avancées des droits des femmes dans la société vont de pairs avec la place des femmes dans l'art, elles acquérent de la liberté, elles ont l'audace de s'affirmer artistes.

La broderie va être un de ces outils d'expression, elle qui marque de fil rouge le linge du trousseau. Ce n'est pas si anodin si cet art féminin est plébiscité par les plasticiennes, il possède en lui l'histoire des femmes.

Le fil rouge sert à broder la marquette et le trousseau, il sert à la réalisation de l'abécédaire, à signer de ses initiales le drap de la nuit de noce. Il remplace l'encre et le papier, devient un outil d'expression de l'oppression.

Les femmes ne sont pas des héroïnes de roman, des personnages de la grande histoire, elles ne sont pas écrivaines ou romancières mais historiennes à leur manière. En suivant le fil se lit la modeste histoire des femmes à travers les siècles.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

A. Matrimoine et *herstory*...

Pionnières, l'exemple de la photographie

À sa création, la photographie, inventée par Nicéphore Niepce, est avant tout considérée comme un passe-temps pour les jeunes hommes de la noblesse et de la bourgeoisie.

La photographie est une pratique nouvelle, non artistique. Cette non reconnaissance en tant qu'art est l'occasion pour les femmes de s'illustrer dans ce domaine nouveau et de participer à la légitimation du médium et des « femmes-photographes ». Mais en pratique, peu de femmes ont pu obtenir le statut d'artistes.

À cette époque, elles sont encore privées de liberté et cantonnées à l'univers domestique. Ces femmes photographes font donc appel à leurs enfants, leurs amis et leurs domestiques afin de faire office de modèles. Les thèmes des photographies sont bibliques, mythologiques ou littéraires, à l'exemple de Julia Margaret Cameron, photographe anglaise proche du courant préraphaélite. Les artistes de ce mouvement considèrent que les œuvres d'art ont une fonction morale. Iels exercent leur art afin de remettre du sens moral dans une société en manque de repères depuis la révolution industrielle. Julia Margaret Cameron écrit à ce sujet une lettre à Sir John Herschel[226] :

> « *Mon double espoir est d'ennoblir la Photographie et de lui conférer le caractère et les usages du Grand Art en y mêlant le réel et l'Idéal sans rien sacrifier de la Vérité, par un Attachement sans faille à la Poésie et à la Beauté* »[227].

Julia Margaret Cameron exprimait une véritable volonté d'éduquer grâce à la photographie. Elle voulait en faire le véhicule de principe de la religion. Dès 1860, elle réalise des portraits de ses proches. En 1864, elle photographie *Mary Mother* sous les traits de sa domestique Marie Hillier. Puis à partir de 1870, elle quitte un peu le portrait pour des scènes de genre. Le Roi Arthur est endormi pour son dernier sommeil, allongé dans une barque dans *The Passing of King Arthur* (Marie Hillier, William Henry Warder et Mrs Hardinge) datant de 1874. Comme dans la légende arthurienne, le corps du Roi est entouré de trois jeunes sœurs, vêtues

[226] Astronome et photographe britannique

[227] Lettre de l'artiste à Sir John Herschel, du 31 décembre 1864 (Heinz Archive&Library, à la National Portrait Gallery, Londres) cité dans GLASSON ROBERTS, P., DE BRUYCKER, D., *Julia Margaret Cameron*, Arles, Actes Sud, 2009

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

de longues robes blanches, coiffées d'une couronne. Le défunt se dirige vers l'île d'Avalon, île entourée de brumes, derniers refuge d'Arthur.

113. Julia Margaret Cameron, *Mary Mother*, tirage à l'albumine, 1867, 11,6x9,7 cm, National Portrait Gallery, London

114. Julia Margaret Cameron, *The passing of King Arthur*, tirage à l'albumine, 34x27 cm, Victoria et Albert Museum, London

Ruinée, la famille Cameron repart à Ceylan où elle possède une exploitation. Mais coupée du milieu intellectuel bourgeois londonien, Julia Cameron perd l'envie de photographier. De plus, le matériel s'y trouve très difficilement.

En douze années d'activité, la photographe réalisera plus de mille-deux-cents négatifs qu'elle exposera à plusieurs occasions et fera également don de certaines de ces photographies à des musées.

Elle décède en 1879 à l'âge de 64 ans. À sa mort, les critiques reconnaitront unanimement son talent. Aujourd'hui, elle est une, si ce n'est la plus célèbre, artiste pionnières de la photographie. En s'attaquant à la réalisation de scènes de genre, en jouant des imperfections de la photographie (le flou, les griffures...) Julia Margaret Cameron a accordé une valeur artistique à la photographie.

Le pictorialisme, premier mouvement photographique international, va s'étendre de 1885 environ jusqu'à la première guerre mondiale. Il prend la suite du préraphaélisme et affirme la volonté de faire entrer la photographie dans la catégorie des Beaux-Arts. Les photographes de

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

ce mouvement ont la certitude que pour obtenir un légitimité artistique, la photographie doit simuler la peinture. Pour cela, iels reprennent à leur compte les grands événements picturaux comme les salons et les expositions, et comme pour un tableau, ne développent qu'un seul cliché qu'iels datent et signent. Ainsi l'unicité de l'œuvre est préservée.

De même, si la photographie obtient la reconnaissance en tant qu'art, c'est en abandonnant sa vocation historique à savoir n'être qu'un simple outil d'enregistrement voué à l'archive et au document. Le pictorialisme vient à l'encontre de cette idée de reproduction mécanique, car lors de la prise de vue la sensibilité de l'artiste doit s'exprimer à travers différentes manipulations et effets existants déjà en peinture comme les ombres, les reflets, le flou, les jeux de lumières... Les photographes tentent d'effacer la trivialité du réel par ces différents effets. Iels n'ont pas pour ambition de rivaliser avec la peinture mais se présentent plutôt comme ses héritier·e·s. En adoptant les différentes techniques picturales, iels offrent une valeur artistique à la photographie.

Le mouvement pictorialiste, regroupant des photographes de la classe bourgeoise, connait son apogée entre 1905 et 1910. Il rassemble un grand nombre de photographes qui œuvrent ensemble à une abondante production photographique. Aux États-Unis, le groupe Photo-Secession formé en 1902, groupe d'élite de photographes américain·e·s dirigé·e·s par Alfred Stieglitz, a le souhait de promouvoir et d'élever la photographie à son plus haut niveau artistique. Stieglitz édite de 1903 à 1917 une revue photographique, *Camera Work*, dont chaque numéro comporte douze photographies reproduites dans le but de promouvoir les différent·e·s photographes du groupe.

Anne Brigman est invitée par Stieglitz à rejoindre le groupe en 1902. Ses clichés les plus célèbres ont été pris entre cette date et 1920. Elle se représente le plus souvent seule, nue, dans un milieu naturel. Les photographies d'Anne Brigman semblent être sous l'influence d'une mythologie païenne, mélangée à un romantisme européen, le tout rehaussé de croissances hawaïennes, son lieu de naissance. Son souhait est de ne pas photographier ses modèles *dans* la nature mais *comme* la nature. Pour cela, elle n'hésite pas à retoucher les négatifs à l'aide de peinture, au crayon ou bien en les superposants.

Sa photographie *La Source* n'est pas sans évoquer le célèbre tableau du même nom d'Ingres réalisé entre 1820 et 1856. Par cette reprise, Anne Brigman a la résolution d'assoir un peu plus la légitimité du médium photographique et la sienne en tant que « photographe-femme ». Dans cette photographie elle se présente nue, accroupie dans la végétation. Ses cheveux ondulés sont retenus en arrière et elle tient au creux de son cou une cruche dont un mince filet

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

d'eau s'écoule dans le ruisseau. Anne Brigman se fait source personnifiée, élément naturel au cœur même de la nature.

115. Anne Brigman, *La source*, Camera Work, 1909, épreuve photomécanique, 15,6x21,2 cm, Musée d'Orsay, Paris

Dans son œuvre, elle n'aura de cesse de défier les rôles traditionnels de la femme, d'aborder sa libération et son émancipation par la représentation de son propre corps nu dans un contexte naturel. Son travail photographique tiendra un rôle considérable dans à l'exploration des limites techniques de la photographie malgré le désintérêt grandissant du public et des critiques pour ses réalisations à partir de 1930. Installée en Californie, sa photographie se fait plus abstraite et introspective.

Les « photographes-femmes » de la *Nouvelle Objectivité* puis de la *Nouvelle Vision*, courants photographiques prenant naissance en Allemagne dans les années 1920, sont plus libres et bénéficient d'un matériel plus léger et maniable. Elles s'emparent du nu et rivalisent avec les hommes. Les femmes ne sont plus modèles mais passent de l'autre côté de l'objectif, elles mettent fin au mythe de Pygmalion et Galatée. Elles revendiquent la photographie comme un profession et s'émancipent peu à peu. Elles ne sont plus contraintes à un univers domestique et leurs sujets évoluent. La photographie de famille et d'enfants laisse place à la photographie de nus et ce n'est pas tant le corps pour lui-même qui est photographié que le corps en tant que prétexte à des études formelles.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Dans son *Autoportrait* de 1932, Ergy Landau se présente de dos, accroupie face au corps allongé du modèle. Ses cheveux sont courts et, adoptant une position assez peu féminine, seules ses chaussures à talons nous rappellent la nature de son genre. Ergy Landau, bien qu'au sol, domine son modèle aussi bien par son regard que par sa position. La photographe est au premier plan, nette, tandis que le modèle se situe au second plan, flou. La silhouette noire de la photographe ramassée sur elle-même se détache du fond tandis que le corps du modèle d'une blancheur spectrale semble y appartenir.

Ergy Landau nous met face à une mise en abyme de la photographie. L'artiste se prend en photographie et dans le même mouvement photographie son modèle. Ce cliché renvoie à l'image traditionnelle de l'artiste au travail. Par cette acte photographique, Ergy Landau assoit sa légitimité en tant qu'artiste.

116. Ergy Landau, *Autoportrait*, 1932, 17x23 cm, tirage gélatino-argentique

En 1934, Gertrude Fehr installée depuis une année à Paris pour fuir le nazisme, fonde une école de photographie, *Publiphot*. Les femmes représentent plus des deux tiers des élèves. La photographie est envisagée comme un métier résolument moderne et d'avenir. La fondatrice milite pour l'accès des femmes au monde du travail et met un point d'honneur à se faire appeler « Mademoiselle » alors qu'elle est mariée. Elle adresse des lettres aux différents directeurs d'écoles de jeunes filles vantant les qualités de son école et du métier de photographe. Elle va même jusqu'à publier des annonces dans une revue pour jeunes lycéennes pour tenter d'aiguiller ces dernières vers le métier de photographe. Selon elle, il

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

offrirait une maniabilité d'horaire, de quantité de travail, de choix et surtout une indépendance financière. La jeune fille moderne ne doit plus compter sur un mari pour assurer son avenir.

Les Beaux-Arts comme la peinture et la sculpture sont considéré·e·s par les artistes de la modernité comme des arts sclérosés où les femmes ne peuvent dépasser le statut de modèle. Avec la photographie, une brèche s'ouvre dans le champ de l'art, elle est un continent vierge à explorer et les femmes en sont les nouvelles aventurières. Certaines font le choix de passer derrière l'objectif, d'autres font le choix de conjuguer les deux statuts et deviennent leur propre modèle. Lee Miller et Gloria Friedmann ont toutes les deux débuté leur carrière en tant que modèle pour la mode avant de faire le choix de devenir photographes.

Lee Miller est considérée comme la première femme reporter de guerre. Cette américaine née en 1907 à Poughkeepsie aura dès la petite enfance un objectif braqué sur elle, celui de son père, passionné de photographie et photographe amateur. C'est donc tout naturellement qu'elle entame dans les années 1920 une carrière de modèle aux États-Unis et en Europe où elle pose pour les plus grands photographes de mode. En 1929, elle prend la direction de Paris et devient une des muses du mouvement surréaliste, et de Man Ray en particulier. Après une courte expérience déçue dans l'apprentissage de la peinture, Lee Miller se tourne vers la photographie et décide d'aller à la rencontre de Man Ray. Elle continue de poser comme modèle tout en apprenant parallèlement les rudiments de la photographie. Jusque qu'au jour où :

> « *[...] Man Ray prit une photographie en contre-plongée avec faible mise au point de la tête de Lee où son cou, au premier plan, apparaissait de façon proéminente. Le résultat ne lui plut pas et il jeta le négatif. Lee récupéra la planche et en fit soigneusement un cliché, travaillant d'arrache-pied pour la parfaire jusqu'à ce qu'elle soit satisfaite. Man Ray, d'abord impressionné, piqua une colère parce que Lee prétendait que c'était devenu son œuvre et non la sienne. La dispute, brève et orageuse, se termina par le rituel de Man Ray chassant Lee de son studio. Quelques heures plus tard, quand elle revint, elle trouva l'image punaisée sur un mur avec sa gorge tranchée par une lame de rasoir et des giclées d'encre rouge dégoulinant de la plaie. Comme à son habitude, Man Ray avait cherché à sublimer cette expérience dans son travail.* »[228]

[228] HAWORTH-BOOTH, M./Musée du Jeu de paume, *Lee Miller*, Paris, Hazan /Jeu de Paume, 2008, p. 31

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La rupture est consommée, Lee Miller ne se contente plus d'un simple rôle d'arrière-plan mais s'affirme pleinement en tant que créatrice et revendique une place dans la création en tant que modèle. Le modèle n'est pas un corps inerte et passif mais bel et bien un acteur de l'œuvre « en train de se faire ». Elle ne niera pas pour autant ce que Man Ray lui a apporté dans la connaissance des diverses techniques photographiques et qui lui ont été utiles pour la poursuite de sa carrière de photographe. Elle continuera à réaliser ses photographies à Paris et son mariage l'amènera à quitter le continent européen au profit des déserts égyptiens.

De retour en France, la Seconde Guerre Mondiale a éclaté et Lee Miller est une des six femmes accréditées à couvrir l'événement. Elle publie de manière conséquente dans Brogue, le Vogue Britannique mais travaille également pour le Vogue américain. À la libération, elle se rend en Allemagne et réalise quelques un de ses plus célèbres clichés comme *Suicide de la fille du bourgmestre de Leipzig* qui n'est pas sans rappeler ses premières amours surréalistes, ou *Le Sergent Arthur Peters lisant Mein Kampf et utilisant la ligne directe dans l'appartement d'Hitler*. Elle poussera la provocation jusqu'à se faire photographier nue dans la baignoire d'Hitler. Lee Miller livre également à Vogue et Brogue des photographies des camps de concentration et de charniers. Elle devient à cette occasion témoin de l'histoire.

Gloria Friedmann est une photographe allemande dont la démarche artistique est assez proche des pionnières de la *Nouvelle Vision*. En effet, son œuvre est marquée par une profonde recherche esthétique, elle va jouer des limites techniques de la photographie, avec le cadre, son image...

Dans les années soixante-dix, Gloria Friedmann quitte son Allemagne natale, où elle exerce le métier de modèle, et s'installe à Paris. Dès lors, elle commence à photographier et devient son propre modèle.

Gloria Friedmann travaille selon ce que l'on pourrait appeler une méthode. En effet :

> *« […] la supposée Gloria Kent pénètre dans des immeubles en cours d'aménagement sans se faire voir. Elle a avec elle son appareil photo, un Nikon, et, souvent, des accessoire – une lampe de bureau, un seau en plastique, un ventilateur, des journaux, des oeufs. Elle monte jusqu'au dernier étage, par précaution, afin de se prémunir contre une irruption. Elle choisit une pièce, vide puisque l'immeuble est encore en travaux. Elle se met nue. Elle place son appareil sur un pied. Il arrive que des accessoires soient dans le champ. Quand elle a réglé la distance et la vitesse de l'appareil, elle enclenche le retardateur et court prendre, à l'endroit qu'elle veut, la posture qu'elle veut. Étrange exercice. »*[229]

[229] DAGEN, P., FRIEDMANN, G., *Autoportraits, série no 1 & Selbst*, Paris, Marval, 2014, p. 65

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Étrange exercice et étrange sentiment face aux photographies de Friedmann...

La photographie issue de la série *Série n°1* datant du 25 juin 1979 est une photographie noir et blanc peinte de couleurs vives. Cette photographie est prise en intérieur, dans un dans un couloir au sol carrelé. Gloria Friedmann se tient debout au fond du couloir, nue, sa tête est le point de fuite de l'image. Seule dans cet espace, elle semble posée là. Son corps non peint est la seule trace du noir et blanc de la photographie. Par le cadrage et la mise en scène de son corps dans cette architecture, Friedmann met en place un jeu formel, son corps devient sculpture, elle est une apparition venant d'on ne sait où pour aller on ne sait où. Mais son corps est là, plongé dans la lumière, emprisonné par la couleur. Qui est-elle ? Que fait-elle ? Elle est femme.

117. Gloria Friedmann, *Série n°1*, 25.06.1979, 40x40 cm, Gloria Friedmann, Paris

Les photographies de la *Série n°1* ont un mode de réalisation similaire. Celle du 3 décembre 1979 est, comme la précédente, une photographie noir et blanc peinte.

118. Gloria Friedmann, *Série n°1*, 03.12.1979, 40x40 cm, Gloria Friedmann, Paris

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La photographie prise en plongée montre le corps nu de l'artiste, assise de dos sur un large miroir rectangulaire. Il est posé sur un sol dallé de pavés gris, il vient casser la dynamique diagonale agencée par les pavés. Le miroir est parallèle aux bord de la photographie et vient créer un cadre dans le cadre photographique. La partie réfléchissante du miroir est peinte en jaune tandis que le corps et les cheveux de Friedmann sont peints en rose.

Son reflet est d'un rose moins soutenu. Elle tient dans ses mains un large fragment de miroir dans lequel le haut de son corps se reflète (ses seins, ses bras et ses cheveux), sa tête nous empêche de voir son visage.

À travers cette construction et grâce à l'utilisation de la couleur, Gloria Friedmann fait cohabiter dans cette photographie trois images d'elle-même. Elle est à la fois Gloria Friedmann, Gloria Kent et une Autre dont le visage échappe à la capture photographique, reflet à la fois de l'artiste et du modèle, hypothétique synthèse de ces deux identités, Gloria-la-femme. La question de l'identité transcende son œuvre d'autant plus qu'elle incarne des stéréotypes féminins par son métier de modèle. Elle fait les stéréotypes quand elle est modèle, les défait quand elle est photographe. Mais ici, le corps n'est pas un prétexte comme dans le cadre professionnel, mais il est le sujet. Dans le texte accompagnant cette monographie, Philippe Dagen insiste sur la distinction entre Gloria Kent et Gloria Friedmann comme si l'artiste était en proie à un dédoublement de personnalité. Elle travaille sur un corps qui est le sien, qui ne connait pas d'autre médiateur que l'appareil photographique. Elle peut ainsi mettre en place une recherche formelle autour de son corps et de son environnement. « *Reste que colorer à la peinture des tirages noir et blanc, à la fin des années 70, alors qu'il est si facile de travailler directement avec des pellicules couleur, est une décision artistique inattendue.* »[230] Elle joue des codes de la photographie, la manipule et interroge sur la nature de l'image comme les pionnières l'on fait fait avant elle.

Gloria Friedmann et Lee Miller, par le geste subversif de passer derrière l'appareil photographique, sont passées de modèle à photographes, d'objets à sujets. En effet, « *[...] ce sont deux modèles [Lee Miller et Gloria Friedmann] qui ont décidé – pris le risque – de devenir artistes, rompant avec le rapport de force entre masculin et féminin qui a dominé des siècles, jusqu'au vingtième – et même jusqu'à la fin du vingtième.* »[231]

[230] DAGEN, P., « Métamorphoses de Gloria F. », Ibid. p. 67

[231] Ibid., p. 70

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Féminisme et art

La professionnalisation des femmes photographes est un bon exemple pour démontrer l'évolution sociétale de la place des femmes en Europe et aux États-Unis en tant que modèle, mais surtout en tant qu'artiste. La place des femmes en art et le féminisme peuvent parfois aller de pair, œuvrer ensemble à l'émancipation féminine. Comme le soulignent Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat :

> « *Le féminisme, qui place au centre de son action l'épanouissement du potentiel des femmes dans tous les domaines, a en effet toujours entretenu une relation privilégiée avec les arts, dans la mesure où ceux-ci sont des modes d'affirmation et d'invention du singulier et de résistance à l'enfermement dans un genre établit aussi bien que dans une identité constituée. La faculté de créer est soulignée comme une facette centrale de la conquête de l'autonomie, dans la mesure où elle implique une identité émancipée des contraintes sociales et l'intervention active sur la définition de soi, de son environnement historique et de l'imaginaire culturel de son époque.* »[232]

Néanmoins, il faut être prudent·e sur le regard porté *a posteriori* sur les œuvres. Peut-être qualifie-t-on de « féministes » des œuvres qui ne l'étaient pas au moment de leur création et qui n'avaient pas de vocation militante. Mais la simple présence d'œuvres de femmes dans l'art a déjà un caractère féministe face à l'invisibilité des femmes dans le champ artistique.

Le féminisme a connu trois périodes : le féminisme de première vague, de 1850 environ à l'après-guerre, présent avant tout au Royaume-Uni et en France, puis le féminisme de seconde vague, dès 1960 aux États-Unis et en Europe et enfin la troisième vague depuis les années 1990-2000. Les vagues ne sont pas indépendantes les unes des autres, ni même coupées par des décennies sans lutte.

La première vague est surtout marquée par des combats portant sur la citoyenneté des femmes, la recherche d'émancipation par le travail et l'éducation des filles.

La seconde va être tournée vers l'accès à la contraception, le droit à l'avortement, elle remet en cause la sexualité dominante.

[232] FIDECARO, A., LACHAT, S., op. cit., p. 21

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La troisième vague débute dans les années 90-00 aux États-Unis et en France et continue encore aujourd'hui. Les problématiques sont axées sur le maintien des droits concernant la contraception et l'IVG, la maternité, la réappropriation du corps féminin, les luttes LGBTQI, la diversité des sexualités, le harcèlement sexuel et le viol. Cette vague est très liée au développement numérique, elle propose la création de sites d'informations et de réseaux sociaux où la parole des femmes trouve un lieu d'expression.

En art, elle est marquée par l'exposition elles@centrepompidou en France. L'art est pensé au prisme du genre et les Gender Studies permettent de penser les oppressions et de sortir de la binarité femme/homme.

Bien qu'il s'agisse de féminisme lors de ces trois vagues, le féminisme n'est pas un tout uniforme, mais est composé de féminismes. En effet, une multitude de courants, parfois antagonistes, sont réunis sous cette seule étiquette.

Il existe le courant différentialiste (Kate Millet, Luce Irigaray) qui comme son nom l'indique insiste sur les différences entre les hommes et les femmes, l'universaliste (de Beauvoir) pour qui les femmes sont des hommes comme les autres. Il y a aussi le mouvement essentialiste (Antoinette Fouque) pour lequel les femmes et les hommes sont différent·e·s par essence, le courant radical, le matérialiste (Christine Delphy), puis existe encore le féminisme marxiste ou communiste, le pro-sexe, l'écoféminisme, l'afroféminisme, le féminisme lesbien et enfin le féminisme intersectionnel dont le but est de croiser les luttes (racisme, sexisme, précarité...).

Le féminisme a permis une relecture de l'histoire de l'art au prisme des inégalités entre les femmes et les hommes, expliquant ainsi l'absence des femmes dans l'histoire de l'art. C'est dans ce travail de relecture que se situe l'article de Linda Nochlin « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? » que les milieux militants ne sont pas tout de suite approprié comme l'expliquent Géraldine Gourbe et Charlotte Prevot :

> « *Linda Nochlin dénonce les pièges de cet énoncé négatif (Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?) dans lequel les militantes se fourvoyaient en apportant des listes de noms de femmes artistes pensant récuser l'énoncé de départ. Selon elle, la priorité du mouvement de libération des femmes dans le champs de l'art ne peut pas se satisfaire de l'écriture d'une généalogie des pratiques incluant les femmes dans les grands mouvements d'histoire de l'art. Il s'agit bien plus de prendre en considération le point de vue à partir duquel sont émis les énoncés afin de cerner comment ils orientent et limitent*

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

la fabrication des savoirs, et non pas de pallier les manques, ou de faire le travail à la place des historiographes. »[233]

Le féminisme peut être envisagé comme une grille de lecture des œuvres. *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, publié en 1949 trouve une résonance chez les artistes de la devienne vague, notamment grâce à la célèbre phrase « *On ne naît pas femme, on le devient* ». En effet :

> « *Le féminisme existentialiste, après Simone de Beauvoir, va permettre d'interroger le fait féminin comme une construction sociale et donner d'autres éléments aux femmes artistes pour déconstruire les* a priori *d'un discours artistique qui les isole ou les oublie. Un « devenir femme » de l'art s'instaure avec retard, dans les années 1970, mais ne sera lu comme tel qu'à partir du XXIe siècle, […].* »[234]

Une méfiance persiste face à un éventuel discrédit engendré par une visée féminine et féministe des œuvres qui viendrait desservir la cause des artistes. Dans un texte signé et daté du 8 mars 1977 à l'occasion du 28ème salon de la Jeune Peinture, Florence de Villers insiste sur le genre féminin des artistes comme un outil participant à une lutte spécifique, face à la discrimination qu'elles subissent. Le genre féminin serait l'outil de l'oppression et de la discrimination, les artistes sont dévaluées parce qu'elles sont femmes. Mais il pourrait également être un outil d'émancipation lorsqu'il est revendiqué. La spécificité du féminin est alors valorisé. Pourtant, « *l'œuvre produite par un individu de sexe féminin est systématiquement jugée moins signifiante que celle dont l'auteur est de sexe masculin* ».[235]

Les artistes sont discriminées par rapport aux hommes-artistes. Les femmes se retrouvent freinées par le plafond de verre, reléguées à des rôles subalternes. La sexualité va cristalliser ces inégalités, ce qui explique l'émergence d'une pensée féministe passant par le corps dans le champ artistique et dans la société.

Lisa Tickner, sur la place des artistes, écrasées sous le poids des discriminations, résume ainsi que : « *l'histoire de l'art, en tant que discours et institution, soutient un ordre de pouvoir*

---

[233] GOURBE, G., PREVOT, C., « Art et féminisme, un no man's land français ? », *L'Homme et la société*, 2005, vol. 158, nº 4, p. 131

[234] GONNARD, C., LEBOVICI, E., *Femmes artistes, artistes femmes / Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p.436

[235] CAMUS, M., op. cit., p. 9

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

investi par le désir masculin. Nous devons détruire cet ordre afin de parler aux intérêts des femmes, afin surtout, de mettre en place un discours par lequel nous affirmons la présence, la voix et par conséquent le désir des femmes. »[236]

Il reste cependant nécessaire de se poser la question de la conciliation du genre féminin avec des pratiques artistiques. Comment être artiste lorsque l'on est une femme ? Comment s'appeler ? Une artiste ? Une « femme-artiste » ? Une « artiste-femme » ? Faut-il préférer le terme de « plasticienne » ?

Le terme d' « artiste » diffère de celui d' « artiste-femme ». Il y aurai les artistes, les vrais, les hommes, et une sous-catégorie représentée par les femmes. Malgré tout, pour s'affirmer et exister, il semble obligatoire de passer par l'opposition binaire « homme versus femme ».

Pourtant, les femmes ne veulent pas s'opposer aux hommes, ne veulent pas entrer dans une confrontation mais veulent juste jouir des mêmes possibilités qu'eux. Il est vrai qu'il est paradoxale d'être obligée de passer par l'opposition binaire alors que l'égalité est recherchée afin de ne pas être invisibilisée. Car en effet, le terme d'« artiste » sous sa forme masculine invisibilise les femmes.

Avec le terme d' « artiste-femme », le genre de l'artiste est pris en compte et influe sur la réception des œuvres par le public, la critique et les théoricien·ne·s. L'œuvre sera alors teintée de la « féminité » de l'artiste. Le terme de « femme-artiste » est sans aucun doute plus stigmatisant qu' « artiste-femme » car le genre est placé avant le fait d'être artiste. Alors comment être les deux ? Qualifier les femmes qui *font* de l'art reste un problème.

Ce problème de qualificatif pose la question de l'existence d'un art sexué. L'exposition *Femininmasculin, le sexe de l'art*[237] soulevait la question d'un déterminisme sexuel et cherchait à savoir si le sexe biologique influence la création artistique, sa signification et sa réception. L'exposition ne donne pas explicitement de réponse à la question. Mais, s'il existe une création féminine spécifique, cela voudrait dire qu'il existe un équivalent, une création artistique masculine spécifique. Or, face à une œuvre créée par une femme, la question est toujours posée de savoir en quoi cette œuvre serait particulièrement féminine. Ce n'est pourtant pas le cas pour les artistes hommes...

[236] TICKNER, L., « Féminisme et histoire de l'art : une affaire à suivre », in *Féminisme, art et histoire de l'art*, op. cit., p. 90

[237] Du 14 octobre 1995 au 12 février 1996 à la Grande Galerie et au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé, les deux commissaires de l'exposition remarquent qu' « *aborder l'art dans la perspective de la différence sexuelle, ce n'est pas opposer mécaniquement un art « masculin » à un art « féminin », mais tenter de donner à voir comment les œuvres se trouvent traversées par cette question, au-delà du sexe - du genre - des artistes qui les produisent*. »[238]

Le but de l'exposition *Femininmasculin* n'est donc pas de démontrer comment le sexe biologique de l'artiste influe sur la signification de l'œuvre produite, ni prouver (dans le cas des artistes femmes) que leurs œuvres sont éminemment féminines. La question est de savoir comment la problématique de l'identité sexuelle traverse les œuvres et questionne les artistes, femmes et hommes.

Petit bémol, l'exposition présente un plus grand nombre d'artistes hommes que d'artistes femmes. Deux œuvres majeures semblent refléter cette problématique du « féminin-masculin » et sont reprises dans la majorité des textes du catalogue d'exposition. Il s'agit de deux sculptures, *Fontaine* de Duchamp et *Princesse X* de Brancusi. La sculpture serait une façon de sortir de l'emprise de la féminité de la peinture, qui se situerait toujours dans le débordement, le superflu, alors que la sculpture serait plus masculine, ne gardant que l'essentiel. Pour Bernard Marcadé :

> « *Princesse X serait donc l'envers complice de Fontaine, ces deux œuvres constituant les deux faces d'une même mascarade. Alors que l'œuvre de Duchamp peut être comprise comme le travestissement d'un sexe de femme en pissotière, celle de Brancusi serait bien le déguisement du phallus de la sculpture en portrait de femmes*. » [239]

Les deux œuvres illustrent la question concernant l'existence d'un « un sexe de l'art ».

Pour Thierry de Duve :

> « *Si l'exposition « femininmasculin » réussit à faire qu'on ait désormais une vision sexuée de l'art des artistes masculins, elle aura déjà accompli une chose fort utile. Nous sommes encore si peu sortis du sexisme ordinaire qui nous fait parler d' « art », d'une part, et d' « art des femmes », d'autre part, que prendre l'habitude de percevoir aussi naturellement la sexuation de la création artistique chez les artistes hommes que chez les artistes femmes me semble être*

[238] MARCADÉ, B., BERNADAC, M-L., « Ouverture » in *Féminimasculin: le sexe de l'art [exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996]*, Paris, Centre Georges Pompidou Gallimard-Electa, 1995. p. 11

[239] MARCADÉ, B., « Le devenir-femme de l'art », in Ibid., p. 33

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

le préalable à toute discussion sérieuse de la question de savoir si faire de l'art signifie ou non la même chose pour chacun des deux sexes. »[240]

Thierry de Duve propose un modèle basé sur l'égalité où la lecture des œuvres ne se fait pas par rapport au genre présupposé de l'artiste. L'art peut être questionné en dépassant la simple genrification binaire des artistes afin de participer au brouillage des limites entre le féminin et le masculin mais également entre l' « art mineur » et l' « art majeur ».

Les Gender Studies aident, grâce à l'analyse des diverses composantes qui font le genre, à penser le travail des artistes au prisme des diverses difficultés qu'elles peuvent rencontrer. Une lecture « dégenrée » de l'art ne pourrait être mise en place qu'à conditions que les femmes aient un accès similaire aux hommes aux études artistiques, aux expositions, aux subventions et puissent bénéficier de la même visibilité. Tant qu'il n'y a pas d'égalité dans ces domaines, les artistes se retrouvent dans l'obligation de trouver d'autres moyens de création et de monstration, dont la ruse et la mascarade. Elles ne sont tolérées que parce qu'elles sont femmes et n'ont pas les même opportunités ni les mêmes chances que les hommes. Les femmes ne sont pas des concurrentes mais des artistes de seconde zone. La féminité est à la fois ce qui les empêche d'êtres artistes, et ce qui, paradoxalement, les y autorise. Elles ne sont pas des artistes comme les autres (les hommes), mais ont une singularité qui est à la fois une difficulté, celle de ne pas être des hommes.

Création et résistance

« *Soit qu'elle trace à l'aiguille les premiers traits ; soit qu'elle dévide la laine en globes arrondie ; soit que, mollement pressées, de longs fils s'étendent imitant, par leur blancheur et leur finesse, des nuages légers ; soit que le fuseau roule sous ses doigts délicats ; soit enfin que l'aiguille dessine ou peigne sur sa trame, on croirait reconnaître l'élève de Pallas. Mais Arachné rejette cet éloge. Elle ne peut souffrir qu'on lui donne pour maîtresse une immortelle […].* »[241]

Athéna a entendu parler du talent d'Arachné qui serait aussi douée qu'elle dans le maniement de l'aiguille et décide de voir par elle-même ce qu'il en est. Pour cela, elle se grime

[240] DE DUVE, T., « Féminité de Luciano Fabro, in Ibid., p. 344

[241] OVIDE, Métamorphoses : VI, 1-145, traduction de G. T. Villenave, Paris, 1806

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

en vieille femme et va à sa rencontre. Arachné vante ses talents et clame haut et fort qu'elle est meilleure qu'Athéna. À ces mots, Athéna reprend son apparence et défie Arachné. Toutes deux se lancent dans la réalisation d'un tissage devant les départager. Tandis qu'Athéna représente les dieux de l'Olympe, Arachné narre la tumultueuse vie sexuelle de Zeus. Face à ce tissage, mécontente du sujet traité et jalouse de la dextérité d'Arachné, Athéna détruit la tapisserie et la frappe. Face à cet outrage, Arachné tente de mettre fin à ses jours en se pendant, mais Athéna, légèrement honteuse, empêche sa mort en la métamorphosant en araignée.

> « *[…], ses cheveux tombent, ses traits s'effacent, sa tête et toutes les parties de son corps se resserrent. Ses doigts amincis s'attachent à ses flancs. Fileuse araignée, elle exerce encore son premier talent, et tire du ventre arrondi qui remplace son corps les fils déliés dont elle ourdit sa toile.* »[242]

Anne Creissels consacre toute une partie de son ouvrage *Prêter son corps au mythe, le féminin et l'art contemporain* à l'image d'Arachné. Le mythe rend palpable les difficultés des artistes prises au piège entre un désir de création et de reconnaissance et leurs difficultés, voir leur incapacité, à faire éclater le plafond de verre. En effet :

> « *Désirant s'affirmer mais n'assumant pas jusqu'au bout de faire front, Arachné incarne un paradoxe : celui de vouloir bousculer une hiérarchie ou un pouvoir, sans en transformer les règles ou les conditions d'exercice. À cet égard, la figure d'Arachné pose la question de savoir dans quelle mesure il est possible de revendiquer son autonomie dans le cadre d'un système de domination, et surtout pas quels moyens*. »[243]

Pour revendiquer une existence artistique, il est plus aisé de se placer dans une généalogie, mais celle des « artistes-femme » est, à peu de chose près, inexistante. La réhabilitation des artistes des siècles précédents est donc urgente et nécessaire pour les artistes contemporaines en recherche de légitimité. Une histoire de l'art « alternative », incluant les « artistes-femmes » va être établie, leur redonnant un vrai rôle et une vraie place. Il s'agit de dérouler le fil des artistes à travers les siècles à la manière d'un fil d'Ariane à travers le labyrinthe lacunaire qu'est l'histoire de l'art officielle.

---

[242] Ibid.

[243] CREISSELS, A., *Prêter son corps au mythe*, op. cit., p. 2

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Le travail de réhabilitation des « artistes-femmes » a connu deux mouvements. Un premier dans les années soixante-dix qui vise à réhabiliter les artistes des siècles précédents, et un second dans les années quatre-vingt-dix qui a permis de faire le point sur la création féminine des années soixante-dix. En effet, le féminisme de la troisième vague va avoir la charge de faire le bilan du féminisme de la deuxième vague.

Chez les artistes émergentes des années soixante-dix, l'image d'Arachné est souvent reprise comme chez Judy Chigago dans *The Dinner Party* où Athéna et Arachné ont leur place à table, ou encore chez Louise Bourgeois avec ses araignées gigantesques.

The Dinner Party[244] prend la forme d'une table triangulaire de trente-neuf places. Trente-neuf places pour trente-neuf femmes. Chaque femme a, à sa place, son nom brodé sur un set de table accompagné d'un calice, d'ustensiles en or et d'une plaque de porcelaine peinte faisant office d'assiette avec, en son centre, des papillons modelés ou peints en forme de vulve. Les noms de neuf-cent-quatre-vingt-dix-neuf autres femmes sont écrits en lettre d'or sur le sol en carreaux blancs.

L'œuvre est composée de différents éléments et peut se lire en plusieurs strates : *Entry Banners*, *Place Setting*, *Heritage Floor*, *Heritage Panels*, *Acknowledgement Panels*.

Entry Banners inaugure l'entrée de *The Dinner Party*. Six bannières tissées au point Aubusson sont suspendues et ensemble, forment un texte : « *And She Gathered All before Her* », « *And She made for them a Sign to See* », « *From this day forth Like to like in All things* », « *And then all that divided them merged* », « *And then Everywhere was Eden Once again* ».

Place Setting est l'élément principal de l'œuvre. Il représente un banquet de cérémonie de forme triangulaire composé de trente-neuf places pour les « guests of honor » dont les noms sont brodés sur les sets de table. Le banquet est composé de trois ailes : « Prehistory to Classical Rome », « Christiany to the Reformation, « Americain Revolution to the Women's Revolution », allant de « Primordial Goddess » à Georgia O'Keeffe.

[244] 1974-1979, 1463x1463 cm, conservé au Brooklyn Museum de New York

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Judith fait partie de la première aile. Elle est un personnage biblique célèbre pour avoir décapité Holopherne, scène notamment représentée par Artemisia Gentileschi dans le tableau *Judith décapitant Holopherne*. Ce tableau représente deux femmes et un homme au moment de sa décapitation. La femme en bleu représente Judith, la femme en rouge est la servante, l'homme allongé n'est autre qu'Holopherne.

119. Artemisia Gentileschi, *Judith décapitant Holopherne*, Musée Capodimente, Naples, 1612-14

Holopherne, allongé dans son lit est surpris dans son sommeil. Sa tête est tournée, plaquée sur l'oreiller par la main de Judith, afin de dégager son cou pour l'égorger. Il lutte, agrippe la servante par le col mais déjà, c'est la fin, du sang jaillit et coule sur les draps blancs. Judith a l'air décidé et ne semble pas s'émouvoir du geste fatal qu'elle est en train de commettre. Son visage reste dans la pénombre, ses bras sont forts et solides, les manches de sa robe bleue sont relevées au dessus des coudes. La servante placée au dessus de l'homme le maintient. Elle ne se laisse pas déstabiliser par la main d'Holopherne qui l'agrippe.

Dans ce tableau, Artemisia Gentileschi se représente en Judith en train de trancher la gorge de son ancien maître Agostino Tassi, qui l'a violé quand elle était sous sa protection.

Dans l'œuvre de Judy Chicago, la nappe attribuée à Judith est blanche, beige, marron et dorée. Elle est brodée du prénom « Judith » en fil doré et le « J » est croisé d'un poignard. Des signes en hébreux sont inscrits à gauche et à droite de la nappe qui, à son extrémité, forme une

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

pointe. L'assiette sert de support au « papillon-vulve ». Il est composé de deux grandes ailes rouges supérieures et de deux grandes ailes inférieures. Sur les ailes semblent s'épanouir une vulve, comme une fleur qui s'ouvre.

120. Judy Chcago, *The Dinner Party* (Judith Place Setting), 1974-1979, Mix-media : porcelaine, céramique, textile, Brooklyn Museum, New York

L'artiste Artemisia Gentileschi fait justement partie de la seconde aile du *Dinner Party*. Peintre italienne, elle apprend la peinture aux côtés de son père, Orazio Gentileschi. Elle sera violée par le maître trouvé par son père, Agostino Tassi, en 1612. Afin de rétablir l'honneur, elle est mariée à un petit peintre. En 1616, elle est la première femme admise à l'Académie des Beaux Arts de Florence. Elle continuera sa carrière jusqu'à sa mort avant de tomber dans l'oubli, jusqu'à sa redécouverte.

121. Judy Chicago, *The Dinner Party* (Artemisia Gentileschi Place Setting), 1974-1979, Mix-media : porcelaine, céramique, textile, Brooklyn Museum, New York

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Sa nappe est composée de plusieurs éléments. Un fond noir, sur lequel est posée l'assiette entourée par les couverts, d'une serviette et d'un calice. Un drapé beige entoure le tout, hommage à sa peinture et à la qualité d'exécution de ses drapés. Il est relevé sur un troisième tissu blanc, orné de fleurs, ressemblant à des fleurs de chardon. « Artemisia Gentileschi » est brodé en fil doré, le « A » forme une palette de peintre comprenant les couleurs, les pinceaux et le couteau. Ce couteau de peintre renvoie au poignard de Judith dans le tableau *Judith décapitant Holopherne.* L'assiette est en porcelaine émaillée, composée de volutes de plusieurs couleurs, fendue au centre. Ce « papillon-vulve » évoque les peintures de Georgia O'Keeffe, et notamment *Red Canna*, de 1924.

Georgia O'Keeffe est présente dans l'œuvre de Judy Chicago et fait partie de la troisième aile. Elle est la dernière de l'aile, mais aussi la dernière des convives. L'artiste est connue pour ses gros plans de fleurs, mais également pour son rôle de modèle pour son compagnon, le photographe Alfred Stieglitz.

122. Judy Chicago, *The Dinner Party* (Georgia O'Keffee Place Setting), 1974-1979, Mix-media : porcelaine, céramique, textile, Brooklyn Museum, New York

La nappe est en lin sur laquelle quelques morceaux de châssis sont maintenus et rappellent la forme d'un tableau. Le bas de la nappe est peinte en rouge. Juste au dessus sont brodés de fil doré son prénom et son nom. L'enluminure du « G » reprend les cornes de son tableau *Deer's skull with Pedernal* de 1936. L'assiette en porcelaine émaillée est inspirée de son tableau *Black Iris* datant de 1926. Le « papillon-vulve » trouve place au centre de l'ensemble.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La troisième partie, « Heritage Floor » sert de sol. Il est composé de triangles de porcelaine sur lesquels sont écrits les quatre-vingt-dix-neuf noms en rapport avec les trente-neuf noms écrits sur la table. La sélection des noms composant l' « Heritage Floor » s'est établie sur trois critères :

- « *Did the woman make a worthwhile contribution to society* »
- « *Had she attempted to improve conditions for woman* »
- « *Did her life/work exemplify a significant aspect of women's history or provide a role model for a more egalitarian society* ».

Le sol est donc composé pêle-mêle de déesses, de figures mythologiques, de scientifiques, de politiques, d'artistes, de figures religieuses...

« Heritage Panel », quatrième partie de *The Dinner Party*, est composée de sept grands panneaux comportant des textes, dessins et photographies. Il s'agit des portraits des femmes composant le « Heritage Floor » et d'une courte présentation retraçant en quelques lignes leur vie. Ainsi, Judy Chicago participe à la mise en place d'une histoire féminine, d'un matrimoine.

La cinquième partie, « Acknowledgement Panels », n'est pas incluse directement dans l'installation mais est conservée avec. Elle liste le nom des participant·e·s au projet, leur profession, leur résidence, leur rôle et leur durée dans le projet. Elle est accompagnée de leur photographie. Le dernier panneau est consacré aux deux-cent-quatre-vingt-quinze autres personnes ayant contribué indirectement à l'installation.

Avec son installation, Judy Chicago crée une seconde histoire de l'art et y réhabilite les femmes, leur redonne une visibilité. Cette démarche correspond au concept de « herstory » développé dans les années soixante-dix par Robin Morgan[245]. Ce travail se développera parallèlement en France.

Fabienne Dumont dans sa thèse soutenue en 2004 et publiée sous le titre *Des Sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970* en 2014 annonce dès l'introduction la couleur :

> « *Cet ouvrage entend donc dépasser la simple critique en construisant tout d'abord cette histoire des femmes, manquante, qui permettra*

[245] Théoricienne américaine du féminisme.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

> *ensuite de penser les questions de genre. […] J'ai donc entrepris de savoir quelles étaient les artistes évincées de la mémoire officielle, puis j'ai essayé de comprendre les mécanismes conduisant à cette invisibilité culturelle, pour, au final, analyser les œuvres produites sous cet angle particulier. Les résultats de ce travail pionnier – réalisé entre 1996 et 2003 pour l'essentiel, complété en vue de cette publication – éclairent, enrichissent et remettent en cause l'histoire officielle et sa fabrique singulière, modifiant la donne historique.* »[246]

Fabienne Dumont ne qualifie pas les œuvres de son corps d'œuvres féministes bien qu'elles participent à l'émergence d'une histoire des femmes. Françoise Collin va plus loin en affirmant que « *[…]toute artiste femme est féministe. […] Si toute œuvre est féministe, c'est qu'elle est porteuse d'affirmation. Elle est en ce sens protestataire même sans être revendicatrice* ».[247] Elle nuance néanmoins son propos en explicitant que les œuvres et les artistes ne représentent pas l'ensemble de la catégorie « femme » mais font « *acte de présence* » et en cela chaque femme « *augmente à sa manière l'espace d'affirmation des femmes* ».[248]

La simple présence d'une seule œuvre d'une artiste assignée femme parmi des œuvres d'artistes assignés hommes rend visible la présence des femmes en art. Cela, même si l'artiste n'a pas de prétention féministe. Une artiste qui rejette l'idée d'être assimilée au féminisme met malgré elle en lumière la présence des femmes par leur invisibilité.

En 1975, Claire Brétécher et Annette Messager refusent l'invitation qui leur a été faite de participer au *91e salon de l'Union des femmes peintres et sculpteurs* et en informent les organisatrices par courriers, publiés dans le catalogue du salon.

Claire Bretécher assimile la non-mixité à de la discrimination, elle écrit :

> « *L'Art n'a pas de Sexe, Mâdâme, et je me refuse à toute manifestation à caractère injurieusement discriminatoire. Je serais un chien que je vous dirais la même chose en ce qui concerne ce salon de Chiens Peintres et Sculpteurs : 180 F.*

[246] DUMONT, F., op. cit., p. 10

[247] COLLIN, F., « Visibilité et représentation », in Centre national d'art contemporain (ed.), *Vraiment: féminisme et art [exposition, Magasin - Centre national d'art contemporain de Grenoble, 5 avril - 25 mai 1997]*, Grenoble, Magasin - Centre national d'art contemporain, 1997, p. 32

[248] Ibid., p. 37

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Ce ci dit je souhaite quand même qu'il ait grand succès et je reste très amicalement vôtre. »[249]

Annette Messager n'en pense pas moins :

« *Avant – Après*
Avant il y avait des gens qui faisaient de l'art, on les appelait des artistes,
Après on découvrit qu'il existait des artistes avec un sexe masculin et des artistes, très rares ceux-là, avec un sexe féminin.

Avant les artistes avec un sexe féminin tentaient de se dissimuler et de ressembler le plus possible aux artistes avec un sexe masculin,
Après les artistes avec un sexe féminin s'affirmèrent et tentèrent d'acquérir les privilèges réservés aux artistes avec un sexe masculin.

Avant les artistes avec un sexe masculin ignoraient les artistes avec un sexe féminin,
Après les artistes avec un sexe masculin sentirent le danger et se dépêchèrent de grouper les artistes avec un sexe féminin, et de les parquer et de les enfermer entre elles. Ainsi ils les éloignaient du vrai pouvoir qui, lui, reste toujours un nom du genre masculin.

Épilogue de l'aventure Avant – Après
Tout était maintenant en train de changer, par exemple grâce aux salons des Femmes peintres, les artistes avec le sexe masculin se débarrassent aujourd'hui définitivement des artistes avec le sexe féminin et peuvent continuer, entre eux, ce qu'ils appellent « les choses sérieuses ». »[250]

L'exposition *elles@centrepompidou* participe à ce grand mouvement de redécouverte des artistes. Elle permet de mettre en lumière ce matrimoine tout en prenant garde à ne pas faire de ces artistes une catégorie à part, celle des « artistes-femmes ».

« *Le matrimoine, en tant que tradition et objet de transmission, fait surgir son antithèse : l'invention. Les termes de la dialectique tradition et invention se sont passablement rapprochés cependant. Depuis le début des années 70 au Québec, nombre d'artistes ont assumé une modernité élargie (post-modernité) entre autres grâce à la réappropriation de traditions culturelles, de marques identitaires et culturelles particulières : les femmes furent en cela pionnières dès le milieu des années 60 (sans compter de nombreux exemples antérieurs*

[249] Cité par DUMONT, F., in *Des sorcières comme les autres*, op. cit., p. 459

[250] Cité par DUMONT, F., Ibid., p. 460

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

> *mais qui sont restés isolés) : en plein contexte d'un modernisme finissant, le mouvement des femmes a eu un écho important dans le champ des arts visuels. Les femmes artistes ont affirmé et revendiqué comme éléments de contenu dans leur art des références à leurs traditions socio-culturelle et politique. En même temps était démontré que la transmission de valeurs et la mémoire historique, tant collective qu'individuelle, avaient un effet stimulant chez nombre d'artistes.* »[251]

Le lien qu'établit Rose-Marie Arbour entre le matrimoine et la tradition nous amène à penser que les pratiques textiles, par l'utilisation qu'en font les artistes et par leur histoire « féminine », sont un matrimoine.

Malgré cela, un problème majeur reste à franchir pour les femmes et leur reconnaissance, celui du plafond de verre. En effet, les artistes reconnues par la critique et les institutions, les « grandes artistes» vont représenter une minorité visible. De fait, ce sont celles que l'on retrouve majoritairement dans les expositions, les catalogues et les écrits. Elles deviennent malgré elles les porte-étendard de la création féminine. Toute la richesse de la création féminine est passée sous silence au profit de la visibilité de quelques artistes. En France, trois artistes semblent représentatives de ce phénomène, Sophie Calle, Annette Messager et Louise Bourgeois. Le genre féminin relie ces trois artistes et la lecture de leurs œuvres personnelles se fait à l'aune d'un vécu féminin.

Malgré tout, elles restent un exemple pour la jeune création, il est certes difficile d'émerger, mais cela est possible. Ces artistes ont ouvert la voie même si en pratique, cela reste très difficile. Le rapport *Inégalités entre les femmes et les hommes dans les arts et la culture* du Haut Conseil à l'Egalité entre les femmes et les hommes [252] montre qu'il reste beaucoup d'inégalités entre les artistes-hommes et les artistes-femmes en France.

En effet, comme le souligne Géraldine Gourbe et Charlotte Prevot :

> « *On explique aux petites filles qu'elles pourront être artistes plus tard, il n'empêche qu'elles sont confrontées au quotidien à d'autres images que celles de leur réussite sociale et professionnelle. […] Ce*

[251] ARBOUR, R.-M., *Inventer. Et transmettre*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay, 2007, p. 8

[252] *Egalité dans la culture : le temps de l'action ! - Haut Conseil à l'Egalité entre les femmes et les hommes*, http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/hce/actualites/article/egalite-dans-la-culture-le-temps-de-l-action

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

constat d'une reconnaissance difficile de l'art comme porteur d'un autre agir féministe s'avère être douloureux et parfois inhibant pour les chercheurs, militantes et artistes souhaitant développer une pensée féministe au sein de l'art contemporain. Ce qui expliquerait que certaines trouvent refuge dans la relecture des collectifs de femmes des années soixante-dix en France. Il nous semble pourtant que la question de la fabrication d'un mythe de l'artiste française féministe des années soixante-dix au regard du mouvement d'art féministe anglo-saxon peut se poser. Ne sommes-nous pas en effet totalement dans un fantasme quant à la réalité d'une production artistique féministe ? »[253]

Des collectifs d'artistes émergent afin de lutter contre l'isolement. En 2012, Les Ateliers du Vent, collectif d'artistes rennais·e·s, rassemble dans ses murs des artistes de différents horizons et de différentes générations.

La sortie du rapport de Reine Prat en 2006 met à jour les inégalités toujours présentes dans le monde de l'art et de la culture. En réponse aux chiffres alarmant, Céline Le Corre, auteure et interprète, membre fondatrice des Ateliers du Vent, organise un worshop non mixte « Post Catastrophe », dirigé par Lydia Lunch. Cet atelier, par et pour les femmes, avait pour ambition de réunir une trentaine d'artistes femmes, de touts âges et de toutes disciplines artistiques. Le principe était de (citation de Lydia Lunch) « *rassembler un éventail d'artistes femmes de toutes les générations qui saisissent l'importance de la communauté, de la collaboration et de la création, comme une arme inspirée dans la guerre contre la division et la mort* ».

Ces trois jours ont été pensés comme le lieu de construction d'une identité créatrice féminine, hors d'atteinte d'un jugement masculin ou d'une concurrence masculine. Il est alors question de créer du lien entre les différentes artistes et de se construire en réseau breton afin de lutter contre l'isolement.

[253] GOURBE. G., PREVOT, C., op. cit., p. 131-144

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

B. Suivre le fil de l'histoire des femmes

Le fil rouge dans la vie des femmes

Traditionnellement, l'apprentissage de la broderie était obligatoire. La marquette, pièce de broderie rassemblant tous les points de broderie ainsi que l'alphabet et les chiffres, est brodée de fil rouge. Ce fil rouge prend une valeur symbolique et va guider la vie des femmes, de l'enfance jusqu'à l'âge adulte. La vie des femmes est étroitement liée au textile, de son apprentissage à son entretien régulier et domestique. Ainsi, suivre le fil rouge revient à suivre l'histoire des femmes, car :

> « *le parcours initiatique de la fille, de l'enfance à l'état marital, ne tient qu'à un fil rouge ; il suffit de le suivre : « marquette » de la jeune écolière, initiales brodées sur le trousseau de la future mariée, sous-vêtements souillés par les menstrues, draps tachés du sang de l'hymen puis sang de la naissance. Le destin des filles se lit dans le marquage symbolique, physiologique et matériel du linge, ce linge qui détient ainsi la mémoire du corps féminin.* »[254]

Les marquettes (ou marquoirs) et les abécédaires étaient le plus souvent brodés avec le rouge n°321 de DMC, le « Rouge du Rhin ». Quelques ornementations religieuses ou quelques petits dessins venaient parfois accompagner l'abécédaire. Le rouge sert à broder l'alphabet et à marquer, les autres couleurs servent à décorer. La couleur rouge avait l'avantage d'être économique, elle permettait d'obtenir un bel effet en tranchant avec le blanc du tissu.

Symboliquement, le rouge est une couleur ambivalente et contient en elle tout les antagonismes : amour et violence, force et faiblesse, noblesse et souillure, beauté des lèvres rouge de Blanche-Neige et duplicité du diable. Mais surtout, le rouge est la couleur du sang, et comme le brode Fanny Viollet, « le sang marque ». Cette petite phrase brodée de rouge fait partie d'un ensemble plus grand, *Des lettres brodées*, pièce réalisée à l'occasion de sa soutenance de maîtrise d'arts plastiques. Pour sa réalisation, elle utilise un modèle d'abécédaire classique, convoque la tradition du marquage du linge et des draps du dessous, non seulement brodés de rouge, mais souillés de sang. Ainsi le rouge redouble de sens, il est la marque à la fois matérielle et symbolique du féminin.

[254] MONJARET, A., « Point de croix », Anne Tricaud et Musée National des Arts et Traditions Populaires (eds.), *Point de croix: au bonheur des filles*, Paris, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 63

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

123. Fanny Viollet, *Des Lettres Brodées*, Maîtrise d'arts-plastiques, 1980-1982, broderies sur toiles assemblées sous forme de livre

Pourquoi tu brodes? telle est la question posée par Amélie William-Levaux[255], dont la réponse rappelle la condition féminine et fait le lien avec l'apprentissage obligatoire de la broderie : « ça me calme », « enfin jusqu'ici ça me calmait », « à quel point ? », « au point de porter ma croix », « comme on me l'a appris ».

124. Aurélie William-Levaux, *Broder*, encre et broderie sur tissu

[255] Aurélie William-Levaux, « Broder », série « Broderies vivantes et dessins à l'encre sur les draps des morts 2007-2015 »

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Sur un drap blanc reprisé, l'artiste mêle dessin et broderie où sont représentées douze personnages dans un semblant de forêt. Les deux personnages centraux, deux femmes nues, dont le sexe est caché par une broderie, sont celles par qui le discours se met en place. Des femmes brodent tandis que l'une porte sa croix, le poids de la féminité. La croix fait référence au marquage du trousseau et « m*arquer le trousseau, au point de croix et au fil rouge, devient une estampille proprement féminine, d'autant plus que la croix a toujours été la signature de ceux qui n'en ont pas...* »[256]

Dans la création textile contemporaine, la même importance est donc donnée au fil rouge. Ainsi, Marie-France Dubromel fait du fil rouge le fil conducteur de son travail plastique. Il contamine la broderie et la photographie, il rythme l'errance de la « Mercière ambulante » car « *le fil rouge va où il veut* ». Marie-France Dubromel donne du corps à ce fil, le personnifie, collecte une multitude de rebuts éparses rassemblés sous le nom du « Fil rouge ». Un fil rouge qui déambule, traine, accroche, brode et s'échappe. À mi-chemin entre artiste et artisane, Marie-France Dubromel se présente ainsi :

> « *Marie-France DUBROMEL, « mercière ambulante », déambule avec son baluchon, rempli de menus objets de rebut, de chiffons, de bouts de fils, de boutons trouvés, de papiers froissées ou déchirés, d'images, de livres, d'écritures, de photographies, de reliques diverses ... portant la marque d'un vécu disparu* ».[257]

La « mercière ambulante » brode sous la forme d'hommage à Yvonne Verdier, ethnologue et sociologue. Elle reprend des témoignages et des portrait tirés de l'ouvrage *Façon de dire façon de faire* issus de l'étude ethnographique que la chercheuse a mené à Minot dans les années 1970. Son ouvrage est rythmé par trois figures : la lingère, la couturière, la cuisinière. À la lecture des écrits de Verdier, Marie-France Dubromel est très marquée par celles de la lingère et de la couturière car elles font le lien avec son histoire personnelle et familiale. Alors que Verdier définit l'instruction des filles « *non à l'encre et à la plume mais avec du fil et une aiguille* »[258], la mercière ambulante fuit d'abord l'aiguille au profit de la plume et devient bibliothécaire. Pourtant une lourde tradition textile familiale existe. Elle n'a pas pu s'empêcher

[256] Claude Fauque et Françoise Cousin, *La broderie: splendeurs, mystères et rituels d'un art universel*, Genève, Aubanel, 2007.

[257] Présentation de l'artiste par elle-même sur son site internet, *MERCERIE AMBULANTE*, http://mercerieambulante.typepad.com/

[258] VERDIER Y., op. cit., p.15

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

de collectionner des abécédaires et des marquoirs, les a accumulé dans son grenier pendant des années. Elle a fait de même avec les tissus. Ceux de sa grand-mère d'abord, puis au fil de ses pérégrination, elle a collecté d'autres tissus, chinés, offerts, par des proches ou des inconnus. En analysant les différents draps en sa possession, elle croit deviner un abécédaire singulier, il s'agit d'un alphabet simplifié utilisé par les lingères pour marquer le linge du nom des propriétaires. Elle fait vérifier son intuition à une blanchisseuse :

> *« Parmi les différents types de lettrages observés, j'avais vite repéré le marquage simple et rapide utilisé par les blanchisseries jusque dans les années 1960 pour identifier le linge déposé par les clients. Je m'essayai à cet alphabet au fil et à l'aiguille, où chaque lettre s'effectue en 3 ou 4 traits.*
> *Je me risquai même à esquisser quelques mots : « vie », « liens », « oubli » qui désignaient, à mon sens, les grandes étapes de la vie. Je soumis ces essais à une ancienne blanchisseuse. Elle me donna son aval : « moi qui n'ai jamais marqué au fil plus de deux ou trois initiales à la fois, sur des draps ou des vêtements, toute ma vie, je n'avais jamais pensé que ça pouvait faire une écriture ». Ainsi, le marquage de blanchisserie devint-il «écriture».*[259]

Face à cette nouvelle écriture qui s'impose à elle, Marie-France Dubromel accueille la mémoire du linge, commence un collecte de récit : les *Histoires de vécu*. Celle qui se considère comme dépositaire du linge et de la mémoire se met à broder d'une écriture singulière, en rouge n°498 DMC, celui utilisé par sa grand-mère pour marquer son trousseau vers 1900. Elle est invitée en 1999 par Anne-Marie Tricaud à présenter son installation *Histoire de vécu* à l'exposition *Passeurs de linge : trousseaux et familles* au Musée National des Arts et Traditions. L'installation fonctionne comme un fond comportant cent cinquante récits dans lequel elle pioche. Pour chaque exposition, Marie-France Dubromel choisit dans ce fond les pièces qui seront exposées. Le choix se fait par rapport au lieu de l'exposition, à son histoire et à son contexte. Les dimensions de l'installation sont invariables, trois mètres par trois mètres, et le dispositif d'accrochage est toujours le même. Les différentes pièces sont présentées sur des cintres en métal, suspendus à des chaînes métalliques. Les vêtements, vidés de leurs habitants, deviennent fantômes. Immanquablement, elle présente une robe de mariée des années 1920 trouvée dans une brocante, qu'elle brode de témoignages. On peut lire, brodées de fil rouge, les trois lettres du mot « *oui* », et d'autres anecdotes comme « *La robe de mariée de ma maman fut brûlée par ma belle-soeur parce qu'elle ne servirait plus et qu'elle*

[259] DUBROMEL, M.-F., « Déambuler, glaner, inventorier, classer, créer, présenter. Vers une dérive du sens. Témoignage d'une artiste », *Socio-anthropologie*, 30 novembre 2014, n° 30, p. 223-230

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

refusait qu'elle soit portée par quelqu'un d'autre. Récit de : Anne-Marie, née en 1911 ». Des mouchoirs sont posés au sol. Ils sont marqués de toutes les « *litanies des jeunes gens à marier* » comme par exemple « *Sainte Georgette qu'elle soit bien faite* », « *Saint Blaise que jamais ses désirs s'apaisent* ». L'artiste retrace l'histoire et le destin des femmes à travers le tissu qu'elle nous livre en héritage, Marie-France Dubromel fait de nous des passeuses et des passeurs de mémoire.

125. Marie-France Dubromel, *Histoire de vécu*, Médiathèque de Quimperlé, du 19 septembre au 14 décembre 2016

À l'occasion de son exposition à Quimperlé, elle décide de sortir de l'oubli une jeune résistante[260] de la région, décédée en 1944, et en fait une pièce « d'honneur », présentée non pas dans le flot des autres pièces, mais à part, sur un mur.

Brodé de fil rouge sur un vêtement blanc, le récit fait dramatiquement référence au vêtements des déportés, amassés sur les quais des gares, en partance pour les camps.

[260] « Lucie Cornu, arrêtée à 18 ans, lors d'une rafle en mai au village Belle-Fontaine en Querrien en même temps que Roger Sparfeld et Edouard Le Guilchet. Entrée à la prison Jacques Cartier de Rennes, le 17 juin 44. Elle se trouve dans le convoi du 2 août 1944 en direction de l'Allemagne. A Belfort, elle est déportée le 1er sept au KL Ravensbrück- matricule 68211. Elle est transféré à Genshagen, kommando de femmes du KL Sachsenhausen situé à Berlin, travaillant pour l'usine AEG où elle décède. »

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

127. Marie-France Dubromel, *Tribute to Louise Bourgeois*, broderie sur tissu

126. Marie-France Dubromel, détail

Le fil rouge agit comme un mantra chez la mercière et avec elle, « le fil rouge va où il veut », des rebuts trouvés dans la rue, collectés, triés, collectionnés jusqu'aux mouchoirs brodés. Certains, intitulés *Tribute to Louise Bourgeois*, portent ce message : « *Rouge est la couleur du sang. Rouge est la couleur de la douleur. Rouge est la couleur de la violence. Rouge est la couleur du danger. Rouge est la couleur de la honte. Rouge est la couleur de la jalousie. Rouge est la couleur des reproches. Rouge est la couleur des ressentiments* ».

Le rouge marque la vie des femmes : menstrues, défloraison, naissance... Le rouge est la couleur du féminin.

C'est avec cette même couleur qu'Ilaria Margutti brode des femmes qui se brodent. La série *Mend of me*, se compose de cinq tableaux carrés, représentant chacun un acte de broderie, mimant ceux du maquillage. Derrière un geste a priori quotidien, celui de s'embellir, l'artiste met en lumière une violence banalisée, faite à l'image même des femmes.

La série ne présente que des gros plans du visage, de face, de trois quarts, entrainant parfois des déformations du visage et des mains. Les contours du visage et des mains ainsi que ses cheveux sont brodés de rouge.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La femme semble tenir une aiguille entre son pouce et son index et tire sur sa paupière gauche comme pour rehausser la ligne de ses sourcils. De l'ovale du visage et du coté de la main pendent et s'emmêlent de longs fils rouges. Les yeux mi-clos, elle se concentre sur les cils, comme l'on tirerai un trait d'eye-liner. Mais ici le fil rouge remplace le trait noir, passe dans la chair crée les marques d'un maquillage indélébile. La reprise, acte courant de couture, lui permet de repriser une paupière à grand coup de fil rouge, laissant entrevoir le passage du fil dans la chair.

128. Ilaria Margutti, Série *Mend of me*, détail, 2008, broderie au fil rouge sur toile, collage, mix-media

Alors que la broderie-maquillage est pensée comme une possibilité fragile et temporaire de s'embellir, de répondre à des canons de beauté, d'entretenir le mythe de la féminité, certaines poses prises par la femme-brodeuse-brodée, déforment son visage et ses mains, la rendent quasi-monstrueuse. Les lèvres entièrement brodées marquent la fin de la séance de torture « quotidienne ». Dans l'intimité de sa salle de bain ou face au miroir se trame une mascarade, celle de la féminité. En effet Ilaria Margutti questionne l'identité féminine par l'utilisation de deux apanages de la féminité, la broderie et le maquillage.

Par la broderie, elle interroge également, ou s'interroge, sur le statut de « femme-artiste ». Se broder soi-même, renvoie à s*e faire* soi-même, seule, en dehors des obligations sociales.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Mais, pour atteindre cette potentialité émancipatrice, il faut souffrir. L'artiste illustre parfaitement l'adage disant qu'« il faut souffrir pour être belle ». Plus qu'une illustration, c'est une réalité quotidienne. L'artiste donne ainsi corps à une image du féminin, de ce qu'elle aimerait être ou paraître. Cela peut être également être vu comme un aveu d'humilité illustrant un des paradoxes auxquels les femmes se plient : se maquiller pour plaire et se plaire, tout en ayant conscience de répondre à une pression sociale qui les maintient dans un rôle d'objet où l'apparence établit leur valeur.

Cette question de l'identité féminine est doublée par un médium *féminin* qui se revendique comme tel. Le fil rouge fait, dans les deux sens du terme, la femme. Continuons de le suivre, comme nous y invite Anne Monjaret, jusqu'à ce que le fil devienne cordon.

Karin Van der Linden brode de rouge, toujours, sur un vieux torchon de cuisine blanc à carreaux rouges. Il n'est pas immaculé et porte les marques du temps. De longues rayures forment un cadre autour de quinze foetus brodés à des stades d'évolutions différents. Ils sont reliés entre eux par un cordon ombilical, rassemblés sous forme de planche, à la manière d'une planche contact, séparés par des lignes interrompues brodées. Ces lignes délimitent une zone de découpage, signifiée par l'ajout de quatre paires de ciseaux brodées.

129. Karin van der Linden, *sans titre*, broderie sur torchon

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Ce découpage le long des lignes évoque le cordon ombilical qu'il faut couper à la naissance, acte hautement symbolique de séparation entre la mère et l'enfant. Mais il pose aussi la question du droit à l'enfant dans des procédures extrémistes de PMA où il est possible de choisir le sexe du futur enfant, la couleur de ses cheveux, de ses yeux... Les fœtus se présentent sous forme de bons de commande, il suffit d'en choisir un, de le découper puis de le donner en échange de son « lot ». Les différents stades de formation du fœtus sont didactiques, le torchon brodé devient ainsi un « ouvrage » destinés aux futures mères. La maternité est ancrée dans un torchon, objet signifiant de la répartitions des tâches domestiques, il rappelle le caractère inévitable de la procréation et l'obligation de s'y conformer. Ainsi, Karin Van der Linden rappelle le caractère *essentialiste* des femmes et de la broderie. Comme l'a souligné Marlène Albert-Llorca, la broderie pérennise des valeurs patriarcales dont l'exercice *naturel* de la maternité fait partie. Elle assure le maintien légitime de la différenciation sexuée.

La broderie, véhicule de ces valeurs essentialistes, permet en même temps de les combattre, notamment grâce au large mouvement artistique féministe qui s'est initié dans les années soixante-dix. Des slogans revendicateurs sont brodés par les artistes qui utilisent ainsi le moyen d'oppression afin de le contrer.

Des boutiques de ventes en ligne de travaux artisanaux et manuels comme Etsy présentent des broderies féministes, comme c'est le cas de *Smash the patriarchy*[261]. La broderie est exécutée sur un tissu blanc tendu sur un cercle à broder en bois. « Smash the patriarchy » est écrit en lettres capitales, brodées de fil rouge. L'utilisation de cette typographie donne l'idée d'une urgence, il faut vite en finir avec la patriarcat. *Smash the patriarchy* agit comme un slogan, un cri de ralliement, mais avec une idée de violence. Il ne faut pas juste « en finir » avec le patriarcat, il faut le battre. Pourtant, ce slogan qui se veut « coup de poing » est contre-balancé par le motif floral composé de branches, de feuilles, de bourgeons, qui forment « joliment » une couronne de fleurs.

La vie des femmes est guidée par le fil rouge, symbole du patriarcat qui les maintient dans un rôle prédéfini. Mais alors qu'il véhicule une certaine « idée » essentialiste de la féminité, la broderie *Smash the patriarchy* montre que c'est aussi par lui que peut venir la libération. Il faut s'en emparer pour écrire sa propre histoire et sa propre idée de l'identité féminine. La

[261] Dans la première partie, j'évoquais le fait qu'internet ne fasse pas de hiérarchie entre art et artisanat. J'en prends mon parti et propose une œuvre mercantile affiliée à de l'artisanat.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

broderie est « *héritage et renaissance. Elle relie insidieusement les femmes à une histoire, même si le fait n'est pas toujours énoncé ; elle les relie aussi implicitement à l'avenir dans lequel leur ouvrage subsistera* »[262]. Le fil rouge relie les femmes, car le rouge est la couleur « du sang, de la douleur, de la violence, du danger, de la honte, de la jalousie, des reproches, des ressentiments »...

130. *Smash the Patriarchy*, article vendu sur Etsy (épuisé)

Philomèle et Procné

Le mythe de Philomèle et Procné issu des *Métamorphoses* d'Ovide est la démonstration de ce lien que crée la broderie entre les femmes. Philomèle et Procné sont toutes deux les filles de Pandion. Procné épouse Térée, roi de Thrace, avec qui elle a un fils, Itys. Sous prétexte que sa femme s'ennuie de sa sœur, Térée se rend à Athènes demander l'autorisation à Pandion de ramener Philomèle auprès d'elle. En chemin, il la viole puis lui coupe la langue afin qu'elle ne puisse raconter la violence subie, puis il l'enferme. Térée raconte à Procné que sa sœur est morte pendant le voyage. Philomèle, en incapacité de parler, mais bien résignée à se venger, entreprend de tisser son viol. Une fois l'ouvrage terminé, une servante est chargée de le porter à Procné. Cette dernière délivre sa soeur et pour punir Térée, elles décident de tuer Itys puis de le cuire avant de le servir à manger à son père. Après le repas, il demande à voir son fils.

[262] FAUQUE, C., *La broderie*, op. cit. p. 205

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Procné lui affirme qu'il est déjà avec lui. Devant la colère de Térée, Philomèle et Procné tentent de s'enfuir aidées par les Dieux qui les transforment en hirondelle et en rossignol.

Dans ce mythe, Philomèle subit une violente « ablation » de deux parties de son anatomie féminine, l'hymen et la langue. La perte de l'hymen et la perte de la langue sont corrélées : la perte de la virginité signifie la perte de la parole. Pour se venger, Philomèle, Procné et la servante vont agir ensemble, sororalement. Elles tuent le fils de Térée, mettent ainsi fin à sa descendance, symbole de sa virilité, elles la lui font manger. La mère tue son fils pour venger sa sœur, elle empêche ainsi le fils de devenir homme et de perpétuer une violence héritée de son père. Face à son incapacité à prendre la parole, puisqu'elle lui est désormais interdite, Philomèle la remplace par le fil et l'aiguille, faisant du fil un langage symboliquement féminin. En s'échappant, les deux sœurs sont transformées en oiseaux connus pour leur chant mélodieux. Grâce à sa métamorphose, Philomèle peut chanter de sa belle voix, de concert avec sa sœur, elle renoue avec le langage.

Valérie Vaubourg repend le mythe de Philomèle et Procné et l'illustre en donnant une part non négligeable au fil rouge. Rouge comme l'hymen perdu. Rouge comme la langue coupée.

131. Valérie Vaubourg, *Procnée et Philomèle*, encre rehaussée de fil rouge

Deux oiseaux sont dessinés à l'encre noire de part et d'autre d'un coin de mur, sur deux différentes branches épineuses. Il s'agit de Philomèle et Procné. Elles sont reliées par une multitude de fils rouges tendus entre elles. Sortant du bec de l'une pour se prolonger jusqu'au

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

bec et à la gorge de l'autre, les fils matérialisent la parole. Un dialogue s'établit entre les deux oiseaux, un langage féminin s'établit entre les deux sœurs.

Fanny Viollet remplace la plume par l'aiguille. *Des lettres brodées* est un cahier dont les pages de papier sont remplacées par des pages de toile brodée. La broderie devient livre et pages d'écritures. Cet « ouvrage » commence comme un abécédaire classique, les lettres « A », « B », « C », « D », « E » sont brodées de fil rouge au point de marque, selon différentes typographie. Elle écrit : « *broder c'est penser avec ses mains pour donner un peu plus qu'à lire* », en bleu, vert et marron. Elle donne en effet plus qu'à lire car au verso, les fils forment un arbre. Fanny Viollet fait de la broderie une écriture. L'abécédaire est cité, le rouge est de nouveau utilisé. Il s'agit du rouge qui marque, du rouge de la marquette, le rouge des initiales du trousseau. La broderie permet une expression singulière, les femmes peuvent et doivent s'emparer du fil et de l'aiguille pour écrire leurs propres histoires. La broderie est un médium propre à questionner l'identité féminine, d'ailleurs, « *l'abécédaire ne serait-il pas ce journal intime où s'exprime le moi des fillettes ?* »[263]

132. Fanny Viollet, *Des Lettres Brodées*, Maîtrise d'arts-plastiques, 1980-1982

L'écriture brodée devient également un apanage du féminin dans le travail de Ghada Amer. Pour la série *Conseil de beauté du mois d'aout*, elle brode sur des morceaux de tissus blancs en lettres capitales, en différentes nuances de rose et de rouge, des conseils de beauté issus de magazines féminins. L'accrochage est pensé de telle manière que lorsqu'ils sont accrochés, ces

[263] BLONDEL, M., « Ce que disent les abécédaires », in TRICAUD, A., et Musée National des Arts et Traditions Populaires (eds.), *Point de croix, op. cit.*

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

morceaux de tissus tombent comme des torchons. Le terme de « torchon » distingue tout autant le magazine dont sont issus les conseils que le torchon de cuisine de la ménagère à qui ils sont destinés. Ghada Amer a pris le parti, comme dans beaucoup de ses autres broderies, de ne pas rentrer les fils. De ce fait, ils pendent sur l'endroit de l'ouvrage et rendent les conseils difficiles à lire, donc à suivre. Il existe un écart toujours plus grand entre un féminin idéalisé, imposé par ces conseils et la réalité de la vie féminine, rattrapées par les tâches domestiques. Ghada Amer les brode pour montrer l'impossibilité et le refus de se conformer à ces conseils. D'une certaine manière, elle les raye. Elle dénonce la soumission des femmes aux obligations domestiques et aux conseils de beauté. Broder ces injonctions permet de les nier violemment. Dire non. Dire l'absurde en le brodant d'une écriture illisible et l'accrocher de telle façon à ce qu'elle soit encore moins lisible. Il s'agit de répondre à la violence par la violence avec des armes « féminines » : le fil et l'aiguille.

133. Ghada Amer, *Conseil de beauté du mois d'août*, 1993, broderie sur tissu, 35x35 cm env.

Pour un nombre non négligeable d'artistes, les pratiques textiles vont remplacer la plume et les mots, elles vont leur permettre de broder le non-dit, la violence vécue par les corps féminins : le viol, l'inceste, la naissance et la sexualité.

Ce qu'écrit Nathanaël Wadbled sur la question du langage dans la pornographie peut s'appliquer au discours féminin en général. Il tente d'expliciter la thèse de MacKinnon,

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

fervente opposante à la pornographie. « *Ainsi, pour MacKinnon les femmes ne sont plus maîtres de la signification de leur langage. Celle-ci étant donnée de l'extérieur sans qu'elles n'aient leur mot à dire, et sans qu'aucune réappropriation des termes qui les soumettent totalement et absolument ne soit possible. […] Les femmes n'auraient donc aucune capacité ontologique à émettre un discours* »[264]. Le discours ne serait-il pas plutôt inaudible puisqu'émis par des êtres considérés comme inférieurs, créant chez les femmes un sentiment d'illégitimité à s'exprimer ? Le discours féminin est marginalisé, invisibilisé et le masculin serait le seul « vrai » genre, détenteur du pouvoir discursif. Cette exclusion des femmes du discours dominant explique leur recours à des médiums « féminins » afin d'énoncer leur propre discours. La pratique artistique qu'est la broderie est une pratique dévaluée, le discours associé subira de fait cette même dévaluation. Paradoxalement, elle offre une marge de liberté aux femmes. Personne n'attend rien du discours féminin, il demeure donc un espace que les femmes peuvent s'approprier.

Broder pour raconter

L'histoire féminine, hors du discours dominant, est une histoire de l'intime. La broderie, pensée comme un espace propre aux femmes permet l'émergence de préoccupations féminines spécifiques. Selon Aline Dallier-Popper :

> « *Si l'on admet un possible rapport entre couture et écriture, l'une et l'autre assumant une fonction économique et communicative, avec, en plus, des débordements dans lesquels circulent la jouissance et la perversion, il ne paraît pas si simple de survaloriser les travaux d'aiguille ni de jeter sur eux l'anathème. Situés entre assujettissement et révolte, les travaux d'aiguille pourraient fournir aujourd'hui aux femmes qui s'y consacrent, l'occasion d'analyser leur oppression et leur refoulement sexuel, et les conduire […] à la création* ».[265]

L'écriture de l'intime se conjugue parfois avec l'écriture de la souffrance, du non-dit, du tu. The Glore Psychiatric Museum à St-Joseph dans le Missouri aux États-Unis conserve dans ses archives un exemplaire d'une broderie réalisée par une patiente internée à l'hôpital

[264] WADBLED, N., op cit.

[265] DALLIER-POPPER, A., « Les travaux d'aiguille », *Les Cahiers du Grif*, n°12, juin 1976, p. 53, cité par DUMONT, F., in « Aline Dallier-Popper, pionnière de la critique d'art féministe en France », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 1 avril 2008, nº 31.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

psychiatrique avant que celui-ci soit converti en musée. L'écriture brodée agit comme une catharsis, un exutoire thérapeutique. Cette patiente schizophrène a brodé compulsivement comme l'on jetterait des mots sur du papier. Une certaine justesse transparait dans cette broderie, laissant penser que la patiente avait une maîtrise de la technique du point de tige. Des mots et des bribes de phrases s'entremêlent. Les mots sont de différentes couleurs, comme autant de voix dont la brodeuse se fait écho. On peut y lire « Santa Clause is coming to town », « september in the rain », des paroles de musique des années quarante. La broderie permet l'expression d'une souffrance où chaque mot, chaque point, rendent un peu plus palpable la cacophonie d'un « moi » en crise.

134. Broderie d'une patiente du Glore Psychiatric, The Glore Psychiatric Museum à St-Joseph dans le Missouri aux États-Unis

Yxta Maya Murray, spécialiste en droit, décrit l'utilisation de la broderie dans l'œuvre de Tracey Emin comme une prise de parole permettant la mise en place du procès fictif de son violeur. Elle donne ainsi la parole au juge, au procureur, à la victime, à l'agresseur...

Tracey Emin est née en 1963 d'une mère anglaise et d'un père chypriote. Ce dernier menait une double vie et était déjà marié à la naissance d'Emin et de son frère jumeau. Ils habitaient dans l'hôtel qu'il tenait l'« Hotel International » où le père restait quelques jours avant de passer le reste du temps avec son autre famille. L'artiste raconte sa vie à l'hôtel dans une broderie éponyme en 1993. À treize ans, le soir du nouvel an, elle se fait violer par un membre de son entourage proche. Après cet événement, elle rentre dans une période où elle multiplie les aventures d'un soir. Deux avortements marquent également sa vie alors qu'elle poursuit des études au Royal College of Art. Sa rencontre avec Sarah Lucas sera décisive dans le lancement de sa carrière.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

En 1995, elle réalise une tente intitulée *Everyone I have Ever Slept* où elle répertorie toutes les personnes avec qui elle a partagé son lit depuis 1963, l'année de sa naissance, comme son frère jumeau, ses amants, sa grand-mère et ses foetus avortés, pour un total de cent deux noms, qu'elle inscrit minutieusement en broderie appliquée sur les parois d'une tente igloo bleue. Ouverte, elle semble inviter la spectatrice et le spectateur à partager l'intimité de l'artiste qui « s'ouvre » aux autres, au monde qui l'entoure. La tente est un abri précaire, nomade et partageable mais elle est aussi un lieu mystique chez les amérindiens. Utérine, elle protège et enferme à la fois. La fragilité du matériau utilisé pourrait renvoyer à la fragilité émotionnelle de l'artiste qui livre dans cette alcôve son histoire intime. Cette intimité n'est pas uniquement sexuelle, ce n'est pas un simple décompte de ses conquêtes, un bilan à un instant « T » de sa vie. Elle ne catégorise pas les relations entretenues, elle les range sous une seule et même catégorie : l'intimité du lit. Bien que cette dernière soit donnée aux spectatrices et aux spectateurs, cela a un prix et demande un effort physique : se courber, se baisser, regarder ou plutôt aller voir. Aller voir à l'intérieur comme l'on regarderait à travers un trou de serrure. Ainsi, Tracey Emin fait de nous des spectatrices et des spectateurs indiscret·e·s.

135. Tracey Emin, *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, 1995,
broderie appliquée sur tente, 122x245x214 cm

La broderie participe à la mise en place d'un récit autobiographique où l'aiguille et la toile vont remplacer la plume et le journal intime.

Ainsi, Tracey Emin reprend en quelque sorte la tradition des « diaries », journaux souvent écrits par les femmes, permettant une introspection intérieure par la narration de la quotidienneté. Alors que les « diaries » n'ont pas vocation à être publiés, Tracey Emin fait le choix de nous donner le sien à lire. Les différentes broderies agissent comme plusieurs tomes

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

d'un même récit, offrent une vision fragmentée à la fois violente et touchante de sa vie, bousculent les limites entre sphère privée et sphère publique, créant à la fois rejet et compassion envers l'artiste et sa vie. Livrer son intimité au public va devenir pour les artistes un acte artistique subversif qui va atteindre un climax dans les années soixante-dix. Cela va mener à une redéfinition de l'art et de la place de la création féminine où le corps et l'expérience sont au centre des préoccupations.

Le vécu de l'artiste, qu'il soit fictionnel ou non, devient matériau artistique. Iviva Olenick fait de ses rencontres amoureuses, de ses « dating », de courtes nouvelles qu'elle illustre et brode, compilées sous le titre *Were I so Besotted*.

> « *In February 2007, I began recording and illustrating episodes from dates with men I met through the internet, through friends, and at parties and art openings. At first, I imagined making a graphic novel with a stylized, hyperbolic version of myself. Eventually, after drawing and writing in a journal, I began to embroider 5" wide by 8.5" high "pages." Each page included illustrations and/or text on fabric. The illustrations were derived from photos of me, or were fictionalized representations of men I encountered. Now, two years later, I have compiled around two dozen pages in this piece, "Were I So Besotted." Each page contains a discrete anecdote, episode, or theme, and can be viewed on its own. However, I think of the pages as a collective portrait of a period in my life, and my engagement in the contemporary, media-driven method of searching for and finding a mate. Furthermore, I consider the pages to be an embroidered blog--they are intimate and even disarming the way blog posts can be; they are inspired by internet-fueled behavior and socializing; and they grew out of my own process of keeping a journal/diary where I record "private" thoughts through drawings and text* ».[266]

Iviva Olenick devient personnage et narratrice de sa propre histoire. À travers les différences pièces de la série se dessine une quête de l'amour. Elle multiplie les rencontres et les récits, sans passer sous silence les événements plus douloureux et violents.

[266] Were I So Besotted: How and why I make this work | Iviva Olenick, http://www.ivivaolenick.com/?p=338

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

136. Iviva Olenick, *Play*, série *Were I so Besotted*, 2007, broderie et peinture sur tissu, 20,32x12,7 cm

Play raconte une de ces rencontres où elle n'est plus qu'un objet sexuel en proie au désir de cet l'homme aux dents si blanches[267], pour qui la relation qu'ils entretiennent n'est qu'un jeu dont il a bien décidé de sortir grand gagnant.

L'expérience du vécu d'Olenick est féminine, elle rend compte des rapports entre les femmes et les hommes dans la quête de sensualité. Son histoire n'est plus une histoire individuelle mais traite d'un thème commun aux femmes, le harcèlement. Elle propose une histoire collective du féminin.

La broderie participe à l'émergence de l'écriture d'une histoire des femmes, celle de la petite histoire. Les abécédaires sont signés et daté, la fillette y inscrit son âge. Ils comportent de petits dessins qui nous donnent des indications sur la personnalité de la jeune brodeuse. Ils ont la vocation de rester dans la famille, ils se transmettent de mère en fille et écrivent l'histoire familiale. Les abécédaires sont tous différents, ils reflètent la maladresse d'un point

[267] « *He was tall and blonde with the whitest teeth I've ever seen, and a nicotine patch on his left arm, which I discovered when he put his arms around me in the park. Back at his apt. he ripped off the patch and his clothes and dove towards me, as if I were a game he needed to win. I think I broke his ego a bit when I could not completely play by his rules ».*

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

mal compté ou au contraire sont à l'image de l'application et du soin apporté par la jeune brodeuse.

Chez Elaine Reichek, la petite histoire féminine va laisser place à la grande histoire des femmes, celle de leur absence. À travers la reprise de la marquette, « sampler » en anglais, elle réécrit à l'aiguille et au fil les œuvres artistiques, philosophiques et littéraires auxquels les femmes n'ont pu participer, ni même avoir accès. Ses broderies permettent, à contre-temps, d'intégrer la présence des femmes dans ces différents domaines. Elle donne à lire une nouvelle histoire interprétée à l'aiguille, marque du sceau du féminin des œuvres exclusivement masculines, en propose une relecture. L'éducation des jeunes filles se limitait aux connaissances du textile, elles étaient vivement encouragées à ne pas perdre leur temps à lire. Une femme n'a pas besoin d'être savante pour être une bonne ménagère. Broder des récits revient à contourner cette règle éducationnelle et à en subvertir les limites. *Sampler (Moby Dick)* est issu de la série *When This You See*... Sur une toile de lin, Reichek brode les éléments significatifs du roman de Melville dont le nom est inscrit sur une des voiles du bateau, le baleinier Pequod du capitaine Achab, et Moby Dick, animal gigantesque fidèle à la description du roman.

137. Elaine Reichek, *Sampler (Moby Dick)*, 1997,
broderie sur lin, 44,5x34,3 cm

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Deux grappes rampantes de fleurs, feuilles et bourgeons encadrent la scène et derrière lesquelles un extrait de texte est inscrit. Ce texte fait une analogie entre deux pratiques, celles du marin et celle de la brodeuse, l'un tisse un filet tandis que l'autre pique la toile[268]. À l'aiguille, l'artiste tisse le récit d'Ismaël et la proximité des médiums permet d'en interroger la répartition genrée.

La broderie va permettre l'énonciation d'un discours féminin. Ces broderies peuvent être qualifiées de « narratives », qualificatif couramment utilisé concernant la tapisserie de Bayeux. Dans cette dernière, la narration s'effectue par la lecture et la compréhension de signes disséminés dans des scènes réunies dans un même ensemble. Néanmoins, concernant les broderies contemporaines, nous nous permettrons de restreindre l'utilisation de ce terme aux broderies présentant des éléments typographiques diverses, du texte seul ou accompagné d'autres éléments brodés illustratifs et décoratifs. Cela peut prendre des formes diverses et variées, abécédaires, citations, proverbes, extraits de texte, mots jetés avec force sur la toile. Ainsi, le médium va être un exutoire à des problématiques « féminines » tues ou réprimées, la violence sexuelle et l'oppression mais aussi l'amour et le deuil, autant de situations qui jalonnent la vie des femmes.

[268] Thus we were weaving and weaving away... I kept passing the woof of marline between the long yarns of the warp, using my own hand for the shuttle... weaving away at the Fates... God's foot upon the treadle of the loom... »

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Conclusion

Ce chapitre avait pour but de poser la question de la légitimité des femmes d'incarner un statut d'artiste. En effet, « *accolé au vocabulaire de la création, le féminin fait tache. Les expressions se traînent lorsqu'il s'agit d'évoquer des femmes qui s'identifient comme artistes ou des artistes qui s'identifient comme femmes. Ainsi, d'une façon ou d'une autre, la marque du genre affecte les expositions dès leur titre*. »[269]

Se pose alors le problème de trouver en soi, dans un empowerment féminin, la force de s'auto-légitimer « artiste ». La photographie permet un bouleversement, accompagne un mouvement d'auto-détermination où les femmes vont décider d'être créatrices. Elles passent d'objet à sujet et participent à la reconnaissance artistique de ce nouveau médium. Elles travaillent à faire reconnaître la photographie en tant qu'art ce qui assoit leur statut d'artistes.

Ainsi, ce long combat de légitimation s'insère dans des luttes sociétales et dans des contextes sociétaux, avec malgré tout un objectif central, sortir les femmes de l'invisibilité, tant dans le champ artistique que dans celui de la société toute entière.

[269] LEBOVICI, E., « La gêne du féminin » in MORINEAU, C., *Elles@centrepompidou*, op. cit., p. 276

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Chapitre 2. L'identité féminine en question

Introduction

Dans ce chapitre, nous interrogerons le vécu féminin et la façon dont les artistes s'en emparent, le plaçant au centre de leurs préoccupations plastiques.

Ainsi, la maternité, les règles, le sexe féminin, et tout ce qui marque les femmes du sceau de la féminité deviennent des sujets de création à part entière et participent à brouiller les limites entre l'intime et le publique.

La maternité est rarement valorisée dans le domaine professionnel, elle devient pourtant un sujet de création, de procréation. Les artistes documentent ce moment de leur vie et l'exposent, affirment une potentialité artistique de l'expérience de la maternité.

L'obscénité de la féminité s'expose au travers de la grossesse mais aussi des règles. Elles deviennent un matériau légitime à la création. Ainsi, les artistes œuvrent à dédiaboliser les règles et participent à un mouvement plus large d'éducation et de partage des savoirs.

Ainsi, le féminisme de troisième vague serait un féminisme « génital »[270].

Nous verrons également avec quelle application les artistes miment le féminin, se « font-femme » et usent de la mascarade. Cette mascarade de la féminité s'incarne dans un objet, la robe.

[270] Terme emprunté à Camille Froidevaux-Metterie, Professeur de sciences politiques et chargée de la mission égalité-diversité à l'université de Reims

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

A. Féminités

La maternité

Aujourd'hui dans le monde, la contraception n'est accessible qu'à une minorité de femmes. L'avortement reste interdit ou pénalisé dans de nombreux pays. La maternité reste au cœur de l'expérience féminine qu'elle soit choisie ou subie.

Tracey Emin inclut la maternité sans sa tente *Everyone I Have Ever Slept With*. Elle y brode la courte existence de ses deux fœtus, l'un expulsé lors d'une fausse-couche, l'autre aspiré lors d'un avortement. Elle refuse la maternité sans nier ses capacités biologiques procréationnelles. Frida Khalo va exprimer par la peinture la douleur de son « dés-enfantement ». Cette maternité ne vient pas, ou ne dure pas, son désir de devenir-mère est non contenté. La maternité devient un sujet important dans son œuvre, tourmentée par le désir de donner la vie et la réalité vécue où elle n'engendre que la mort. Cette morbidité est excessivement présente dans le tableau *Henry Ford Hospital (la cama volando)* de 1932. Elle est allongée sur un lit d'hôpital, un fœtus se tient au dessus d'elle.

138. Frida Khalo, *Henry Ford Hospital (la cama volando)*, 1932, huile sur métal, 30x38 cm, Dolores Olmedo Paniño Collection, Mexico City, Mexico

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La maternité est plus ambivalente chez Agnès Varda dans *L'une chante, l'autre pas*. Le film est un manifeste pour l'accès à la contraception et le droit à l'avortement, il interroge le choix d'avoir des enfants ou non. Suzanne subit ses grossesses mais choisit pour la dernière de se faire avorter de manière illégale. Inversement, Pomme fait le choix de la maternité, la plus belle expérience qu'elle ait pu vivre. Ainsi, Agnès Varda glorifie la maternité, mais seulement lorsqu'elle est choisie, quand elle résulte d'un vrai choix.

La maternité va également être au cœur de l'expérience artistique chez Mary Kelly. L'artiste met au centre de sa recherche artistique la relation qu'elle entretient avec son enfant.

L'installation *Post-Partum Document* s'étale de 1973 à 1979, des premières minutes de l'allaitement jusqu'au moment où l'enfant sait écrire son prénom. Elle regroupe un nombre de matériaux et d'éléments divers : empreintes du bébé et de couches sales, des diagrammes, des croquis... Kelly fait de sont vécu le matériau de l'œuvre, elle abat les cloisons entre l'art et la vie, transmet son expérience de la maternité aux des spectatrices et spectateurs.

139. Mary Kelly, *Post-Partum Document*, détail, plexiglas, carte blanche, gilet en laine, crayon, encore, 1 sur 4 unités, 20x25,5 cm chaque

Ainsi, l'expérience de la maternité fait œuvre. Le mode autobiographique sur lequel est pensé ce travail évoque la tradition du journal féminin ce qui permet à l'artiste de se placer dans une filiation féminine. De manière générale, le journal est écrit par la jeune fille et s'arrête le plus souvent lors de son mariage ou à la naissance de son premier enfant. Kelly

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

poursuit la narration et nous offre ainsi sa propre vision de la vie où la création artistique et la procréation sont liées.

Diane Arbus, Jenny Saville, Diana Quinby et d'autres artistes encore vont se représenter dans des autoportraits, enceintes, et avec leurs enfants. En 1945, Diane Arbus réalise une photographie d'elle pour son compagnon parti à la guerre. La même année, après la naissance de sa fille, elle reprend la pose mais tient maintenant son enfant dans les bras. Par cet acte, elle se place dans la tradition de l'autoportrait de l'artiste au travail, affirmant ainsi son statut d'artiste (photographe) et son statut social (mère).

140. Diane Arbus, *Self-Portrait Pregnant*, 1945, tirage gélatino-argentique, 25,4x20,3 cm

141. Diane Arbus, *Double Self-Portrait with Infant Daughter Doon*, 1945

La série *Continuum* de Jenny Saville va, tout comme chez Arbus, lui permettre d'asseoir ses deux statuts, celui d'artiste et celui de mère. Dans ses nombreux autoportraits, elle se peint nue, de face, assise, les jambes légèrement écartées, laissant poindre son ventre rond. La série a été réalisée de 2005 à 2011, de la naissance de son premier enfant à la naissance du second. Sur ses immenses tableaux sont apposés des coups de peinture ou du graffite noir. Ils donnent de la vibrance et du mouvement au corps. Le visage est fatigué, le corps se tient comme il peut, tout en contenant les enfants, qui bougent, virevoltent, ne tiennent pas en place, se dédoublent. Saville expose la maternité sans fard, elle l'éprouve et nous la partage.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

142. Jenny Saville, série *Continuum*

C'est autour de son corps que Diana Quinby va construire ses dessins qui explorent sa grossesse. Dans l'un, elle se représente fragmentée, en plongée. Femme-tronc, elle expose la protubérance qui lui sert de ventre. Dans un autre autoportrait, elle est debout, en contre-plongée, tenant dans ses mains ses outils de travail. Dans ces deux dessins, elle tient à chaque fois un ou plusieurs crayons en main, comme si elle prenait note de ses changements physiques. Elle s'observe sous tous les angles, tente de saisir un instant fugace mais décisif dans la vie d'une femme, celui de la maternité.

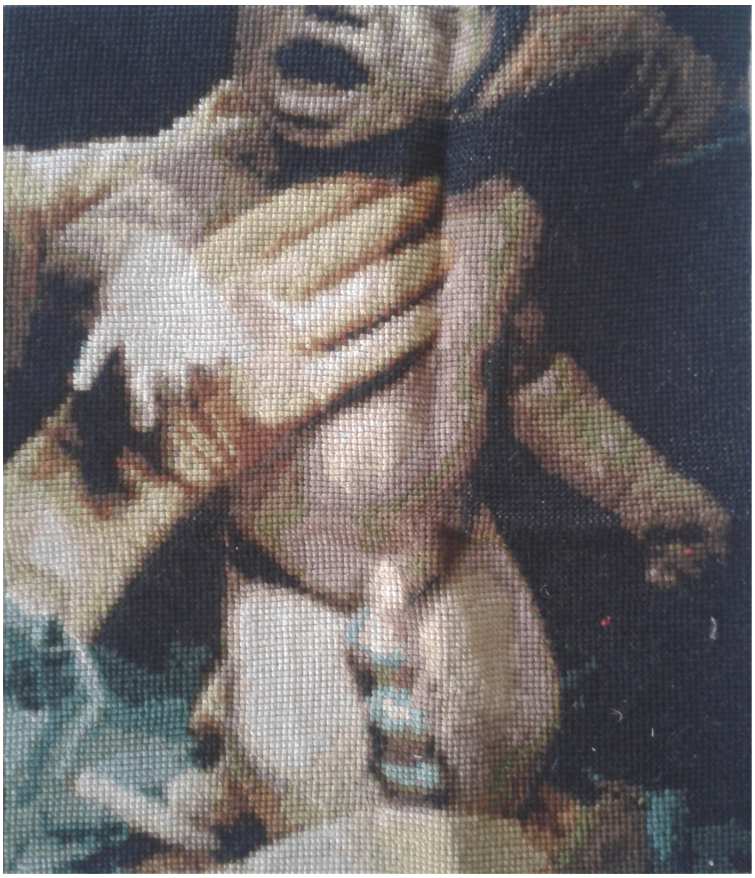
143. Diane Quinby, *Autoportrait*, crayon graphite sur papier, 170x98 cm, 2005

144. Diane Quinby, *Autoportrait*, crayon graphite sur papier, 170x98 cm, 2005

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Nous voyons que ces artistes utilisent leur art au service d'une quête d'identité. Elles tentent de se définir en analysant les rapports existants entre leur statut d'artiste et celui de mère, ce afin de pouvoir en inventer de nouveaux.

Ayant connu par deux fois l'expérience de la maternité, elle a été et est encore au centre de mes expérimentations plastiques. Dans une première série, *Les Parturientes*, j'ai brodé au point de croix un accouchement découpé en une dizaine de scène. Ce travail a été réalisé pendant la grossesse de mon premier enfant. Au lieu de lui tricoter de la layette, je brodais. Le travail ne s'appréhende que dans son ensemble et demande de la distance pour être vu. En effet, isolées, les broderies ne sont pas lisibles. Le tout forme une scène d'accouchement par voie basse. Cette série est précédée d'un premier travail plus grand au point de croix représentant cette fois-ci une césarienne. L'enfant est extirpé du ventre par deux mains gantées, encore lié à sa mère par le cordon ombilical. La réalisation de cette pièce a agi comme exutoire à mes propres peurs de l'époque. La broderie a été investie d'un rôle magique, plus je brodais, plus je contrais ce possible destin et évacuais ma peur.



145. *Sans titre*, série *Les Parturientes*, 2010-2011, broderie aux points de croix sur toile Aïda, 40x20 cm env.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Mes torchons dont je parle dans l'introduction ont également été réalisés pendant cette période de ma vie. J'ai bâti cette série dans le but d'aller à l'encontre de la sacralisation de la grossesse où la femme est bien souvent réduite à son utérus, esclavagée par le fœtus qui grandit en elle. Comme si porter « la vie » devait contraindre la femme a une pureté en pensée et en actes.

Une dernière série est en cours de réalisation et à débuté quelques mois après la naissance de mon second enfant. La série est pensée au croisement du rite japonais appelé Mizuko Kuyō et d'un intérêt pour les Limbes. Dans les deux cas, il s'agit d'enfants nés sans vie ou décédés dans leur premières heures de vie. La série fonctionne par l'accumulation de moulages en cire ou en plâtre de poupées de très petites tailles. Chaque « bébé » porte sur sa tête un bonnet de couleur différente permettant de les différencier. Ma position par rapport à ces moulages est presque maternelle, prenant soin de réaliser pour chaque « bébé-mort » une minuscule layette. Leur fragilité due au matériau utilisé, la cire qui fond, le plâtre qui casse, m'oblige à les manipuler avec beaucoup de soin et d'attention, me remettant sans fin dans le rôle de mère langeant ses petits.



146. *Mizuko Kuyō*, 2015-2018, plâtre, laine tricotée, dimension variable

Ainsi, le vécu et l'expérience *féminine* sont au centre de nombreuses œuvres et problématiques artistiques. La maternité devient un sujet légitime dans la création. Mais cette expérience « féminine » ne peut pas être appréhendée par les hommes (cisgenres). Les artistes qui travaillent sur la maternité se posent dans une différenciation sexuée de manière volontaire affirmant que la procréation et la création ne font qu'un, que la procréation est une création.

Les menstruations

La féminité nécessite des preuves dans les caractéristiques physiques et morales, par la manière de se placer dans la société... Néanmoins, elle se vit pour les femmes cisgenres tous les mois par l'expérience, parfois douloureuse, du sang. Ce sang vient inexorablement rappeler à la femme l'existence de sa féminité et celle de sa fin proche. Avant les règles, elle est une fille, après les règles elle est vieille.

Une dédiabolisation des menstrues est mise en place par les associations féministes, en particulier sur les réseaux sociaux depuis quelques années, mais ce phénomène reste très récent. Cela va de pair avec le développement numérique et internet devient un espace d'information, voir de formation. Ces espaces numériques court-circuitent les informations traditionnelles transmises de générations en générations où les règles sont majoritairement considérées comme honteuses. Les menstrues sont un lourd fardeau que les femmes doivent porter seules, sans jamais en parler, et surtout pas devant les hommes. Internet devient alors un espace de parole et apporte de nouvelles connaissances, avant tout à destination des jeunes filles mais aussi des jeunes garçons. Les règles sont expliquées, démystifiées, voir même à l'inverse mystifiées et essentialisées.

Les règlent prennent tellement de place dans la vie des femmes que fatalement, elles font irruption dans le champ de l'art. Et cela n'est pas toujours bien reçu...

En 2005, l'artiste Joana Vasconcelos présente à Venise à l'occasion de la biennale l'œuvre *A noiva*, sculpture qui se verra refusée au château de Versailles lors que l'exposition consacrée à l'artiste en 2012.

L' œuvre est composée de 25 000 tampons hygiéniques formant un lustre à la fois imposant et aérien. *A noiva* en français *La fiancée*, fait référence à la pureté de la future épouse mais est réalisée en tampons hygiéniques, objet ayant pour fonction de recueillir le sang menstruel sensé être impur. Ces tampons deviennent objet de pureté, ce qui est assez subversif. Le sang de l'hymen bientôt défloré serait lui pur, réservé au futur époux. L'artiste montre que cet antagonisme est un non-sens et place la féminité au centre de ses préoccupations artistiques.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

147. Joanna Vasconcelos, *A noiva (La mariée)*, 2001-2005, tampons OB, acier inoxydble, fils de coton, câbles d'acier, 600x300 cm, António Cachola Collection, Elvas

L'œuvre ne sera pas exposée à Versailles car elle ne peut prendre place dans un lieu symbole de l'hégémonie masculine, lieu de pouvoir viril. Les règles convoquées par la présence des tampons, pourtant immaculés, viendraient souiller ce lieu. Car ce n'est pas le caractère esthétique qui choque, la sculpture est évanescente, il s'en dégage un esthétisme formel, elle engage un vrai dialogue avec l'architecture. Ce qui dérange est bien cette « impureté féminine » qui ne devrait pas à s'imposer aux yeux de toutes et tous. Pourtant les menstrues sont imposées biologiquement aux femmes. Mais elles doivent rester entre elles, il faut les taire, les cacher, en avoir honte. Ce travail de régulation et d'humiliation maintient la diabolisation de la féminité.

La honte est le maître mot lorsqu'il s'agit des menstruations. Les femmes doivent éprouver cette honte à chaque cycle, ce n'est alors pas tant l'impureté qui est rituelle que l'expérience de la honte. Cette honte maintient les femmes dans une infériorité, le sang est la preuve de leur infirmité.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Depuis quelques années, il y a une véritable volonté de faire sortir les règles du cadre de l'intime, d'un entre-soi féminin. Les règles sont discutées par les politiques notamment au sujet du congé menstruel qui permettraient aux femmes de demander légitimement un jour de congé en cas de règles douloureuses, sans perte de salaire. Ces questions ainsi débattues dans la société ont également pour but une prise de conscience des hommes de l'inégalité que représente, ne serait-ce que financièrement, les règles, à l'exemple de la « taxe tampon ».

Mais, alors qu'une mythologie négative est associée depuis des siècles aux menstrues, ces dernières années semblent la faire évoluer en une mythologie positive d'empowerment, notamment avec le développement des tentes rouges, des bénédictions de l'utérus et l'appropriation de l'image de la sorcière.

Dans la broderie *Samson*, broderie déjà analysée, Orly Cogan représente cette femme aux cheveux longs et au pubis fourni, au centre d'une sorte de vulve imprimée sur le tissu, du sang s'écoule de son sexe et se répand à ses pieds, ses mains levées sont elles aussi sanguinolentes, telles des stigmates christique. Elle possède une véritable puissance, quasi métaphysique, mystique, de féminité, de fécondité, de force. Le sang qui jaillit est fécond, synonyme non pas de mort mais de pouvoir et de vie. *Magic Ring* est une autre broderie de l'artiste réalisée sur une nappe carrée ornée d'un motif floral. Plusieurs personnes, femmes et hommes sont brodées par Orly Cogan et rehaussé·e·s de peinture. Au centre, une femme laisse s'écouler son flot menstruel tandis qu'une femme enceinte, au dessus d'elle, contemple son ventre rond.

L'artiste réactive le mythe de la fécondité. La femme réglée et la femme enceinte forment un cercle magique, celui de la reproduction, de la féminité.

148. Orly Cogan, *Magic Ring*,
broderie sur tissu vintage

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Zanele Muholi propose avec *Isilumo siyaluma*, des mandalas faits à partir du sang de ses règles en réaction aux viols et aux violences fait·e·s aux femmes. Leur accumulation prend un caractère décoratif, proche de la dentelle. Elle y traite pourtant de l'ambivalence du sang, de sa force créatrice et de sa morbidité. Ce sang vient laver de l'infamie tout en étant une plaie béante.

149. Zanele Muholi, *Isilumo Siyaluma*, depuis 2006, sang menstruel

La béance du sexe féminin est montré dans la série photographique d'Ingrid Berthon-Moine, *Red is The Colour* par analogie avec la bouche rougie de ses modèles de leur sang menstruel, à la manière d'un rouge à lèvre.

150. Ingrid Berthon-Moine, *Red is The Colour*, 2009, 12 photographies

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Sur leurs lèvres se décline une large palette de rouges dont chacun pourrait porter un nom de rouge à lèvres, à l'image d'un échéancier. Les modèles portent leur sang menstruel sur leurs lèvres sans qu'aucune sensation de dégoût ne puisse se lire chez elles, mais qui peut malgré tout survenir chez la spectatrice ou le spectateur, une fois renseigné·e sur l'origine de ce rouge. Ingrid Berthon-Moine réaffirme le lien existant entre la bouche maquillée de rouge et le sexe féminin d'où s'écoule le sang. Les femmes se maquillent les lèvres en rouges afin de mimer leur sexe, de rappeler leur béance.

Le sexe féminin

Dans la majorité des photographies de Auguste Belloc, le modèle est anonyme. Son visage est soit caché, soit hors-champ. Les modèles cachent souvent leur visage dans leurs bras ou dans leurs jupons relevés, laissant ainsi leur sexe à découvert. Elles se perdent sous les couches successives de tissu et de crinoline où seul le pubis est dévoilé. « *[...] ici elles [les draperies] entourent, soulignent, indiquent, comme au creux d'une cible, la seule part de chair visible : un sexe de femme*. »[271]

151. Auguste Belloc, Photographies obscènes pour le stéréoscope,
Paris, BNF

Méduse, la seule des trois Gorgone à être mortelle pétrifie de son regard. Pour Freud, elle serait le symbole de la peur de la castration, son visage est assimilé à la vulve. En effet, « *la figure de Méduse condense en elle la confrontation au féminin en tant qu'absence et les différentes défenses possibles devant ce qu'il y a d'insoutenable dans cette confrontation pour les hommes comme pour les femmes puisque sa vue rend rigide d'effroi [...]* ».

[271] COMAR, P., « Sous le manteau du photographe », in *Auguste Belloc*, AUBENAS, S., COMAR, P., op. cit., p. 20

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

L'insoutenabilité réside dans l'absence du pénis, n'offrant alors à la vue que le « vaste continent noir ». Le féminin serait un territoire inconnu, sans fin, débordant. Plusieurs théoricien·ne·s et écrivain·e·s ont écrit sur ce féminin envahissant, angoissant. Cette peur entraine une peur de la castration qui oblige les hommes à réguler le désir féminin, considéré comme morbide car « *la femme représente pour l'homme les pulsions de mort, le désir de lui soutirer sa puissance et de le faire jouir à en mourir, de le happer dans sa jouissance femelle* ».[272]

Tout cela semble expliquer les difficultés qu'il y a encore aujourd'hui à rencontrer des images de vulve alors que le pénis, lui, est omniprésent. La vulve doit se défaire de siècles et de siècles de méfiance. Car « *montrer l'appareil génital, dévoiler les parties du corps traditionnellement cachées sans, en même temps, montrer de gêne à pour résultat d'ôter au sexe son pouvoir érotique, son pouvoir d'excitation.* »[273] Pour Georges Devereux, les femmes elles-mêmes auraient intériorisé leur obscénité « *[...] au point de ne pas comprendre que l'homme puisse s'y intéresser. Certaines envisagent leur sexe non seulement comme défectueux et dégoûtant, mais aussi comme menaçant et agressif.* »[274]

Si la vulve a valeur de maléfice à destination des hommes, entre femmes, elle peut dérider et redonner le sourire. Dans la mythologie grecque, Déméter erre à la recherche de sa fille Perséphone mariée à Hadès. Elle perd l'espoir, le sourire et l'appétit. En chemin, elle fait une halte dans une auberge où Baubo la sert. Voyant son hôte d'une humeur noire, elle décide de la faire rire. Pour ce faire, elle soulève ses jupons et exhibe sa vulve à l'attention de Démeter. Deux sourires, deux fentes, se dessinent comme un écho, entre deux femmes et deux mères, l'une sur la bouche de Démeter, l'autre, la vulve de Baubo. Une sororité unie ces deux femmes grâce à la vulve. Elles se retrouvent car elles sont femmes et mères, leurs vulves ayant toute deux connues le passage de l'enfant nouveau-né.

Hannah Wilke se colle à même la peau des vulves en chewing-gum sur tout le corps, comme pour rappeler, par la multiplication du motif, qu'elle n'est qu'une vulve, un trou, une

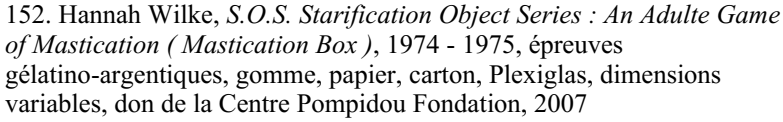
[272] FILLOUX, J., « La peur du féminin : de « La tête de Méduse » (1922) à « La féminité » (1932) », *Topique*, 2002, no 78, nº 1, p. 103-117.

[273] PEARL, L., op. cit., p. 198

[274] DEVEREUX, G., *Baubo, la vulve mythique*, Nouvelle édition., Paris, Éd. Payot & Rivages, 2011, p. 109

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

béance. *S.O.S. Starification Object Series : An Adult Game of Mastication (Mastication Box)* est une installation composée de divers éléments. [275]



152. Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series : An Adulte Game of Mastication (Mastication Box)*, 1974 - 1975, épreuves gélatino-argentiques, gomme, papier, carton, Plexiglas, dimensions variables, don de la Centre Pompidou Fondation, 2007

Elle se représente photographiquement, torse nu, le corps et le visage ornés des petites vulves. Comme dans un magazines de mode, elle reprend diverses poses : moue boudeuse, étonnement... La poitrine nue est une affirmation de son appartenance au sexe et genre féminin, réaffirmée par les vulves. Dans notre société patriarcale, l'identité féminine ne se réduit qu'à « ça », elle est femme seulement parce qu'elle a une vulve, exit les femmes-trans et les hommes-trans. L'image de la vulve restera présente chez Wilke dans la suite de *S.O.S Starification Object Series*.

Dans le travail pictural d'Elke Krystufek, la femme ne parle pas, ne pense pas, empêchée de penser par la vulve qui remplace sa bouche et son cerveau. Ses pensées et ses paroles sont empêchées parce qu'elle est femme.

Mais la vulve reste confidentielle alors qu'elle est l'élément central dans la pornographie et son prétexte. Certaines femmes sont en incapacité de se faire une image mentale de leur

[275] Description exhaustive dans *elles@centrepompidou – Femmes artistes dans les collections du Musée national d'art moderne*, Op. cit., p. 67 : un texte d'instruction de jeu, une boîte de jeu contenant 8 photographies noir et blanc, 50 cartes à jouer et 16 paquets de chewing-gum, un ensemble de 12 sculptures en chewing gum, un ensemble de 28 photographies noir et blanc, une photographie représentant l'artiste.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

propre sexe, n'ayant jamais eu la curiosité ou l'audace de découvrir ce qui se cachait entre leurs cuisses.

Beatrice Kammerer rédige un article publié sur Slate en juillet 2017, intitulé « Pourquoi dessine-t-on si mal les sexes féminins quand il y a des pénis partout? »[276]. Quelques semaines plus tôt, elle s'est lancée dans une expérience sur Twitter où elle a demandé à des parents de lui faire parvenir des dessins de «zézettes» réalisés par leurs enfants, fille ou garçon. Elle explique :

> « *Derrière cette suggestion, une question mi-naïve, mi-scientifique : alors que les dessins de pénis colonisent les murs des toilettes d'autoroute et recouvrent les tables de collège, les dessins de vulve font manifestement figure de corbeau blanc. Les enfants, filles ou garçons, sauraient-ils seulement en dessiner une ? Et au-delà de la performance artistique, on peut se demander ce que montrent ces dessins des représentations des enfants sur le sexe féminin, en quoi ils portent la marque des informations qu'ils ont déjà reçues sur le sujet ou des expériences individuelles qu'ils ont déjà faites. En quelques heures, j'ai reçu quelques dizaines de dessins d'enfants et une multitude d'insultes d'adultes* ».

Pour l'analyse de ces dessins, elle se fait aider de Sandie Bernard, maître de conférences en sciences de l'éducation, formatrice à l'École supérieure du professorat et de l'éducation (ESPE) de Lyon et spécialiste de l'éducation à la sexualité. Sandie Bernard constate que ces dessins proposent une vue externe de la vulve, tandis que chez adultes ou les adolescents, le dessin reproduit les organes internes, cela à cause de la vue schématisée étudiée au collège dans les cours de SVT car « *ce sont les premières images d'appareil reproducteur qui sont visualisées par l'enfant qui sont déterminantes, ce sont elles qui vont en partie structurer toutes ses représentations, et sur elles que les enfants s'appuieront par la suite pour schématiser* ».

Le rapport du Haut Conseil à l'Egalité de juin 2016 insiste sur le peu d'information détenue par les jeunes filles sur leur propre corps. En effet, un quart des adolescentes de 15 ans ne savent pas qu'elles ont un clitoris. Celles au courant de l'existence de leur clitoris sont peut-être celles qui ont déjà pratiqué la masturbation, qui ont eu un premier accès à la sexualité par l'auto-sexualité, des jeunes filles qui sont dans une acceptation de la

[276] *Pourquoi dessine-t-on si mal les sexes féminins quand il y a des pénis partout? | Slate.fr*, http://www.slate.fr/story/148377/pourquoi-dessine-t-si-mal-les-zezettes-pourquoi-dessine-t-si-mal-les-sexes-feminins

masturbation comme étant un droit sur son corps, un droit à se faire jouir, droit conscient ou inconscient. Elles ne sont pas paralysées par le poids du patriarcat, de la morale et de la religion qui font de la masturbation une pratique avant tout masculine et honteuse. Cette méconnaissance pose des questions sur la vie sexuelle future des filles. Car, comment accéder au plaisir sans connaissance de son corps ?

Cette découverte de soi ne peut pas se faire sans la confrontation à soi, par la médiation du miroir. Quand on est baignée d'images de sexes lisses, épilés, aux lèvres parallèles et discrètes, cette confrontation peut s'avérer difficile et la vulve risque d'être éprouvée comme monstrueuse.

Il y a autant de vulves que de femmes, mais en terme de représentation dans les médias, les sexes épilés aux lèvres normées s'imposent comme la norme. Le mouvement body-positiv va s'emparer de l'image de la vulve afin que chaque femme puisse vivre sa féminité pleinement, sans honte. *The Labia Project*[277] propose aux femmes de soumettre des photographies de leur vulve afin de montrer la diversité du corps. Il s'adresse en particulier aux femmes aux grandes lèvres et offre la possibilité à toutes les femmes de soumettre ses propres photographies. Ces plateformes montrent la grande disparité des formes, des couleurs, des tailles... Il n'y as pas une seule vulve, mais des vulves. D'ailleurs, ma série *Vulves* a été brodée d'après des images de vulves tirées du *Labia Project*. La première vulve est petite, presque sans lèvres, mais au fur et à mesure que je brode, les vulves s'amplifient, se déploient sur le tissu, dans un devenir organique.

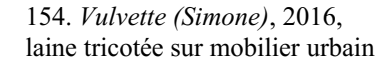
Les vulves s'exposent de plus en plus, la plateforme Pinterest regorge de vulves, brodées, cousues, assemblées, dans une tentative de saturation de l'espace, tentant d'égaliser l'omniprésence du pénis. Mes *Vulvettes*, petites vulves tricotées, s'invitent en ville, dans cet espace masculin où il est si difficile d'exister en tant que femme. Placées sur des bancs publics ou du mobilier urbain, elles jouent avec le matériau, la laine, elle même affiliée au féminin, afin de représenter un sexe féminin.

Le collectif *Vagina Guerilla* œuvre à la diffusion de l'image de la vulve, ou plutôt des vulves, schématiques et colorées, sur des sacs, des affiches, des badges... Un musée appelé *Vagina Museum* doit voir le jour en Angleterre.

[277] *The Labia Project - Body-positive blog*, http://www.labiaproject.com/

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

153. *Vulvette (Simone)*, 2016, laine tricotée sur mobilier urbain



154. *Vulvette (Simone)*, 2016, laine tricotée sur mobilier urbain

Une pléthore de vulves brodées sont présentes sur la plateforme Pinterest : des grandes et des petites, réalisées sur un tissu soyeux ou rugueux, schématisées ou réalistes... Il existe autant de vulves que de brodeuses. La diversité des représentations va de pair avec la diversité de l'anatomie féminine. Ainsi, d'autres références en terme d'images que les vulves lisses aux lèvres refaites promues par la pornographie sont diffusées. Broder des vulves est alors un geste politique de réappropriation de l'image de la vulve et de diffusion de sa diversité. La vulve s'expose et se revendique.

Néanmoins, il y a assez peu, voir pas du tout, d'images de vulves de femmes non cisgenres, c'est à dire des vulves d'hommes-trans, ou de vulves de femmes-trans. La vulve ne se pense alors qu'en terme de cisgenrisme, peut-être temporairement, le temps que la vulve trouve une visibilité, pour ensuite dépasser la problématique du genre.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

B. Performer l'identité féminine

La mascarade

L'obligation de se conformer à une féminité normée va entrainer un rejet de la part de certaines artistes de cette règle tacite tandis que d'autres vont opter pour cette mascarade à l'image d'Annette Messager qui va se *faire-femme*.

> « *Ou encore Annette Messager poursuivant sa recherche des moyens d'exprimer (de s'exprimer) la féminité sans passer par le langage que les peintres-hommes ont placé au sommet de la hiérarchie des expressions artistiques. Corps de femme déguisé par un autre corps de femme tatoué. « Ma condition m'imposait d'être douce, réservée, docile. J'ai respecté le jeu pour mettre en évidence cet état où rien ne m'était permis que d'être faussement charmante. C'est pourquoi mes travaux se présentent comme une sorte d'ouvrage de dame, en opposition aux œuvres dites viriles, puissantes, forte ».* »[278]

La mascarade peut être envisagée comme une posture politique. En effet, elle apparaît comme une des rares issues pour les plasticiennes voulant exercer et exposer. Elle est souvent une nécessité pour s'immiscer dans ce vase clos qu'est le milieu de la création artistique, quitte à s'adonner à un militantisme « souterrain », qui ne s'expose pas mais dont on peut mesurer les effet : ré-évaluation des apports des plasticiennes dans l'histoire de l'art, acquisition d'œuvres pas les institutions... Néanmoins comme le montre le rapport de Reine Pratt, nous sommes encore loin d'une parité.

Si les femmes sont obligées de se plier à la mascarade, « *[...] c'est en toute connaissance de cause pour dissimuler sa masculinité au public masculin qu'elle veut castrer.* »[279]

Mais s'il y a mascarade du côté des femmes, n'y aurait-il pas pour les hommes, parade, comme les deux pendants d'une même escroquerie. Nous allons voir, grâce à une analyse comparée des œuvres *Assemblage Party Dress from my travels to Rome, France and Japon* de Janet Cooper et *Spreckley 2* de Paddy Hartley, comment s'illustrent la mascarade et la parade.

---

[278] LAURENT, J., « Près du corps » in *Textile/Art*, nº 1, 1984, p. 5

[279] BUTLER, J. op. cit.p. 131

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

À première vue, il semblerait que Janet Cooper présente une robe. Mais le titre est une analyse de l'objet « robe » nous permettent de mettre à jour la supercherie. Ce pastiche de robe est réalisé grâce à un travail d'assemblage de différents tissus et papiers, formant ainsi la silhouette du vêtement. La robe est ensuite agrémentée de divers objets, aussi inattendus que surprenants. Le plastron est un rectangle de tissu gris, recouvert d'écritures possiblement rédigées en sanskrit et, en son centre trône la figure d'une divinité dont le visage est souligné de quelques perles.

Les deux manches, composées dans un tissu à motif floral sont recouvertes d'un léger tulle gris et sont tenues grossièrement au plastron qui lui-même, n'est ni doublé, ni cousu, en atteste la présence de fils effilochés. Une ceinture recouverte de motifs triangulaires fait le lien avec la jupe. Cette dernière est composée d'une alternance de bandes de tissus triangulaires grises et vertes. Les bandes sont inégales et tiennent entre elles par la couture d'un ourlet ni très délicat, ni très gracieux.

Le col et le bas de la jupe sont ourlés d'un fin papier type papier à patron jaunis par le temps. Ce col, déjà orné de papier, est en plus agrémenté d'un fin collier rose pale. Sous celui-ci et au dessus de la tête de la divinité, sur un petit papier jaune moutarde, quelques mots sont inscrits en noir et en italique. Un autre petit carton similaire se trouve au niveau de la jupe, sur un des pans verts.

À droite et à gauche sur le plastron, puis sur l'une des extrémités de la jupe, sont placées de petites reproductions couleurs de tableaux. Nous pouvons y voir, légèrement recouvert d'un tulle blanc un Saint-Sébastien de Giovanni Antonio Bazzi dit le Sodoma, puis, à moitié cachée sous un voile jaune *La Naissance de Vénus* de Botticelli, et enfin une conversation sacrée.

Des plombs viennent se surajouter à ce méli-mélo, sur la jupe, sous la ceinture, sur un des pans. Dernier élément de ce plastron, une photographie ou reproduction noir et blanc d'un tableau où l'on aperçoit un personnage de dos. Sur cette image est collé un texte calligraphié sur papier blanc, « les deux oeufs ».

Aux extrémités de la ceinture colorées, sont présentes deux par deux des balles crochetées d'un coton écru et, juste en dessous est ajoutée une fleur de papier.

Les différents pans de la jupe sont ornementés de divers objets et matériaux comme l'attache d'une bretelle, des écussons, un échantillon de toile brodée, du velours, des boutons, une photographie noir et blanc, différents morceaux de tissus, des étiquettes, du fil… Une dernière reproduction est présente, au centre de la jupe. Une silhouette peinte a été découpée puis cousue sur un tissu noir et l'artiste lui a pastiché un faux ventre de femme enceinte.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

155. Janet Cooper, *Assemblage Party Dress from my travels to Rome, France and Japon*, 2007,83,8x81,3x5,1 cm

C'est dans un tout autre champ lexical que nous invite Paddy Hartley avec son uniforme *Spreckley 2*. Fini les fanfreluches, le temps est à la rigueur militaire. L'uniforme réalisé par l'artiste se compose d'une veste d'uniforme verte kaki et d'un masque en tissu de la même couleur. Le tout est présenté sur un mannequin en tissu.

Le masque, qui est maintenu à l'arrière du crâne et sous le menton, recouvre partiellement le visage. Un espace laissé libre crée ainsi un emplacement pour les yeux et la bouche. Il est composé de plusieurs pièces de tissus cousues solidement entre elles. Une flèche est cousue de fil blanc sur le tissu et sur le front, ainsi qu'un rectangle rouge.

La veste est portée sur une chemise et une cravate d'uniforme. Ce dernier a été remanié plusieurs fois, ce qui offre plusieurs lectures du même objet. Dans une première version, trois écussons sont cousus sur la manche droite alors qu'une photographie carrée est cousue par deux surpiqures blanches sur la manche gauche.

Le volet droit de la veste est maintenu fermé par quatre boutons et comporte une poche, elle-même décomposée en plusieurs parties. La poche tient ouverte par un bouton, décousue sur deux de ses côtés. Elle n'est fixée que par un pan sur lequel se présente la reproduction sur tissu d'une photographie du visage d'un homme blessé au niveau du nez.

À l'endroit de la poche, un texte est brodé de fil blanc dont le sujet est une opération chirurgicale du nez.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

156. Paddy Hartley, *Spreckley 1 et 2, Project Facad*, 2007, uniforme d'officier, broderie numérique, impressions jet d'encre

Le second pan de la veste est composé de deux impressions sur tissu d'une photographie de portrait du même homme, le militaire au nez détruit, et de différents textes signés H. D. Gillies. Dans une seconde version, la manche droite est recouverte d'une impression sur tissu d'un portrait photographique et d'un texte en blanc. Sur la poche où se trouvait le portrait se trouve maintenant la reproduction d'une photographie cousue sur un napperon en dentelle.

Le travail de Paddy Hartley est issu du *Facad Projet* et mêle art et science. En effet, l'artiste a eu accès aux archives Gillies, archives médicales et militaires, où sont répertoriées les différentes chirurgies réparatrices dont on pu bénéficier les soldats de la première guerre mondiale. Ce n'est pas la première fois que Paddy Hartley collabore avec des médecins et s'intéresse à la chirurgie réparatrice ou plastique. Les archives comportent plus de 2500 dossiers médicaux de soldats du Commonwealth opérés par le chirurgien Sir Harold Gillies, pionnier de la chirurgie réparatrice. Les archives documentent la vie des soldats après l'opération, dans leur vie civile. Paddy Hartley a décidé de suivre la vie du soldat William Spreckley. William Spreckley était le fils d'une dentellière, il a quitté l'Angleterre dans le but d'apprendre le métier de sa mère en Allemagne, près de Dresde. Il regagnera l'Angleterre au début de la première guerre mondiale afin de rejoindre l'armée en tant que lieutenant. À la suite d'une explosion de grenade, il perd son nez et va être admis dans le service de chirurgie plastique du docteur Gillies. La première étape de la reconstruction nasale a été de prélever un

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

morceau de cartilage de la poitrine du soldat, de la tailler en forme de flèche et de lui insérer sous le front pendant une durée de six mois. La peau recouvrant la greffe a crée un nez d'une taille considérable qui, à force de chirurgie, a été réduit à une taille convenable. Alors qu'avant la guerre, la famille Spreckley avait comme tradition de se réunir sur une même photographie, cette tradition a été maintenue pendant et après le traitement chirurgical.

Avec l'utilisation de l'armée et de la médecine, Paddy Hartley entre à brûle-pourpoint dans un champ lexical que l'on dira «masculin » et use des stéréotypes de genre liés à ces deux professions. Pourtant, le soldat n'est pas réellement figuré, ni son arme, mais la violence meurtrière s'exprime par l'absence, absence de nez du soldat Spreckley. Quant à la précision, la minutie, la rigueur, elle est présente dans la réalisation de l'uniforme. En effet, celui-ci est impeccablement bien taillé, sur-mesure, pas à celles des soldats, mais à celles d'un mannequin de couture aux dimensions universelles.

Janet Cooper construit sa robe autour d'un champ lexical que l'on pourrait dire « féminin ». Elle y nomme la robe, la couture, la broderie, le fil, la fleur, nous présente une Vénus, une femme et son enfant, et une dernière enceinte. Elle va, de manière voilée, représenter la nudité et la sexualité féminine par un jeu de métaphore et de forme. Ainsi, les médaillons blancs présents au niveau de la poitrine ne sont rien d'autre que la représentation des tétons, et les fleurs en papier évoquent la place des ovaires, tout comme leur forme ronde. Le vagin pourrait être signifié par la longue bande de tissu noir sur lequel est cousue la « femme enceinte ». Ce travail de représentation du corps est suffisamment délicat pour qu'il ne se dévoile qu'après coup, tout comme le simulacre de robe.

D’ailleurs, n'attribuons nous pas la rigueur au masculin et la frivolité au féminin ? Janet Cooper exprime son intérêt pour le décoratif et donc le frivole, attributs qui sont exclusivement renvoyés à la femme. Aussi, la présence de broderie, de fils à coudre, de boutons et de nombreuses pièces de tissus propres au raccommodage et au rapiéçage ne sont pas sans évoquer les petites besognes peu gratifiantes. Les matériaux utilisés par Janet Cooper sont des matériaux non nobles, de la toile, du fil, des vieux papiers. Cela vient pérenniser l'idée que les pratiques féminines, notamment textiles, sont de l'ordre du peu ou du presque rien. Les pratiques féminines de l'art, et pas seulement en ce qui concerne les pratiques textiles, sont encore jugées comme moins intéressantes et moins abouties que les pratiques masculines.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Aucune place n'est laissée au hasard et à l'amateurisme concernant l'uniforme *Spreckley 2.* Ici, les deux métiers, médecine et confection, sont étroitement liés et se nourrissent l'un de l'autre. Par exemple, les trois écussons présents sur la manche ne sont rien d'autre que des schémas du nez détruit. La couture est omniprésente à la fois littéralement et symboliquement. Elle permet l'assemblage des différentes pièces de tissus, tout comme elle permet à Gillis de redonner un visage humain à ses patients. Il est d'ailleurs intéressant de voir que l'uniforme de Paddy Hartley a été modifié, ré-agencé plusieurs fois, tout comme l'a fait Gillies sur le visage de Spreckley à travers les différentes opérations.

Malgré cette opposition rigueur/frivolité renvoyant au couple parade/mascarade les deux œuvres de Janet Cooper et Paddy Hartley se rejoignent pourtant sur deux points essentiels à savoir le travail de mémoire et la quête initiatique.

En effet, Janet Cooper incorpore les différents éléments de la vie d'une femme et les inclut, les greffe dans ses robes. Elle crée ainsi une histoire féminine commune grâce aux différentes formes d'interventions, broderie, couture, tricot…

Par l'utilisation de matériaux trouvés, chinés, anciens, Janet Cooper s'inscrit dans une histoire des femmes où la transmission est essentielle. C'est d'ailleurs la mère qui apprend à sa fille à broder en vue de la constitution de son trousseau, qui lui apprend à devenir-femme puis à perpétuer la tradition quand son tour viendra. La femme est garante des traditions et de l'histoire familiale.

En reprenant tout un pan de l'histoire par le biais de la première guerre mondiale, Paddy Hartley va effectuer à son tour un travail de mémoire. Il nous conte bien évidemment l'histoire de ces soldats aux gueules cassées, mais, grâce aux photographies familiales, l'artiste inclut le reste de la famille, parents, enfants, neveux... et ainsi, plus globalement toute la société. Ces soldats inconnus ne le sont plus, ils ont un nom, un visage, aussi défigurés soient-il, et nous remémorent ce passé commun.

La robe de Cooper par son ornementation semble multiplier les symboles à analyser et nous délivrer une vérité, « Tu sera une femme ma fille ». De plus, le titre de l'œuvre, l'accumulation de divers objets hétéroclites amassés ne font que renforcer cette idée de voyage initiatique.

Tandis que chez Paddy Hartley la perte du nez du soldat Spreckley sera le résultat de l'acquis de sa virilité.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Le vêtement, qu'il soit féminin ou masculin, qu'il soit robe ou uniforme, n'est autre que la matérialité d'une quête de soi prenant parfois la forme d'une quête initiatique entre expériences et faux-semblants.

La parade est donc le pendant masculin de la mascarade et correspond à l'injonction de la virilité. Paddy Hartley a réalisé un travail de confection en réalisant des vêtements militaires sur lesquels il a brodé la biographie de quelques soldats dont il a pu connaître l'histoire grâce aux archives. Seuls des hommes sont convoqués dans ce travail plastique qui évoque les différents attributs de la virilité, fermeté, courage, force, rigueur…

La robe proposée par Janet Cooper est une mascarade, tout comme l'est l'utilisation de la féminité dans les œuvres des artistes contemporaines faisant l'usage du textile car « *[…] changer de sexe devient dans les arts plastiques contemporains une autre façon de dire aussi que l'homme et la femme n'existent pas. Ils sont un ensemble de rôles, de stéréotypes. Un, une, puis un, une, et encore un autre, une autre.* »[280]

La mascarade est la réponse des femmes à une société qui les veut discrètes, prêtes à s'effacer, derrière un mari ou pour le bien d'une progéniture. Les plasticiennes s'effacent derrière un masque de femme parfaite « fantasmée » pour mieux pouvoir être elles, dans ce petit espace qui leur est laissé. Les hommes eux s'exposent, se montrent, paradent, fiers d'appartenir au sexe fort sous peine d'être assimilés à la catégorie des femmes.

Celui qui ne s'expose pas est une femme.

Femme phallique et robe mascarade

Une lecture psychanalytique des travaux d'aiguille ferait d'eux un outil permettant de contrer la castration Détentrice de l'aiguille qui transperce, la brodeuse se fait *femme-phallique*. Elle peut même doubler son caractère phallique en revêtant une pièce de tissu, un vêtement féminin, sorte de seconde peau enveloppante : la robe. Pour Pierre Bourdieu :

> « *[…] cette sorte de confinement symbolique est assuré pratiquement par leur vêtement qui […] a pour effet, autant que de dissimuler le corps, de le rappeler continuellement à l'ordre […], sans avoir besoin de rien prescrire ou interdire explicitement […] : soit qu'il contraigne*

[280] WATTEAU, D., « « Regarde-moi » », op. cit., p.92

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

de diverses manières les mouvements, comme les talons hauts ou le sac qui encombre constamment les mains, et surtout la jupe qui interdit ou décourage toutes sortes d'activités […], soit qu'il ne les autorise qu'au prix de précautions constantes, comme chez ces jeunes femmes qui tirent sans cesse sur une jupe trop courte, s'efforcent de couvrir de leur avant bras un décolleté trop ample ou doivent faire de véritables acrobates pour ramasser un objet en maintenant les jambes serrés. »[281]

Pourquoi s'infliger ce confinement si ce n'est pour attirer le regard sur soi ?

« *Mais la robe, elle, elle se regarde. Elle ne sert qu'à cela au fond ! Attirer le regard et le fixer hors du trou, mais assez près tout de même. Juste au bord. Sur le fil du décolleté ou de l'ourlet. Le tout afin de maîtriser un tant soit peu l'angoissante rencontre avec le rien. C'est là la fonction phallique de la robe, puisque, nous dit Lacan, « le phallus doit toujours participer de ce qui le voile. […] C'est par l'existence des habits que se matérialise l'objet ». À grand renfort d'artifices, la robe trahit la nature de l'image que l'autre voit. Tout le stratagème féminin consiste à conduire le regard de celui qui regarde la femme, ou qui ne la regarde pas. La robe force le regard, car la nudité n'a de bon que voilée. Elle est toujours conçue de façon à ménager une ouverture pour un possible jeu de cache-cache ou de cacher-montrer.* »[282]

Dans *Les hommes préfèrent les blondes*, Marylin Monroe incarne le rôle de Lorelei Lee, artiste de cabaret, fiancée à un riche héritier. La première robe dans laquelle elle apparait est une tenue pour la représentation d'un numéro. La scène s'ouvre sur un rideau noir qu'écartent Marylin Monroe et Jane Russell (dans le rôle de Dorothy Saw) avant de commencer leur numéro. Leurs longues robes sont rouges et pailletées, fendues sur le coté jusqu'en haut des cuisses et décolletées jusqu'au nombril. Elles sont suffisamment fendues pour donner l'illusion qu'il va être possible d'entrevoir une partie de leur intimité dans un mouvement de jambes. Mais rien n'est jamais visible, sans cesse caché par une ombre ou empêché par la rapidité d'un pas de danse. Les deux actrices sont dans le rôle qu'elles doivent jouer, être des objets de désir et ce rôle se confirme tout au long du film.

Elles sont tour à tour des objets de désir pour les autres personnages et des objets de désir pour les spectateurs. En effet, quelques scènes sont filmées dans la perspective de les ravir.

[281] BOURDIEU, P., *La domination masculine*, op. cit., p. 34

[282] BEILLARD-ROBERT, L., « Robes, défilés et dérobades, Dresses, parades and evasions » , *Cliniques méditerranéennes*, 6 novembre 2013, nº 88, p. 163-174.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Le désir des personnages hommes est clairement explicité, les regards sont appuyés. Ainsi, deux scènes mettent en lumière le *male gaze*. Dorothy discute avec son admirateur, ils passent devant une fenêtre aux rideaux ouverts et qui voit-on ? Lorelei-Marylin, de dos, dans une robe dorée largement décolletée dans le dos qui danse en ondulant les fesses. Dans cette autre scène, elle est entrée dans la chambre de l'admirateur de Dorothy qui s'avère être un détective privé. Elle essaye de fuir par le hublot, prend la mesure de ses hanches et les compare à la taille du hublot, la scène est risible et ne laisse que peu de doute à la suite, car sans, surprise, elle reste coincée ! Le haut du corps est sorti mais elle ne passe pas au niveau des hanches. Le réalisateur insiste et, pour nous le faire comprendre, cadre sur les fesses de l'actrice. Le corps basculé vers l'avant met en valeur ses fesses.

Ce processus de *male gaze* est également présent dans *Sept ans de réflexion* lorsque la robe blanche de Marylin Monroe se soulève au dessus d'une bouche d'aération du métro. La robe permet de couvrir son corps tout en le montrant, soit, parce quelle est moulante, soit parce qu'elle s'envole. Elle suscite le désir chez les spectateurs, surtout lorsqu'elle laisse découvrir un morceau de cuisse sans le faire exprès ou presque.

La robe a pour rôle de sublimer le corps féminin, de mettre en avant ce que la femme considère comme étant ses points forts. En effet, une femme porte rarement une robe qui ne lui sied pas. Certaines vont préférer mettre en avant un décolleté plongeant tandis que d'autres opteront pour une robe courte. Parfois moulante, parfois fluide, elle révèle la beauté. La robe a pour fonction d'attirer le regard sur le corps qui est à l'intérieur, un corps féminin sexualisé par le regard extérieur. Cette robe qui a, en plus, la propriété de mimer le phallus. En effet, « *[...], la femme n'a pas le phallus, mais paraît l'avoir, c'est ce qui, semble-t-il, attire l'homme, en perpétuelle quête phallique. [...] La robe allonge, érige le corps. Lui offrant ainsi une ressemblance phallique à l'objet ; la possibilité pour une femme de faire semblant d'être le phallus* »[283].

Ce mimétisme avec le phallus semble être particulièrement exemplaire lors de l'anniversaire du Président Kennedy en 1962 quand Marylin Monroe fait son apparition dans une longue robe dorée. La légende veut que la robe ait été cousue à même sa peau. Elle est recouverte de brillants à des endroits stratégiques afin de souligner la poitrine et mettre en avant la finesse de la taille. Ainsi, elle attire tous les regards et accroit le pouvoir et la virilité du président.

[283] BEILLARD-ROBERT, L., L. Beillard-Robert, « Robes, défilés et dérobades, Dresses, parades and evasions », art cit.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La robe de mariée cristallise la place des femmes dans la société et le rôle qu'elles doivent y jouer.

> « *Or, ce qui lui octroie de conserver de sa superbe se loge dans un symbole : celui de l'accession de la femme au statut phallique par excellence. En ce jour, parée de cette robe, elle est élue, et tous se souviendront qu'elle fut ainsi vêtue. Cette robe est l'objet de son sacre, et contrairement aux autres robes, elle n'est pas un semblant, mais un symbole. Est-ce là l'effet du port d'un phallus qui ne soit pas un semblant ? La mariée y croit, tout comme l'homme croit à sa parade virile. D'ailleurs tout le monde lui dit que c'est elle la plus belle. Tout le monde la regarde, et les photos en témoigneront plus tard. Serait-ce que la robe de mariée ne tienne pas une position d'objet phallique, mais de phallus dans l'existence d'une femme ? Elle est en effet la robe qui la fait symboliquement devenir Femme, elle procède au passage du statut de jeune fille à celui de « femme de », de Mademoiselle à Madame. De celle-ci, la femme ne peut se défaire, elle ne sera jamais re-portée, mais conservée précieusement en un écrin. Elle en sortira de temps à autre, dans des sursauts de nostalgie, ou pour être donnée à voir à une petite fille, comme objet précieux, fruit de la rêverie enfantine.* »[284]

La thématique du mariage revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Sophie Calle, dans *Autobiographie*, *La robe de mariée*[285] et *Le faux mariage*. Elle explique :

> « *Notre hymen improvisé au bord de la route qui traverse Las Vegas, ne m'avait pas permis de réaliser le rêve inavoué que je partage avec tant de femmes : porter un jour une robe de mariée. En conséquence, je décidai de convier famille et amis, le samedi 20 juin 1992, pour une photographie de mariage sur les marches d'une église de quartier à Malakoff. Le cliché fut suivi d'une fausse cérémonie civile prononcée par un vrai maire et d'un banquet. Le riz, les dragées, le voile blanc... rien ne manquait. Je couronnais d'un faux mariage l'histoire la plus vraie de ma vie.* »[286]

Robe blanche, maire, riz et dragées, rien ne manque à ce simulacre de mariage. Il ne reste que le cliché photographique attestant de ce vrai-faux mariage.

---

[284] Ibid.

[285] 1988

[286] CALLE, S., « Le faux mariage », in *Des histoires vraies + dix*, Nouv. éd. augm., Arles, Actes sud, 2002

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La robe de mariée est souvent questionnée chez les plasticiennes. Nous pouvons citer, sans exhaustivité, Sophie Calle, mais aussi Nikki de Saint-Phalle, Nezaket Ekici ou encore Pippa Bacca.

157. Sophie Calle, *Le faux mariage*, 1992, un texte encadré, une photographie N/B encadrée, 50x50 cm (texte), 120x170 cm (photographie)

158. Nezaket Ekici, *Inafferrabile*, 2004, performance de 20 minutes, robe de mariée, micro

Nezaket Ekici réalise la performance *Inafferrabile* en 2004. Elle y est vêtue d'une robe de mariée blanche avec une traine presque aussi longue que large[287]. Elle est de plus, équipée de micros. Elle tente de zipper seule la fermeture éclair qu'elle a dans le dos, du bas jusqu'en haut des épaules. La robe est tellement ajustée que malgré tout ses efforts, elle n'arrive pas à la fermer. Elle descend et monte la fermeture, doucement puis avec acharnement. Elle s'échauffe, fait des étirements mais rien n'y fait. Elle continue d'essayer, varie les position, debout, allongée au milieu de la traine, relevant son bassin, la tête sous la robe, le souffle de plus en plus court. Épuisée, elle s'en va. Malgré tout ses efforts, elle ne rentre pas dans la robe, elle ne rentre pas dans le moule. Elle ne correspond pas aux attentes que la société attend d'une femme. Là, il y a quelque chose qui échappe, qui déborde, qui est trop. Elle n'est pas trop, ni même grosse, c'est la robe qui est trop petite, c'est le cadre qui est trop petit, c'est la norme qui étouffe. Pourtant elle a essayé, elle n'y arrive pas, tant pis, elle fera sans.

La démarche de Pippa Bacca est autrement plus naïve. Pour *Brides on Tour*[288], elle part avec Olivia Moro d'Italie. Elles ont pour but de rejoindre Jerusalem en stop. Pippa Bacca pensait que revêtir une robe de mariée pour porter l'amour allait la préserver de tout, elle pensait que la robe imposait une forme de respect pour celle qui la porte. Intouchable et pure.

[287] 8 mètres de long pour 6 mètres de large

[288] Pippa Bacca part le 8 mars 2008 de Milan en Italie, elle disparaît le 31 mars à Gebze en Turquie où elle est retrouvée morte le 11 avril.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Rapidement, et face à une insécurité constante, Olivia Moro décide de se désolidariser du projet et rentre en Italie. Pippa Bacca continue, désireuse de poursuivre son périple. Sa démarche étonne et amuse, elle est accueillie chez l'habitant, voyage avec des routiers et des particuliers. Son voyage se passe plutôt bien jusqu'à ce qu'elle tombe sur un homme qui la viole, l'étrangle et la tue.

Pour Pippa Bacca, voyager dans une robe de mariée était un acte politique fort, elle voulait montrer que les gens, les humains sont bons. Cette naïveté s'est retournée contre elle. Durant son voyage, elle s'est filmée et photographiée. À sa mort ses parents récupèrent la caméra et les images qu'elle contenait. Joël Curtz a demandé à ses parents de lui confier ce matériau afin d'en réaliser son film de fin d'étude, *La Mariée*[289]. Il y mêle des morceaux de l'aventure de Pippa avec des témoignages de sa famille, sa mère, ses sœurs et Olivia Moro. Un scène de mariage clôt le film, celui d'un couple, surement filmé par le tueur. Il y a quelque chose de terrible de violer une femme, mais c'est encore plus violent de violer une femme en robe de mariée. L'artiste ne la quittait jamais, elle qui croyait en la sainteté du mariage. S'emparer de ce symbole phallique reviendrait à accroitre la virilité, cette quête de virilité a causé la mort de l'artiste. Sa robe de mariée était son linceul. L'utopie ne l'a pas sauvée.

L'homme désire la mariée, la mariée désire être prise pour épouse, désir et mariage semblent liés.

Dans son film *No sex last night*[290], Sophie Calle désire ardemment se marier avec Greg, c'est d'ailleurs le but du voyage. Mais elle le désire aussi physiquement et ponctue chaque réveil par cette phrase : « No sex last night ». Mais Greg se dérobe, fuit tant le mariage que l'intimité physique. Pourtant, le mariage a bien lieu dans un drive-in, la nuit de noces est reportée à la nuit suivante où le mariage sera consommé. La première nuit se passe dans la voiture dans un climat de tension sexuelle. Greg commence à éprouver du désir pour Sophie après le mariage alors qu'il n'en a pas eu de tout le voyage. D'ailleurs, le matin après leur première vraie nuit vécue dans l'intimité, Sophie Calle filme le lit et commente d'un grand « OUI », tout comme le ferait une mariée lors de la cérémonie. Greg revient sur leur intimité nouvelle, expliquant la naissance de son désir pour Sophie Calle depuis leur union au drive-in :

[289] 2012

[290] 1994

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

> « *J'étais très excité l'autre nuit. Je pensais : tu es ma femme, tu es allongée à côté de moi. Le seul fait que nous soyons marie et femme, de te savoir couchée à mes côtés m'a donné envie de te posséder. Pas une seule seconde je n'ai voulu te le demander, ou pensé que je devais le faire. J'ai juste voulu te prendre, te prendre... Rien que d'y penser, j'ai une érection.* »

La robe de mariée fait de la femme un corps à pénétrer, un territoire à conquérir, une conquête masculine.

La mise à mort du féminin

La lutte contre le confinement et la contrainte décrite par Pierre Bourdieu ne peut passer qu'à travers la mise à mort symbolique de la femme par l'objet qui la contraint, la robe.

En 1974, ORLAN réalise sa première performance *MesuRage*. La rage invoquée dans le titre va se manifester par la mise à mal et la mise à mort symbolique de l'obligation d'être femme. Les draps du trousseau, offert par la mère à la fille dans l'objectif de faire de la fille une femme vont être souillés par des rapports sexuels qu'ORLAN va avoir avec ses différents amants. S'en suit un travail de repérages des différentes souillures, au feutre, crayon, points de broderie voir même étiquetage. Parfois, ces même draps, tendus sur un châssis, servent de toile jusqu'à ce qu'ORLAN abandonne finalement la peinture de chevalet. Pour la performance *MesuRage*, l'artiste va coudre une robe dans ces draps, et prenant au pied de la lettre Protagoras qui disait que « l'homme est la mesure de toute chose », va mesurer l'espace, des rues comme des institutions, à l'aide de son propre corps qu'elle va traduire dans une mesure nouvelle, l'Orlan-corps.

Dans les années soixante-dix, les historiennes œuvrent à réhabiliter les artistes femmes du passé à qui l'on a refusé une place dans l'histoire de l'art tandis que les plasticiennes font éclater la frontière entre art mineur et art majeur. Tout comme le fait ORLAN à travers cette performance, il s'agit de dénoncer la misogynie au sein de la société, dans les institutions artistiques et de sortir les femmes de leur isolement et de leur domestication. Le quotidien, aussi bien du côté de l'intime, de la sexualité ou de la maternité, nourrit les réflexions et pratiques artistiques. ORLAN expose son intimité partagée avec divers hommes, rompt avec

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

la tradition, mais aussi avec sa mère. Elle veut se penser sans filiation mais revendique une certaine féminité en revêtant sa robe dans un monde artistique avant tout masculin, et souille littéralement un symbole de transmission patriarcal, le trousseau.

Dans la série *Histoire des robes* datant de 1990, Annette Messager va à son tour s'emparer du symbole de la robe et va mettre le féminin en boîte. Les robes ne sont pas présentées sur des mannequins mais dans des caisses à couvercles transparents. L'absence de mannequin met fin au rapport à la mode et à l'obligation de s'y conformer. La robe perd sa fonction première qui est de recouvrir, cacher le corps de la femme, voiler son obscénité. Les robes utilisées sont gardées comme des reliques, l'histoire qui leur est associée épinglée comme l'est gravée une épitaphe dans le marbre. La robe linceul présente un féminin qui n'est plus, dégradé, répugnant, elle expose sa déchéance aux yeux de tous.

Par la mise à mort symbolique du féminin, ces artistes ouvrent la voie à la création d'une nouvelle corporalité.

Travestissement et genre

Claude Cahun, Pierre Molinier, tout deux photographes, contemporain·e·s l'un de l'autre, une femme, un homme, ont tout deux travaillé sur la question de l'identité par le biais photographique. Pour cela, iels ont pris le parti de se travestir devant l'objectif, mettant à mal les clichés de la représentation binaire des corps, homme versus femme.

Par le médium photographie, et grâce au travestissement, iels remettent en cause l'ordre établi de l'identité sexuelle. Claude Cahun a œuvré, grâce à son travail photographique, à une in-définition identitaire. Ses autoportraits sont le résultat de la recherche constante d'un troisième genre, qui ne soit ni féminin ni masculin mais neutre. Le jeu photographique a, tout au long de la vie de Cahun, servit sa quête identitaire. Ce même sentiment d'incomplétude est présent dans le travail de Pierre Molinier. Cette recherche du féminin l'amène dans ses photographies à l'utilisation du travestissement. Ce dernier lui permet de nier son anatomie naturelle pour inventer une autre forme de désir. Il pose, de manière répétée et sans fin en bas, portes-jarretelles, talons et masques, dans des poses à caractère sexuel. Le souhait, le besoin de Molinier lorsqu'il se travestit est d'aboutir à une nouvelle corporalité, hors de son sexe biologique, un corps qui serait féminin et masculin à la fois.

Dès 1913, Claude Cahun réalise des autoportraits en lien avec un travail d'écriture. Elle est tour à tour, femme voyante, moine bouddhiste, artiste de foire, poupée, homme aux cheveux courts... dans une constante métamorphose.

Molinier incarne lui toujours le même personnage, un être hybride mi-homme, mi-femme, puissamment érotique, parfois retouché, visant l'illusion de la femme parfaite. L'abondance de photographies annonce une profusion de mises en scène tout autant différentes chez les deux artistes. Cahun se met en scène, chez elle, ou dans son jardin à Jersey. Chaque lieu est un lieu de mise en scène possible. Pierre Molinier fait le choix de ne se photographier que dans l'intimité de sa maison où il a construit un décor quasiment invariable dans son grenier. Lors des premières photographies, il se positionne contre le mur, entre deux lampes. Comme il ne possède pas de retardateur, il tire un fil relié à l'appareil grâce à un système de minuscules poulies pour déclencher la photographie. Puis, quelques années plus tard, il modifie la scénographie en ajoutant un rideau et deux paravents recouverts de toile de Jouy. Le progrès technique aidant, il passe ensuite à un déclenchement avec poire. Occasionnellement, Molinier peut être amené à réaliser ses photos ailleurs qu'au grenier, dans son lit, son salon voir dans son atelier.

Dès 1910-1915, Claude Cahun, de son vrai nom Lucy Schwob réalise des autoportraits où elle tente d'échapper aux genres sous le mode de l'androgynie. Comme le confirme l'utilisation de son pseudonyme, Claude, elle tente d'échapper à son identité biologique, à l'appartenance à un sexe. Claude Cahun, artiste hors-norme, s'exile pour échapper aux carcans sociétaux. Claude Cahun recherche dans son travail photographique à créer un troisième sexe, ni homme, ni femme, mais différent. Elle n'hésite pas à se raser la tête, les sourcils, à s'habiller en homme, puis en femme, puis en un sexe indéterminé. Claude Cahun, était un être androgyne qui ne voulait appartenir à aucun genre et refusait les stéréotypes de l'identité sexuelle. Elle ne s'incarne jamais vraiment dans un sexe ou dans l'autre. Elle ne se fixe pas dans un genre mais alterne de façon compulsive.

Chez Molinier, son travestissement est invariable, construit autour de l'idée de fétichisme, comprenant bas, chaussures à talons, porte-jarretelles, maquillage outrancier... Lui qui est mort de n'avoir pu être homme et femme à la fois « [...] *a hérité de cette part masculin (l' « andro »), qu'il accepte d'ailleurs volontiers ; mais, devant le sentiment d'incomplétude qu'elle laisse en lui, il n'aura de cesse qu'il n'acquiert la part féminine qui lui fait défaut (le*

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

« gunê ») ».[291] C'est cette incomplétude, cette recherche du féminin qui l'amène à l'utilisation du travestissement dans ses photographies. Pour que l'illusion d'un corps féminin soit presque parfaite, Molinier se voue à de longues séances d'épilation, il se rase les jambes, les aisselles, le pubis... Il complète cette mascarade en ayant recours à des artifices qui sont l'apanage des femmes à savoir le maquillage comme la poudre de riz, le rouge à lèvres, les faux-cils et faux-ongles, le vernis...

Cindy Sherman ne cherche pas à dépasser son genre lors de ses photographies où elle se travestit, mais bien à questionner son genre. Les femmes sont au choix des starlettes de cinéma ou des êtres grotesques luttant contre les ravages du temps. Dans la série *Femmes travesties en femmes,* Adeline Besse photographie des femmes mais maquillées comme des *dragqueen*. Ces images nous mettent face à des femmes, outrageusement maquillées afin de mimer le féminin. Mais, elles ne ressemblent plus à des femmes mais à des hommes maquillés en femmes. À force de mimer le féminin, il en devient caricaturé et fait douter sur la nature du genre du modèle. Le trop plein de féminité en arrive à nier la féminité.

159. Adeline Besse, *Delphine*, série
Femmes travesties en femmes, 2004

Le chanteur Genesis n'est pas dans la recherche d'une conquête d'un autre genre lorsqu'il entreprend de modifier son corps par la chirurgie, mais il veut devenir sa femme. *The balad of Genesis and Lady Jane* raconte à travers des images d'archive et le témoignage de Genesis ce

[291] PETIT, P., « Changer de corps : Fantasmes et réalités chez Pierre Molinier », Bordeaux, France, 2004, p. 21

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

qui l'a amené vers la pandrogynie[292]. Il aimait tellement sa femme qu'il voulait devenir elle. Iels deviennent ainsi des doubles, une seule et même personne. Ensemble, iels se font re(faire) les seins, le nez, les fossettes... Genesis ne cherche pas à devenir une femme, ni même à vraiment ressembler à une femme, mais il veut ressembler à la personne qu'il aime, Lady Jane. Elle aussi fait ce chemin vers lui dans ce désir de ne faire qu'un. Dès leur première rencontre, elle l'habille avec ses propres vêtements. Tout de suite, leur histoire est marquée par la création d'une identité unique.

Claude Cahun est à la recherche d'une identité neutre, Cindy Sherman se travestit en mascarade de femme, mais peu d'artistes de sexe et de genre féminin vont se travestir en homme, si ce n'est l'audacieuse George Sand qui, par nécessité, use d'un patronyme masculin pour faire publier ses romans.

[292] Association de deux être pour n'en former qu'un.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Conclusion

Comment exister et trouver sa place quand les femmes sont renvoyées à leur « anormalité » biologique ? Certaines vont prendre l'option du « tout féminin », se « faire-femme », mimer cette mascarade, tandis que d'autre vont tirer un trait sur cette construction sociale et faire croire à leur virilité, d'autres encore font le choix de naviguer entre deux eaux, de troubler les limites, de se faufiler entre les interdits et les empêchements, mais toutes se retrouvent confrontées au plafond de verre.

Il faut alors signifier sa présence, faire entendre sa singularité quand celle-ci est considérée comme un obstacle, en jouant à la femme, en incarnant une mascarade de femme, humble, réservée, concentrée sur son ouvrage de dames.

Pour Butler, il n'est pas possible de « dégenrer » les individus, empêtrés dans des constructions sociales et des stéréotypes de genre. L'indifférenciation sexuelle ne serait pas possible. Pour arriver à une égalité entre les hommes et les femmes sans cette indifférenciation, il faudrait que les hommes se rendent compte de leurs privilèges et les abandonnent tandis que les femmes devraient arrêter de se cacher sous le masque de femme et trouver qui elles veulent et peuvent être dans les limites de la réalité sociale.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Chapitre 3. Art mineur ou art majeur ?

Introduction

Ce troisième et dernier chapitre traitera en particulier des pratiques textiles. Tout au long de mes années de recherches, j'ai dû faire face à un certain scepticisme face au caractère artistique des pratiques textiles. Il a fallu légitimer la broderie subversive comme un un art à part entière afin de légitimer mon objet d'étude et mon statut de chercheuse.

Cela n'est pas aisé car la production des années soixante-dix est en pleine redécouverte. Ce sont des œuvres féministes et revendicatrices qui bénéficient actuellement d'une certaine visibilité. Il a fallu démontrer les spécificités des œuvres de cette période et la singularité des pratiques contemporaine comme la broderie subversive. Ces dernières proposent une réactualisation du médium sur la question de l'identité féminine mais par le biais du désir et de la sexualité.

Un travail de théorisation des œuvres du corpus a été fait, mais aussi de définition. Est-ce un « art textile » ? Des « pratiques textiles » ? En tout cas, ces pratiques sont à sortir de la sphère du « féminin ». Le terme d' « art textile » est généralement utilisé pour définir les œuvres d'artistes femmes utilisant le textile comme médium principal tandis que le terme de « pratiques textiles » serait une forme de pratique à l'intérieur de l'art contemporain, et non annexe comme peut l'être l'art textile.

Pourtant le médium textile est aussi bien utilisé par les artistes femmes que les artistes hommes, c'est un médium à part entière, ancré dans la contemporanéité.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

A. Le choix du médium textile

Un art ménager ?

L'émergence du textile dans les pratiques féminines des années soixante-dix se fait conjointement avec le développement du féminisme et des problématiques « de femmes ». Aline Dallier-Popper[293], dans un entretien avec Claudine Roméo démontre cette imbrication entre « art textile » et « féminin » :

> « *[...], j'ai pu constater une volonté ou un désir chez certaines artistes femmes d'affirmer, dans leur œuvre, un lien fort avec l'expérience de toutes les femmes dans la sphère domestique, c'est-à-dire avec les techniques traditionnelles, dont j'ai déjà parlé, qui se rapportent à la confection des vêtements des membres de la famille et à celle des revêtements de maison (couvertures, coussins décorés, quilting ect.).*
> *Dans cet esprit, l'un des premiers exemples est celui de Patricia Mainardi, une Américaine de New York qui exécute et expose, dès 1968, une série intitulée « objets différents ». Ils sont différents dans la mesure où il s'agit de petits tapis et d'ouvrages tricotés, inspirés de pratiques courantes parmi les femmes de toutes classes mais qui pourtant ne peuvent être rangés ni parmi les objets d'artisanat traditionnel ni parmi les objets d'art. En sortant le travail des femmes de l'espace domestique, Patricia Mainardi réalisait une action importante puisque désormais d'autres femmes étaient susceptibles de prendre conscience de leurs possibilités créatrices et pouvaient les étendre éventuellement à d'autres formes d'art.*
> *En France, et pour rester dans le même type de démarche re-valorisante de certaines techniques traditionnelles « féminisées », l'un des exemples les plus connus reste celui de Milvia Maglione qui, dans les années 1970-1980, cousait sur de grandes pièces de tissu des objets de cuisine en miniature (fourchettes, cuillères, couteaux, râpe à fromage, cafetière), identiques à ceux qui devaient orner également sa chevelure noire dans un Autoportrait (sans traits), de 1976. Ces petits objets usuels nous proposent une poétique du domestique que nous aurions tort de sous-estimer.* »[294]

En appartenant à des pratiques domestiques et traditionnelles, ces nouvelles formes artistiques obligent à une redéfinition de l'art, de ses limites, de ses catégorisations. Dans les années soixante-dix, Raymonde Arcier s'empare du tricot et réalise des « tricots

[293] En 1980, Aline Dallier-Popper rédige sa thèse « Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles ».

[294] DALLIER A., in DALLIER-POPPER, A., ROMÉO, C., *Art, féminisme, post-féminisme: un parcours de critique d'art*, Paris, L'Harmattan, 2009. p. 41

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

monumentaux » : pull surdimensionné, éponge de cuisine en paille de fer de plus d'un mètre…

Elle exprime avec humour le poids du travail domestique, le transcende, et le fait entrer dans le champ de l'art. Léa Lublin et Liliane Camier, toute deux mères de famille, mettent leur quotidien au coeur de leur pratique artistique. Liliane Camier commence à tricoter de la layette pour ses enfants comme beaucoup de femmes de sa génération, puis imagine une continuité artistique à ce geste quotidien. En 1975, elle assemble des objets de la vie courante, le tout emballé dans de petits sacs plastiques cousus sur un support en tissu. Elle raconte ainsi l'histoire de son quotidien de mère de famille. Léa Lublin fait de sa maternité un geste artistique lors du *Salon de Mai* du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris de 1968. Pour *Mon fils* elle installe un lit pour son bébé de sept mois et passe la journée à assumer devant le public son rôle de mère : elle s'en occupe, le lange, le nourrit, et le laisse même sous la surveillance d'une baby-sitter le temps d'aller se restaurer. Le souhait de l'artiste était alors d' « *introduire le concept de VECU* ».[295] En se présentant ainsi, elle soulève le tabou des « artistes-femmes » et montre leur ancrage dans la réalité quotidienne. Elles doivent composer entre leurs différents « personnages » : artiste, femme, mère, et tentent de résister au morcellement de soi. En effet, comment ne pas être fractionnée, soit mère, soit femme, soit artiste, mais incarner un être complet sans avoir besoin de renier une partie de soi pour être légitime dans les différents domaines ?

L'expérience prime alors dans le processus créatif, tout autant que le vécu féminin. Les œuvres émanent d'artistes travaillant seules ou en groupe sous forme de collectifs. Le plus vieux groupe d'artistes femmes, l'*Union des Femmes Peintres et Sculpteurs,* date de 1881. Dans les années soixante-dix, des groupes de travail et de réflexions sont créés comme *La Spirale*, *Femmes en lutte*, le *Groupe Dialogue*, le *Collectif Femmes/Art*, et *Art et Regard des Femmes*. Ces groupes et associations ont comme but de rendre visible le travail des artistes tout en favorisant les rencontres et une entraide sororale. Plusieurs expositions sont organisées, la première en 1975 intitulée *Feminie* par le *Groupe Dialogue*. Suit en 1977 l'exposition « Utopie et féminisme » de *La Spirale*. Dans les premières années, seules les femmes y sont exposées ce qui, de prime abord, leur offre une visibilité importante mais qui, en même temps, fait de leur production un particularisme, une spécificité.

Malgré le risque de catégorisation, des artistes font le choix de travailler sur l'histoire des femmes, notamment à travers le textile qui est lui même une sous-catégorisation artistique.

[295] LUBLIN L., *Biographie*, http://www.lealublin.com/biographie/

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Ces artistes ont conscience de la construction sociale et historique faisant du tissu sous toutes ses formes un travail féminin, et qu'à travers lui s'écrit l'histoire des femmes. Brigitte Bourdon va jusqu'à exposer l'histoire d'une femme en particulier à travers son linge. Pour l'exposition *Hommage à elle, ou les vêtements d'une vie*[296] elle commence par un travail de récupération de sacs poubelles contenant des vêtements et menus objets d'une femme décédée. Elle commence par tout déballer malgré l'odeur et une première réaction de rejet. Puis, s'en suit un travail d'organisation de tout ces vestiges sous la forme d'une installation. Elle se censure néanmoins au sujet de certaines pièces et lettres, trop intimes. En prenant comme matériau des vieux vêtements et tissus destinés à la poubelle, ne valant à priori rien ou si peu, elle reprend à son compte la tradition du chiffonnier et les revalorise en leur donnant une seconde vie, cette fois artistique.

Face au fort développement des œuvres textiles féminines, Aline Dallier-Popper en fait une première théorisation en 1977 dans l'ouvrage *Soft Art*. Le *Soft Art* définit des pratiques textiles et filaires, traditionnelles ou non où la souplesse du matériau permet de s'émanciper du mur, et réalisées majoritairement au début des années soixante-dix par des plasticiennes jouant des limites entre artiste et artisane. L'idée que le Soft Art soit une pratique avant tout féminine est assez répandue. Dans ce contexte, le geste même d'exposer est pensé comme une avancée artistique, sociologique et politique.

Dans le milieu des années 80, les Guerilla Girls, groupe d'artistes-activistes féministes paraissant en public sous un masque de gorille « *[...] redécouvrent les armes des collectifs d'activistes des années 1960 et 1970 pour mener des actions et happenings tentant tout à la fois de dénoncer le phallocentrisme des institutions artistiques et d'écrire une autre histoire de l'art* ».[297] Avec beaucoup d'humour, elles mettent en exergue le peu de représentation des artistes femmes dans le domaine des arts. Cela signifie que malgré les interventions des premières artistes féministes, les femmes sont encore minoritaires dans les musées et n'y ont de place qu'en tant de modèles. La preuve en est avec l'exposition *elles@centrepompidou* qui s'est déroulée du 27 mais 2009 au 21 février 2011 au Musée national d'art moderne de Paris.

Pour parler des artistes femmes, pour qu'elles soient majoritaires dans une exposition, il faut leur consacrer une exposition. À elles. Seules. Cette exposition rend hommage à la création féminine, aux oubliées de l'histoire de l'art, elle retrace l'évolution de l'art au

[296] Du 23 mars au 30 avril 1981, dans les locaux de la « Comédie de Caen », à Caen.

[297] Bajac, Q., « Feu à volonté », in *Elles@centrepompidou*, op. cit., p. 49

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

féminin depuis « Les Pionnières » jusqu'à aujourd'hui. Mais la dualité persiste, la création féminine demeure une exception.

Que penser alors de l'installation *Casino* d'Annette Messager pour le Pavillon français qui a reçu le Lion d'Or à la Biennale de Venise en 2005. En étant ainsi exposée, Annette Messager devient malgré elle ambassadrice de l'art contemporain français. Est-ce un mea culpa de la part des institutions après avoir ignoré tant d'années la création féminine ? Annette Messager serait-elle enfin la « grande artiste femme » qui manque à l'histoire de l'art de Linda Nochlin[298] ? Le fait qu'une femme représente l'art français questionne. Il ne devrait pourtant rien à y voir d'étonnant, mais ce n'est malheureusement pas si banal. Il est encore difficile pour une femme d'asseoir sa légitimité dans un monde de l'art encore et toujours dirigé par les hommes.

Dans l'installation d'Annette Messager, le textile est partout, dans les trois salles. Elle en fait l'utilisation depuis ses premiers travaux datant des années soixante-dix, il est son « fil conducteur ».

Dans la première salle, un pantin de bois au nez excessivement pointu est allongé sur un traversin. Il est trainé sur le sol à travers la pièce. Les traversins sont partout et forment une « forêt » de traversins avec des ombres menaçantes, des mains qui surgissent, des yeux qui observent. Des fils formant des toiles d'araignées sont installés de part et d'autre, différents objets y sont piégés.

Un très grand voile rouge est posé au ras du sol dans la seconde salle. Une soufflerie soulève le voile selon un rythme aléatoire. Au dessus de ce voile sont accrochés des têtes de Pinocchio parmi des masques qui rappellent les masques vénitiens.

L'exposition se clôt par la troisième salle où une installation évoquant le trampoline lance en l'air des peluches avant qu'elles ne retombent.

À travers ces trois salles, Annette Messager rejoue le passage à la vie, nous narre l'histoire de la création, « *elle y introduit néanmoins une nouvelle dimension : celle de l'expression de la vie et de l'engendrement* »[299].

L'idée de l'engendrement est également donné par le titre des trois salles, « Dehors », « Dedans », « Dessus ». Dans la première salle, « Dehors », Pinocchio n'est pas encore dans le ventre de la baleine, mais il se fraye un chemin. Dans la seconde salle, « Dedans », le ventre

[298] Mais doit-elle sa notoriété à son travail ou à son statut de « femme de » ?

[299] GRENIER, C., op. cit., p. 179

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

de la baleine évoque le lieu de l'engendrement, l'utérus, vaste cavité rouge. La troisième salle, « Dessus », est celle de l'expulsion après maturation, l'adverbe « dessus » pouvant faire référence au ventre maternel sur lequel on pose l'enfant après la naissance.

Annette Messager soumet un corps imaginaire à l'engendrement du petit garçon de bois, la mère est désincarnée, n'ayant pour preuve de son existence que son utérus matriciel.

La question de la maternité et de l'engendrement traverse la pratique d'Annette Messager depuis ses débuts. L'utilisation de menus matériaux, de textile et d'objets féminins ainsi que les qualificatifs qu'elle se donne (« femme collectionneuse », « femme pratique »...) pourrait faire qualifier son œuvre d' « art ménager ». Néanmoins, se risquer à de telles catégorisations est réducteur et n'offre qu'une lecture limitée de sa pratique. L'artiste a conscience de la difficulté d'exister en tant que créatrice et préfère alors présenter un art pensé comme mineur. « *Un artiste dévalué. C'est ainsi que se présente Annette Messager. Dévaluée parce que toute femme l'est, et plus encore quand elle prétend à l'art.* »[300]

Pour la série *Le repos des pensionnaires* exposé la première fois à la galerie Germain, Annette Messager devait, à la demande de la marque Woolmark qui était sponsor, réaliser une œuvre en laine. Après avoir vu un moineau mort sur un trottoir, elle décide en rentrant chez elle, d'en refaire un à partir de plumes qu'elle habille ensuite d'un petit tricot fait de ses mains. Elle répètera ce procédé ou bien utilisera des moineaux empaillés, vêtus, comme pour le premier, d'une minuscule layette. Elle habille les oiseaux comme l'on joue à la poupée, elle côtoie le monde de l'enfance et se met dans la peau d'une petite mère. *Annette Messager collectionneuse* accumule les albums, cinquante-six différents dont un sur le mariage où elle s'amuse à remplacer les visages des mariées par le sien sur des photographies annonçant les noces dans la presse. Après le mariage, elle s'attaque à la maternité. Avec la même méthode, elle découpe des visages de bébés qu'elle colle dans des cahiers et les baptise d'un prénom. Pourtant, elle ne se contente pas de les répertorier mais raye les yeux de plusieurs traits de crayon. Elle leur donne à la fois naissance et mort.

[300] Ibid., p. 9

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

160. Annette Messager, *Le repos des pensionnaires*, 1971-1972,
plume et laine, vitrine

Une certaine proximité sensique existe entre *Mes pensionnaires* et ma série *Les limbes* (ou les *Mizuko Kuyō*). Annette Messager est dans un fantasme de la maternité, elle ne l'a pas vécu, mais elle la transfère symboliquement et/ou de manière fictionnelle sur les moineaux.

J'ai connu la maternité par deux fois, néanmoins, le besoin de la prolonger s'est fait sentir. Préférant suivre le choix de la raison, j'ai commencé à réaliser des moules en silicone de petits baigneurs. J'ai d'abord réalisé une première série de bébés en cire, rouge ou blanche, puis je les ai coiffé d'un petit bonnet en coton tressé. J'ai ensuite utilisé un second modèle de baigneurs, légèrement plus grands. Suivant le même processus, j'en ai fait des moules et y ai coulé du plâtre. Leurs bonnets sont tricotés en laine suivant un patron réduit d'un bonnet réalisé à la même époque pour ma fille. Les ersatz de bébés en plâtre et leur accumulation me permettent d'incarner une figure maternelle, notamment lors du tricotage du bonnet reprenant ainsi la tradition de la layette. Cela me permet d'être créatrice et procréatrice, d'être mère puissance dix. « L'art ménager » me permet de confronter les paradoxes qui m'habitent, d'un coté une recherche du mythe de la « femme accomplie » tandis que je le rejette au quotidien. Mes enfants n'ont jamais eu de layette, excepté le bonnet tricoté pour ma fille qui sert de patron aux bébés de plâtre. Les pratiques textiles sont pour moi un chemin de traverse, une ruse pour être une « femme accomplie » tout en le niant...

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La broderie et l'anti-broderie

Le terme d' « anti-broderie » a été théorisé par Aline Dallier-Popper dans un article paru dans la revue Sorcière[301] dans lequel elle insiste sur l'ancrage traditionnelle de cette nouvelle broderie. Mais celle-ci rompt néanmoins avec la tradition et contredit l'image d'Epinal de la brodeuse assise près de sa fenêtre éclairée à la lueur d'une bougie aux longues heures de la nuit, personnifiée par Louise Bourgeois sous les « traits » d'Eugénie Grandet.

En hommage à l'héroïne d'Honoré de Balzac, Louise Bourgeois réalise entre 2007 et 2010 seize petits panneaux à partir des mouchoirs et torchons de son enfance, rapportés de France lors de son départ aux États-Unis en 1938, les agrémentant de fleurs artificielles, perles, boutons et autres reliques. À travers ses travaux d'aiguille, elle narre la vie misérable de l'héroïne de Balzac qui « *ne faisait que ravauder les draps, c'est comme ça, c'était un destin très modeste et très misérable* ».

Les différentes pièces de Louise Bourgeois réalisées à l'occasion de cette exposition traitent du féminin, de la souffrance, la difficulté d'exister. Elle écrit (ou brode) « Ma mère avait raison. Souffrir et mourir » à côté d'une peinture représentant une femme rouge, très rouge, qui porte en son ventre un enfant qui semble en grande souffrance, fantomatique. Un cordon ombilical lie cette femme, depuis son nombril jusqu'on ne sait où, dans un tout organique rappelant le lien l'unissant à sa mère qui n'est plus. Elle devient mère et déjà, dans son ventre, ce bébé est seul. Elle exprime la difficulté d'être mère quand l'on a soi-même plus de mère. Le passage de relais n'a pas été fait, la mère est donc encore une enfant, une enfant qui porte un enfant. Ils sont tout deux à la recherche d'une mère dans la solitude et l'égarement.

Cette question de la maternité revient plusieurs fois notamment avec cette autre œuvre *Faith, Hope and Charity*. Ces mots sont brodés de bleu sur des lignes rouge, comme dans un cahier d'écolier, une leçon, une leçon pour la vie. Sur un petit rectangle de tissu blanc ajouté sur le mouchoir est brodé ou dessiné un corps féminin, accompagné d'un semblant de fœtus en lieu et place de l'utérus.

[301] DALLIER-POPPER, A., « La broderie et l'anti-broderie » in *Sorcières, Les femmes vivent, L'art et les femmes*, n°10, pp. 14-17

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

161. Louise Bourgeois, *Faith, Hope, Charity*, 2009, tissu, collage, broderie, 40,6x61,6 cm, The Easton Foundation

L'inquiétude pour le temps qui passe est représentée par des horloges où les aiguilles sont remplacées par des aiguilles à coudre. Les horloges sont faites d'accessoires féminins : aiguilles, agrafes, petits brillants. La féminité est comptée, l'horloge biologique tourne. Ce travail d'aiguille se fait abstraction alors qu'il est réalisé avec des médiums féminins.

L'abstraction est un territoire masculin, mais grâce à ce médium, les femmes peuvent le conquérir.

Tenter d'exister sur la scène artistique avec un matériau traditionnellement féminin tient du militantisme et permet la valorisation d'un héritage féminin et d'une histoire féminine. Cette notion d'héritage est très présente dans le travail de Raymonde Arcier. Elle expose à la Biennale de Paris en 1977 *Héritage, Les tricots de ma mère.* Il s'agit d'un énorme pull tricoté, de trois mètres d'envergure. Le pull en lui-même est comme constitué de plusieurs pulls. Il est immense, tout comme les obligations domestiques des femmes et la place que cela prend dans leur vie. La domesticité est récurrente chez Arcier, elle remet le couvert avec *Faire ses courses*[302]. Cet énorme sac à provision montre le poids des devoirs domestiques, tellement grand qu'une femme pourrait y entrer.

> « *Il y eut donc le moment où l'on pouvait considérer la couture sous toutes ses formes comme un acte militant. Les artistes (au sens professionnel du terme) s'y mirent les premières : les unes pour intégrer le travail des femmes dans leur propre pratique picturale ; les autres en poussant l'expérience jusqu'à l'abstraction pure, ce qui*

[302] 1971

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

achevait d'élever si l'on peut dire, le travail artisanal des femmes à la « dignité artistique ». »[303]

162. Raymonde Arcier, *Héritage, les tricots de ma mère*, laine tricotée, 2,60x3 m, 1972-1973

L'abstraction est la voie choisie par Pierrette Bloch. Elle réalise en 1999 *Sculpture de crin, BS.644* en crin de cheval noué sur un fil de nylon. Les fils de crin dansent, s'emmêlent. Il émane de cette œuvre une pureté de forme, une simplicité, une légèreté et une évanescence.

En effet :

« *Le travail de Pierrette Bloch, s'il entre dans l'abstraction, le fait en restant très sensible et en détournant les apprentissages des femmes, qu'elle porte à un autre degré de réalisation. […] L'œuvre de Pierrette Bloch peut être lue comme une libération et une réutilisation d'apprentissages féminins typiques, ouvrant de nouvelles voies à une création polysémique.* »[304]

Ainsi, l'abandon de la connaissance du « faire » lui ouvre la voie de l'abstraction.

163. Pierrette Bloch, *Sculpture de crin, BS.644*, 1999, Crins de cheval attachés et noués sur fil de nylon, largeur : 365 cm, Frac Lorraine

[303] DALLIER-POPPER, A., « La broderie et l'anti-broderie » in *Sorcières*, op. cit.

[304] DUMONT, F., *Des sorcières comme les autres*, op. cit., p. 248

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Ces nouvelles pratiques font bouger les limites entre art et artisanat, entre art majeur et art mineur. C'est exactement à ce croisement que se situe *Untilted.* Pour cette réalisation, Louise Bourgeois empile des coussins faits en tapisserie en respectant un ordre de taille, du plus grand au plus petit en partant du socle. Le tout est maintenu par une tige métallique située au cœur des coussins.

164. Louise Bourgeois, *Untilted*, 2001, tapisserie et métal, 189,2x31,7x22,8 cm, Cheim&Read, New York

On connait l'importance de la tapisserie pour l'artiste, elle est fille de tapissier et à longtemps aidé ses parents à l'atelier. La sculpture fait figure d'objet transitoire, figure la filiation avec ses parents. Elle se sert d'un médium qu'elle connait très bien, qui fait partie d'elle en quelque sorte. Ainsi agencés, ces petits morceaux d'artisanat forment une œuvre d'art.

Cette dichotomie entre art mineur et art majeur est également interrogée dans l'œuvre collaborative *Woman at Work – Under Construction* de Maja Bajevic. Pendant la guerre en ex-Yougoslavie, cinq femmes d'origine bosniaque, invitées par l'artiste, brodent, juchées sur des échafaudages. Elles brodent des motifs traditionnels sur une bâche situées sur la Galerie nationale de Bosnie-Herzégovine.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

165. Maja Bajevic, Women at Work (Under Construction) in Construction, 1999, Installation : échafaudage en métal et en bois recouvert d'une bâche de construction en toile synthétique (400x600x80 cm), 3 bâches de construction avec broderies en laine (produites pendant la performance réalisées à Sarajevo en 1999), 1 œuvre vidéographique, Bosnie, 11'48'', coul. Vost anglais, achat, 2007, AM 2008-64

Les peurs de l'enfermement et de l'oppression des artistes sont très présentes chez Aline Dallier-Popper. Elle propose de se tourner vers d'autres formes plastiques :

> « *Mais pourquoi ne pas regarder* aussi *du côté des techniques et des outils moins marqués du sceau de l'oppression ? Les lieux de création sont multiples : si le dessin, l'écriture, la peinture ne sont pas la liberté en soi, ils représentent cependant, pour celles qui ne s'y sont pas encore livrées, par timidité ou par crainte, une certaine libération.* »[305]

La troisième vague du féminisme dans laquelle nous sommes depuis déjà quelques années va être le lieu du bilan et de l'analyse de l'héritage de la seconde vague. Broder aujourd'hui diffère de la broderie des années soixante-dix. Et, pour broder aujourd'hui, il faut apprendre...

Aurélie William-Levaux est une figure majeure de cette broderie contemporaine et subversive. Elle y dit le féminin, la turpitude de l'existence féminine... Ses broderies sont pensées et réalisées comme des romans graphiques, preuve s'il en est que la broderie ne s'enferme pas sur elle-même. Elle n'est pas dans l'enfermement, d'ailleurs, même d'un point de

[305] DALLIER-POPPER, A., « La broderie et l'anti-broderie », op. cit., p.17

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

vue formel, la broderie « déborde » : la peinture coule, ne respecte pas les contours... Le dépassement des limites est également présent d'un point de vue esthétique et théorique. Elle dépasse ce que peut être la broderie au sens où la théorise Aline Dallier-Popper et joue des limites de l'identité féminine.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

B. D' « art textile » à « pratiques textiles »

Art textile

Les différentes catégories de l'art textile semblent avoir pour racines communes la tapisserie. La tapisserie est un art ancien, déjà présent dans l'Odyssée. En effet, pendant l'absence d'Ulysse et sa propre captivité à Ithaque, Pénélope se met en tête de tisser un linceul pour son beau-père. C'est par l'acte de tisser et de détisser chaque soir venu son ouvrage que Pénélope met en place sa ruse, sa *métis*. Le tissage est un moyen d'expression féminin quand les femmes sont contraintes à l'enfermement du foyer tandis que les hommes s'en vont à la guerre.

En France, sous Louis XIV, Colbert agrandit les Gobelins. Les lisseurs et les peintres exercent sous la responsabilité de Le Brun. En 1667, un édit du Roi la nomme « Manufacture royale des meubles de la Couronne », ce qui donnera plus tard le Mobilier National.

En 1860 en Angleterre, William Morris fonde le mouvement *Arts and Crafts*, mouvement « globalisant ». En effet, il tend à décloisonner les pratiques, les envisageant conjointement, comme la tapisserie et l'architecture par exemple.

L'atelier du Bauhaus fonctionne quant à lui de 1919 à 1933. L'atelier de tissage, tout comme les autres ateliers du Bauhaus, est un atelier d'expérimentation et d'apprentissage. Ses élèves, toutes des femmes, bénéficient de l'enseignement de Johannes Itten. L'atelier fonctionne avec des binômes entre un artiste et une tisserande.

Après l'horreur de la première guerre mondiale, et comme beaucoup de mouvements artistiques de la même époque, le Bauhaus a cherché à œuvrer dans le sens de la construction d'un monde meilleur. Pour cela, il fallait abattre les distinctions et les genres socialement et artistiquement. En effet, la distinction qui existait entre artiste et artisan est vouée à disparaître et les pratiques artistiques sont pensées conjointement. C'est en effet ce que prône Walter Gropius dans le Manifeste du Bauhaus en avril 1919 : « *Formons donc, une nouvelle corporation d'artisans sans l'arrogance des classes séparées et par laquelle a été érigée un mur d'orgueil entre artisans et artistes* ». La volonté de Walter Gropius est de faire du Bauhaus en art total, centré autour de l'architecture : « *Nous voulons, concevons et créons*

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

ensemble la nouvelle construction de l'avenir, qui embrassera tout en une seule forme : architecture, plastique et peinture, […] ».

L'architecture est donc pensée au centre de tous les autres arts car elle est vu comme ce qui relie l'art et les hommes, elle est l'élément central autour duquel vont s'agencer les autres formes d'art, non pas en tant qu'agrément mais bien dans un esprit de communauté. Cet esprit est aussi appliqué concrètement aux femmes et aux hommes travaillant au Bauhaus, partageant les locaux, le quotidien, et dans cette continuité, les œuvres réalisées n'appartiennent pas à l'artiste mais au Bauhaus. Le textile se doit d'appliquer cette ambition de lier l'art et la vie, ainsi, l'atelier se mécanise et se développe. Outre la tapisserie, on crée des tapis, des tissus d'ameublement... Le Bauhaus adopte une posture nouvelle quant à la nature et la destination des œuvres produites. En effet, la question du Beau diverge des postures traditionnelles. Il n'est plus question de chercher le Beau dans la contemplation d'une œuvre « sans finalité », ou pour reprendre un terme cher au Bauhaus sans « fonctionnalité ». Au contraire, la beauté d'une œuvre et d'un objet proviendrait de la synthèse entre le fonctionnel et l'esthétique, une beauté fonctionnelle en somme. L'atelier de tissage réaffirme son attachement au statut d'artisan tout en cultivant la créativité artistique de ses élèves. L'apport de nouveaux matériaux au sein de l'atelier de tissage ouvre à d'autres pratiques et médiums que la tapisserie.

En effet, la broderie, le crochet, la teinture, l'impression sur textile vont permettre à l'atelier de continuer à se développer et ainsi produire de plus grandes quantités. L'atelier fait l'acquisition de métiers jacquard permettant de réaliser des dessins en un minimum de temps et de contraintes. Anni Albers attache un soin particulier à expérimenter les diverses propriétés du tissu que ce soit ses propriétés acoustiques, mécaniques, ou encore d'infroissabilité... Ces expérimentations ouvrent le champ à de nouvelles possibilités de création, abandonnant de plus en plus la vocation première de l'atelier qui est de réaliser des tapisseries. Le tissu est mis en relation avec divers matériaux comme le métal et le bois pour la réalisation de mobilier, chaises, fauteuils... Les ateliers ne sont donc pas séparés mais fonctionnent ensemble, ce qui permet aux femmes de l'atelier de tissage d'apprivoiser d'autres ateliers où elles ne ne sont normalement pas admises par rapport à leur genre.

La création de textile pour l'atelier de mobilier nécessite l'obligation de se confronter à un certain nombre de contraintes pour répondre au « carnet des charges » du Bauhaus. La réalisation de tissu d'ameublement est l'occasion d'expérimenter le motif, la couleur, et la texture, de réaliser des tissus plus résistants endurant à l'usage, au frottement, au piétinement. Les motifs géométriques, en couleurs ou en camaïeu de gris sont mis à l'honneur, ils jouent

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

avec la trame du tissu et la forme du mobilier. La confrontation et le métissage des deux pratiques aboutissent à la réalisation d'un objet singulier.

Sonia Delaunay n'a pas a proprement parlé fait partie du Bauhaus même s'il existe une correspondance entre elle et les membres. L'abstraction et la couleur sont deux éléments primordiaux dans ses recherches plastiques, aussi bien en peinture que dans le domaine du textile. En 1924, dans son appartement parisien, elle consacre une pièce à son atelier qu'elle nomme l' « atelier simultané » attribué à la création textile. Attachée à la notion d'artisanat, elle y réalise des vêtements, ses « costumes simultanés ». Puis, elle emploie quelques ouvrières et crée sa propre enseigne en 1925, la « Maison Sonia », à destination d'une clientèle aisée et bourgeoise. Elle dessine les motifs de ses tissus et accorde un soin particulier aux couleurs et aux formes. Outre la confection, elle réalise également du mobilier et décore entièrement son appartement dans l'idée d'une œuvre d'art « totale » chère à Walter Gropius.

Les Delaunay tiennent salon chez eux, toute l'avant-garde littéraire et artistique s'y réunit. C'est comme cela qu'elle crée ses *robes-poèmes* d'après quelques poèmes surréalistes. En 1923, elle réalise des costumes pour la pièce de Tristan Tzara *Coeur à gaz*, mêlant les formes géométriques à la couleur. Après la guerre et la mort de son mari, elle œuvre à la reconnaissance de celui-ci, elle ne sera reconnu qu'une dizaine d'année plus tard.

À ce moment là, Jean Lurçat est le « leader » en matière de tapisserie. Il entend signer une rupture franche avec la peinture et met un nouveau système en place, celui du carton numéroté pour traduire les couleurs. Cela induit une perte d'initiative créatrice du lissier ou de la lisière relégué·e au statut de simple exécutant·e. Il rencontre Denise Majorel qui fonde l'association des *Artistes-cartonniers* dont il sera président et théorise ce qui sera appelé le « renouveau de la tapisserie ». Denise Majorel expose dans sa galerie *La demeure* des tapisseries contemporaines. La mise en relation entre les avants-gardes et les grandes manufactures comme Aubusson, notamment grâce à Marie Cuttoli, a permis à la tapisserie un tournant vers l'abstraction.

En 1962, Pierre Pauli, un passionné d'art textile, met en place la première *Biennale de la Tapisserie* à Lausanne avec l'aide de Jean Lurçat. En quelques années, les tapisseries figuratives et planes disparaissent au profit de tapisseries abstraites pensées dans l'espace. D'autres expositions de tapisseries et d'art textile sont mises en place, symptôme d'une réelle force créatrice contemporaine. Depuis les années soixante, un changement sensible s'annonce

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

dans la réalisation des tapisseries. En effet, en l'espace de quelques biennales, le rapport entre les œuvres figuratives et les œuvres abstraites s'inverse. Alors qu'en 1962, la proportion était de trente-huit œuvres figuratives contre vingt-deux abstraites, dès la seconde biennale, le rapport est de trente-deux figuratives contre cinquante-et-un abstraites avec un climax en 1967 avec six figuratives contre soixante-dix-huit abstraites. Ce processus tient à plusieurs choses et notamment au rapport qu'entretient la tapisserie avec le mur. En effet, la tapisserie n'est plus pensée en terme de fonctionnalité. Elle va peu à peu perdre son caractère décoratif pour devenir sculpture et installation. Pour autant, les artistes se réfèrent à des méthodes de tissage traditionnel, faisant appel à des tisseur·se·s et lissier·e·s de métier. L'artisan·e et son savoir-faire sont mis·e·s au service de l'artiste comme c'est le cas de Jagoda Buic et de ses tissages dans l'espace. Le carton disparaît peu à peu, laissant place à des croquis et des maquettes. Une autre tendance portée par Josep Grau-Garrigo veut que le ou la « véritable » artiste soit celui ou celle qui allie les deux postures d'artiste et d'artisan·e, réalisant à la fois les cartons et les tapisseries. Ici s'affronte deux visions de la tapisserie, entre tradition et modernité.

Le décrochage de la tapisserie du mur et son développement dans l'espace qui caractérisent sa modernité qui est en partie dû aux propriétés des matériaux utilisés, riches, multiples et parfois antagonistes, rigidité/souplesse, solidité/fragilité, élastique, froissable, rêche, doux, occultant, transparent... Ces propriétés vont être exploitées, expérimentées, permettant à de nouvelles formes de voir le jour et bien souvent, différentes pratiques textiles sont convoquées dans un véritable esprit de métissage. Ces différents éléments vont participer à la réalisation d'œuvres de grandes dimensions et de structures ornementales. Parfois même, le textile devient décor de scène, pensant conjointement l'espace et le matériau. Avec ces œuvres monumentales, c'est alors la question de l'architecture qui est interrogée, la relation entre l'œuvre et l'espace, questionnement déjà posé par Walter Gropius qui mettait l'architecture au centre de l'articulation « art et vie ».

Pourtant dans les années soixante-dix va s'opérer un phénomène d'inversion. Alors que l'art textile était encore éminemment masculin car historiquement ancré dans la tapisserie, il se féminise. En effet, l' « art textile » devient en quelque sorte l' « art ménager » puisque rattaché à d'autres pratiques textiles « féminines » comme la broderie, la couture et les sculptures molles. Aline Dallier-Popper dans son entretien avec Claudine Roméo veut mettre fin à un malentendu au sujet de sa posture de chercheuse.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

> « *Toujours à propos de la question des techniques traditionnelles réactualisées sur lesquelles je me suis appuyée, surtout dans ma thèse de doctorat, et qui ont donné lieu, dans les années 1970-80, à une nouvelle tendance de l'art, le Textile Art, j'aimerais profiter de cet entretien pour en terminer avec un malentendu. Je me vois en effet souvent qualifiée de spécialiste de l'Art textile (ancien et nouveau). Or, si je me suis, dans un premier temps, intéressée à cette tendance de l'art, ce n'est pas par connaissance particulière de la couture et de la broderie mais parce que ces techniques traditionnelles réactualisées me renvoyaient à une notion sociologique, celle de la division du travail entre les hommes et les femmes, qui se retrouvait posée et problématisée dans l'art contemporain.*
> *Ce qui me gêne c'est d'être rangée une fois pour toutes dans le domaine de l'Art textile, parmi les soi-disant nostalgiques d'une culture féminine révolue. L'idée n'était pas de prôner un retour à des pratiques traditionnelles sur-féminisées, ni de les interdire. Il s'agissait de les examiner en connaissance de cause*. »[306]

Le problème de l'art textile réside dans le qualificatif même d'« art textile ». Ce terme renvoie à la notion d'artisanat, d'art mineur, et d'art « féminin ». Le colloque *Défilage, genre et art textile aujourd'hui*[307] a tenté d'amener à une redéfinition de ses pratiques et à une dé-catégorisation. L'appel à communication spécifiait :

> « *Lors de ces journées, qui s'inscrivent explicitement dans une perspective d'étude de genre, il s'agira de s'interroger à la fois sur :*
> - *les pratiques artistiques contemporaines que couvre cette idée du textile*.
> - *les raisons de la visibilité contemporaine d'un tel phénomène*.
> - *la spécificité d'un discours toujours genré par rapport à cette expression artistique*. »

Le colloque aurait pu se conclure par cette citation de Françoise Collin tirée de l'ouvrage *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique* : « *Il n'y a d'art féminin que s'il y a un art masculin, notion restée étrangement absente du champ artistique et de son analyse. L'attention qu'on porte ainsi au premier risque paradoxalement d'en accentuer la particularité tout en le réhabilitant* ».[308]

---

[306] DALLIER-POPPER, A., « Le parcours. Entretien avec Claudine Roméo », in DALLIER-POPPER, A. et ROMÉO, C., *Art, féminisme, post-féminisme*, *op. cit.* p.41

[307] 2, 3 et 4 mars 2016 à l'Université Libre de Bruxelles

[308] COLLIN, F., « Praxis et plastique, ou la double fiction », in Profession : créatrice, FIDECARO, A., et LACHAT, S., *Profession*, op. cit., p. 210

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Exclusion des hommes et appropriation féminine

Si l'on retrace l'histoire du tissu, il s'avère que sa pratique et les différents métiers affiliés étaient avant tout exercés par les hommes. L'histoire commence dès la toile du peintre, composée de fibres enchevêtrées, tissées... Support à peinture elle est sous-couchée avant d'être recouverte de pigments, et tendue sur châssis. L'avénement du déchassement de la toile par les artistes hommes pourrait être vu comme un acte subversif tandis que la mise au châssis par les artistes femmes s'affirme tout autant comme un acte politique.

Pourquoi chez les artistes-femmes l'utilisation du textile, qui ne va plus être nécessairement support à peinture, rentre-il dans la catégorie de ce que l'on nomme « art textile ». Pourquoi cette dénomination leur est-elle a priori réservée ? L'histoire de l'art moderne et contemporaine regorge pourtant d'exemples d'artistes-hommes faisant usage du tissu sans que ceux-ci soient catalogués sous le terme d'artistes textile.

Entre 1960 et 1962, Simon Hantaï se lance avec la série *Les Mariales* dans l'expérimentation du pliage avant que cela ne devienne une méthode des années après.[309] La toile, une fois froissée, est peinte d'une peinture bleue appliquée au pinceau. Hantaï n'a pas la vision de l'œuvre en train de se faire et ne la découvre qu'après coup, une fois la toile sèche. Le bleu ne recouvre que les parties « bombée » laissant les parties creuses brutes.

166. Simon Hantaï, *Mariale m.a.3*, 1960, huile sur toile, 293,6 x 209,5 cm, Centre Pompidou

[309] La première de cette série, « m.a.1 » mesure 227,3 cm par 210,8 cm.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Un dialogue se crée entre le plein et le vide au sein même de la toile. Le bleu vient contaminer la toile, l'entacher, s'arrimer dans ses aspérités. Les deux séries *m.a* et *m.b* subissent les premières expérimentations et sont plus froissées que pliées contrairement à *m.c* et *m.d*. Le pliage chez Hantaï n'est pas encore systématique et n'est pas encore devenu une méthode à proprement parler[310]. Aussi, *Les Mariales* ne sont pas aplanies comme le seront les œuvres suivantes, mais tendues sur châssis donnant ainsi du volume à la toile. Le procédé aléatoire crée une grande diversité dans les pièces au coeur d'une même série.

Le titre de la série fait directement référence à la religion catholique et à sa grande dévotion pour la Vierge Marie, religion de la mère d'Hantaï dans laquelle elle l'a élevé.

Les plis de la toile peuvent être pensés comme les plis du long manteau de la Vierge surtout que cette toile inaugurale est bleue, d'un bleu marial. Hantaï a beaucoup et souvent parlé de sa mère et en particulier de son tablier, noir et ciré. Il se souvient avoir regardé des heures durant sa mère le laver, le plier, le faire sécher pour qu'il brille et prenne cette forme caractéristique quitte à répéter l'opération plusieurs fois.

En 1963, à la mort de sa mère, il le récupère, le lave, le plie et le fait sécher comme il l'a appris enfant. Le pliage n'intervient donc pas dans sa vie comme un heureux hasard mais résulte de souvenirs d'enfance et du lien fort qui l'unissait à sa mère. Il renoue ici avec un héritage familial et culturel, lui qui, expatrié hongrois, a décidé de venir s'installer à Paris à l'âge de 26 ans.

Malgré la mise en place d'un nouveau procédé qu'est le pliage, Hantaï ne rompt pas complètement avec la peinture et place *Les Mariales* dans la continuité de ses recherches picturales. De plus, l'utilisation du pinceau renforce le lien avec une tradition picturale classique. Cet héritage est sans doute une des raisons pour laquelle Hantaï n'est pas considéré comme un artiste textile bien qu'il interroge la notion d'artisanat par le geste de faire et défaire les nœuds. Aussi, nous pouvons supposer que le rapport à des formes classiques et reconnues de l'art légitiment ces nouvelles pratiques textiles comme cela va être le cas pour Noël Dolla, membre du groupe Support/Surface, groupe constitué en réaction à l'envahissement de l'art américain. Leur but était de repenser la peinture non pas comme une figuration mais comme une expérimentation formelle...

En 1967, Dolla crée un premier étendoir. *Structure Etendoir II* date de 1967 et fait littéralement éclater le châssis. Seuls deux montants parallèles sont gardés, tenus par des

[310] Au pays Dogon, lors de la réalisation des bazins, ce sont les hommes qui ont la charge des nœuds, de les faire et de les défaire, ils sont nommés « attacheurs ».

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

cordes au mur, ils sont percés afin d'y maintenir trois cordes tendues sur lesquelles des étoffes sont maintenues en place par des pinces à linge en bois. Les tissus sont de différentes couleurs et de différentes tailles. Les étendoirs vont également se décliner en une version serpillière avec *Structure étendoir* où des serpillières peintes sont présentées sur une structure métallique. L'étendoir domestique, de forme carrée, dont le large pied rouge assure la stabilité se déploie dans l'espace d'exposition. Cinquante serpillières immobiles sont suspendues jusqu'à occuper tout l'espace de l'étendoir. Elles sont partiellement peintes en jaune, toute à un niveau différent. Noël Dolla joue ainsi de la capillarité et du pouvoir absorbant du matériau, tout comme la toile absorbe la peinture. Il trempe ses serpillières dans la peinture comme la ménagère la tremperait dans l'eau savonneuse afin de récurer le sol. Il présente ensuite ses peintures pourtant sèches sur un outil servant à sécher le linge à l'air libre, tout comme, une fois encore, la ménagère le ferait après sa corvée.

La serpillière ne sert pas à nettoyer la crasse, il nie son caractère utilitaire, mais joue de ses propriétés absorbantes. L'utilisation d'objets du quotidien interroge l'artialité et la potentialité artistique des objets pauvres. La hauteur de l'étendoir, à savoir deux mètres et son occupation centrale dans l'espace d'exposition renforcée par l'immobilité de la structure et la présence du pied rouge donne à l'étendoir un aspect sculptural. Le tissu n'est plus pensé en deux dimensions mais en trois. Le textile prend des formes nouvelles, comme la sculpture et l'accumulation.

167. Noël Dolla, *Grand étendoir aux serpillières*, 1967-1999, 50 serpillières colorées par trempage, 220x200x200 cm, structure métallique, pinces à linge et cordes

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Malgré cette répartition genrée qui semble se dessiner, un artiste fait pourtant exception, Yinka Shonibare. L'artiste est présent dans de nombreux ouvrages, monographies et thèses, traitant d'art textile ce qui, de fait, qualifie son travail. Pourtant, il échappe à la classification balbutiante opposant les artistes hommes et les artistes femmes. C'est un homme réalisant des installations textiles tout en sous-traitant une partie de la réalisation. Malgré ces éléments qui semblent faire sens, « homme », « installation » et « sous-traitance », son travail rentre dans le champ de l'art textile. Le tissu utilisé pour la réalisation des vêtements que portent les corps décapités semble apporter un élément de réponse. Il s'agit du Wax, tissu d'origine indonésienne qui va être industrialisé en masse aux Pays-Bas avant d'être exporté et vendu en Afrique via les mêmes chemins maritimes que la traite négrière. Un parallèle peut-être fait avec l'artiste Jagoda Buic, qui réalise des tissages monumentaux et en trois dimensions. Elle emprunte un savoir-faire traditionnel de son pays d'origine et fait exécuter ses tissages par des tisseuses professionnelles. Malgré la grande taille des tissages et leurs réalisations en trois dimensions, son travail est également qualifié d'art textile. Ce qui permettrait de la catégoriser comme tel serait le rapport qu'elle entretient avec l'artisanat et la tradition. Ces deux éléments semblent être ceux qui permettent de faire le distinguo entre « art » et « art textile ». Le « Grand Art » s'émancipe de la tradition pour être dans une recherche plastique et esthétique reniant les liens avec des pratiques ancestrales.

Les artistes du « Grand Art » quittent la représentation pour un retour au matériau et questionnent le « faire », tisser, tresser, filer, tendre, teindre... Pour ceux de l' « art textile », le matériau est le sujet et agit comme un miroir permettant de s'interroger soi-même en tant que créatrices et créateurs, surtout dans la période des années soixante-dix, années de l'émergence du textile et du féminisme. Beaucoup d'œuvres sont alors réalisées en groupe à travers des collectifs, des expositions collectives et non-mixte, rompant symboliquement avec la figure de l'Artiste.

Néanmoins, les catégorisations en art sont tenaces entre art, art textile, art décoratif, artisanat, artisanat d'art... Il y avait au début de ma thèse je l'avoue, une certaine incompréhension de ma part vis-à-vis des pratiques masculines du textile. Pourquoi les hommes envahissaient-ils ce territoire qui était celui des femmes car lié à la tradition et à l'apprentissage obligatoire ?

Les discussions informelles lors des colloques sont pour les jeunes chercheur·e·s toujours très riches. À l'occasion du colloque « Éducation sentimentale, construction des identités féminines et masculines dans le texte et l'image » j'ai pu m'entretenir de mon a priori. Il en est ressorti que les pratiques textiles masculines ne sont pas à voir comme un envahissement des

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

hommes dans des territoires « féminins » mais comme un aplanissement des barrières entre les deux catégorisations sexuées : le féminin et le masculin, à quoi nous pouvons rajouter entre l'art et l'artisanat. De plus, comme l'écrit Nicole Pellegrin, le textile est en réalité d'abord masculin :

> « *La féminisation des travaux d'aiguille est l'exemple d'une lente exclusion masculine, peut-être temporaire et partielle (les « grands couturiers » sont en fin du xxe siècle le plus souvent des hommes). Ce pourrait donc être l'histoire d'une conquête par les femmes d'un secteur d'activité où elles n'ont pas toujours été majoritaires, l'histoire aussi peut-être d'une marginalisation avec l'avènement de la production de masse et l'oubli de l'inventivité créatrice à l'œuvre dans toutes les formes de « l'ouvrage »* ».[311]

L'inversion genrée du textile va se retrouver dans d'autres cultures. Ainsi, Anne Grosfilley explique dans son ouvrage ce basculement opéré par l'arrivée des religieuses et missionnaires dans le travail textile chez les Mossi.

Jusqu'à leur arrivée, le tissage était une occupation masculine, l'auteure précise l'importance de la religion dans la répartition de cette pratique. En effet, le tissage serait la mise en application des préceptes du Coran. Les métiers utilisés par les hommes étaient démontables pour se concilier avec la vie nomade, mais aussi horizontaux et nécessitaient, pour tisser, d'être placés entre les jambes. Cette posture excluait les femmes par son inconvenance. Dans les années soixante, sous l'impulsion des religieuses, le « métier amélioré » voit le jour. Il s'opposait aux métiers traditionnels par sa verticalité. La « Mission chrétienne » formait les femmes au tissage, leur permettant ainsi d'échapper aux mariages forcés, autonomes, elles gagnaient alors assez d'argent pour subsister par elles-mêmes. Le travail textile prend ici une valeur émancipatrice. Le textile se voit pourvu de deux éléments antagonistes, l'émancipation et la régulation car en effet, l'évangélisation se mettait en place au fur et à mesure de la colonisation. L'apprentissage des travaux d'aiguille chez les femmes Mossi a permis d'asseoir la religion catholique, de réguler les mœurs, d'imposer un modèle culturel occidental.

Écrire l'histoire du textile reviendrait alors à écrire l'histoire de la domination des hommes sur les femmes, de la culture occidentale sur les cultures non occidentales. Cette domination semble avoir une fin en soi : façonner les femmes, via un médium qui leur est attribué, afin de légitimer et de perpétuer des valeurs patriarcales.

[311] PELLEGRIN, N., « Les vertus de « l'ouvrage », op. cit.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Un art contemporain

L' « art textile » est composé de plusieurs sous-catégories : « art ménager », « broderie subversive », « soft art », « nouvelle tapisserie », etc. Ces sous-catégories s'ancrent pourtant de manière individuelle dans les pratiques contemporaines de l'art, Boltanski accumule des vêtements, Dolla joue avec des serpillières, Annette Messager habille des moineaux…

Néanmoins, plusieurs de ces sous-catégories sont modernisées et souvent « croisées » avec d'autres pratiques artistiques comme l'installation, la vidéo, la photographie. Ainsi, l' « art textile » pourrait être défini comme un art du métissage par « l*e croisement entre art et artisanat, art et mondialisation, histoire de l'art et anthropologie, la nature sexuée de l'art.*»[312]

Le remake va permettre de penser le métissage en terme de mélange entre des pratiques traditionnelles et contemporaines. Yinka Shonibare va mettre au centre de sa pratique la tradition du wax dans des installations kitsch, habillant ses personnages comme au Siècle des Lumières. Cela lui permet d'interroger sa propre histoire, celle d'un homme né au Nigéria et vivant en Angleterre. Il y parle du racisme et de l'esclavagisme en réactualisant une pratique traditionnelle alors que ces œuvres sont à destination des oppresseurs, les européens, puisque ses installations sont avant tout exposées en Europe et sur le contient Nord-Américain.

Dans *The Swing (After Fragonard)* de 2001, il fait directement référence au tableau de Jean-Honoré Fragonard, *Les Hasards Heureux de l'escarpolette*, réalisé entre 1767 et 1769.

L'installation est composée d'un mannequin en taille réelle, de corde, de tissu wax et de végétation synthétique. Il reprend formellement l'élément central du tableau de Fragonard, l'escarpolette. Une femme s'y balance, étend son pied et lance sa chaussure.

Fragonard représente trois personnages entourés de verdure, deux hommes et une femme. La femme se tient sur l'escarpolette, toute vêtue d'une robe dans les tons orangés et d'une multitude de jupons. Dans l'ombre du feuillage, le deuxième homme tient une corde qui permet de mettre en place le mouvement de balancier, il est complice du premier homme qui, légèrement allongé dans l'herbe, attend avec délectation le moment où il pourra apercevoir avec une indécence touchante les jambes de la jeune femme. Elle est au centre, prise dans le mouvement de balancier, insouciante. Elle tend son pied gauche, lance son soulier et permet à l'homme de la regarder. Iels sont complice de cette acte subversif, la femme n'est pas victime d'un acte de voyeurisme mais veut qu'on la regarde et y participe activement. Il y a une

[312] DUPONT, V., « Préface », *Tissage et métissage: le textile dans l'art (XIXe-XXe siècles)*, Dijon, Éd. universitaires de Dijon, 2011, p. 5

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

certaine tension sexuelle, le jupon s'écarte assez pour laisser deviner ce qui s'y cache mais pas assez pour le montrer. Il y a une certaine érotisation notamment du corps féminin, cette longue jambe fine et blanche s'allonge en direction de l'homme, en se déchaussant, acte ô combien subversif, elle se met symboliquement à nue devant lui, pour lui.

168. Yinka Shonibare, *The Swing (After Fragonnard)*, 2001, tissu wax, mannequin, feuillage artificiel, Tate London

Dans l'installation de Shonibare, les deux hommes ont disparus. Il ne reste que cette femme aux jambes recouvertes de bas blancs, et ce soulier qui a quasiment une existence à part entière. La robe est dans les mêmes tons que chez Fragonard mais en wax, dans une large palette de couleur avec des oranges, des bleus, des verts, des jaunes, des rouges... Aussi, chez Shonibare, le mannequin sans tête n'a pas la blancheur spectrale de la femme représentée par Fragonard. La décapitation est un élément récurent dans ses installations, les mannequins n'ont pas de nom, pas de visage ce qui renvoie à l'histoire africaine, ou à sa non-histoire. Elle est lacunaire, orale, il en reste peu de traces, et les artistes contemporain·e·s, romancier·e·s, plasticien·ne·s, musicien·ne·s s'investissent dans ce devoir de mémoire, réécrivent une histoire africaine hors de la domination blanche. La décapitation permet de montrer l'invisibilité des afro-descendant·e·s dans notre histoire, dans nos institutions, et la rareté d'artistes afro-descendant·e·s, qualifié·e·s de minorités tout comme les « artistes femmes ».

Ynka Shonibare traite de l'identité comme le font les « artistes-femmes » de mon corpus, utilise le même médium textile mais avec une particularité culturelle. Il s'interroge sur le fait d'être afro-descendant·e dans un monde de blanc. Il refait l'histoire d'une certaine manière, la sienne, comme les plasticiennes réhabilitent les femmes. Quelques « artistes-femmes » afro-

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

descendantes réalisent ce même travail, questionnant à la fois l'identité de genre et l'identité culturelle.

L' « art textile » est donc un art du métissage, mais également de l'hybridation par son rapport aux différentes pratiques convoquées, aux matériaux dont la liste ne cesse d'accroître, et par sa modernité. L'hybride est défini comme le croisement entre deux espèces, deux races, que ce croisement soit naturel ou artificiel. Il a un fort ancrage dans les pratiques numériques, théorisé entre autre par Edmond Couchot dans l'*Art numérique.* L'hybride engage l'art dans les domaines de la sciences, des mathématiques, de la programmation, non en tant que modèles mais en tant que parties constitutives de l'art lui-même. Dans les pratiques les plus contemporaines de l' « art textile », le numérique est souvent utilisé que ce soit au moment de la conception qu'à celui de la création ou de la diffusion/exposition : hybridation des techniques, des matériaux voir même hybridation entre l'œuvre et son support et/ou l'espace d'exposition.

La tapisserie de Raymond Hains, *D'Eustache à Natacha*, composée de deux diptyques réalisés à la Manufacture de Beauvais reproduit un écran d'ordinateur et fait le lien entre deux époques et deux médiums, d'Eustache Le Sueur, peintre français du XVIIe siècle, initiateur du baroque à la française, et de Natacha Lesueur, photographe et plasticienne française contemporaine. L'œuvre fait également le lien entre plusieurs pratiques, la tapisserie, le numérique et la photographie.

La première tapisserie représente un écran d'ordinateur reconnaissable par le détourage gris. Nous sommes dans un logiciel ouvert sur trois images, comme nous l'indique les différents éléments écrits avec en haut à gauche « Fichier ; Édition ; Présentation ; Spécial ; Aide » et à droite l'heure « 17:20 » et différentes icônes. Dans ces trois images deux sont nommées : « R. Hains @ 66,7 % (Calque 1, RVB) » et « Eustache Le Sueur @ 25% (RVB) ».

La première capture d'écran est un détail d'un tableau d'Eustache Le Sueur, il s'agit de *Bacchus et Ariane*, réalisé entre 1640 et 1644. Il représente Ariane dénudée et la main de Bacchus portant dans sa main une couronne étoilée. La scène narre le moment où Ariane est abandonnée par Thésée après qu'il ait vaincu le Minotaure et qu'il ait trouvé la sortie du labyrinthe. Bacchus la demande alors en mariage avec la couronne boréale et l'adoube comme sa femme. La couronne devient pour Hains un motif. En effet, le quart inférieur gauche de la tapisserie représente une autre capture d'écran. La couronne boréale de Bacchus est découpée

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

et collée sur un autre calque. Une photographie occupe le quart supérieur de la tapisserie, il s'agit de Raymond Hains lui-même qui se photographie ou plutôt photographie son reflet dans une vitrine. Sur la vitrine, trois lettres sont inscrites « R I A », et s'y reflètent un panneau d'interdiction de stationner, un capot de voiture, et un rideau de fer. Des modifications numériques sont apportées par Hains notamment la couronne étoilée du tableau de Le Sueur. Elle souligne les lettres et les étoiles prennent assez naturellement leur place sur et entre les lettres. Ainsi, Hains se fait le messager de Le Sueur, médiateur entre lui et Natacha Lesueur.

169. Raymond Hains, *D'Eustache à Natacha*, 2001-2005, tapisseries en laine et lin, carton de Raymond Hains, 2,25x2,80 m, Beauvais

170. Raymond Hains, *D'Eustache à Natacha*, 2001-2005, tapisseries en laine et lin, carton de Raymond Hains, 2,25x2,80 m, Beauvais

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La seconde tapisserie représente toujours une capture d'écran avec les mêmes icônes et deux documents sont ouverts : « Eustache LeSueur @ 21,2 % (RVB) » et « Natacha Lesueur @ 40,7 % (Calque 1, RVB) ». Le premier sur la moitié gauche est un fragment du tableau. On y voit Bacchus adouber Ariane. Au dessus de sa main sont écrits le noms et le prénom du peintre, « Eustache » en rouge, « Le Sueur » en blanc d'une taille légèrement plus grande. Sur un fond bleu réalisé numériquement par Hains, il colle une photographie de Natacha Lesueur datant de 1998 représentant une tête de femme de dos. Sa tête est recouverte de rondelles de concombre superposées les unes sur les autres jusqu'à recouvrir toute la tête, les oreilles dépassant néanmoins.

Raymond Hains joue d'une correspondance entre les noms des artistes, Le Sueur et Lesueur, il se fait médiateur et les réunit grâce à un outil numérique. Il y a une correspondance aussi entre les couronnes : l'une est d'étoile, l'autre de concombre mais sont posées sur une tête de femme dans les deux cas. Un fond bleu est rajouté à la photographie de Lesueur pour reprendre le bleu du drapé et du ruban dans les cheveux d'Ariane.

La tapisserie garde les « imperfections » des images de Hains comme la pixellisation à certains endroits. La tapisserie est un maillage, une succession de points ce qui offre une correspondance sémantique avec le point-par-pouce numérique. L'écran, qu'il soit dispositif ou surface, a pour définition d'être support sur lequel apparaît un objet. Cette définition convient tout autant à l'écran de sérigraphie qu'à l'écran d'ordinateur, tout comme elle convient également au métier à tisser et au cercle à broder. Même si la temporalité diffère, si le temps d'exécution n'est pas le même, tous ont pour vocation d'être les supports d'une image.

Le numérique englobe plusieurs éléments que l'on retrouve dans différentes pratiques de l' « art textile » comme le pixel, la trame et l'écran. Le pixel et surtout le « pixel art », art visant à la réalisation de dessins à l'aide de pixels, sont par leurs formes très proches du point de croix. En effet, le but est le même, simplifier une forme pour la réaliser en un minimum de points. Le flou qui résulte d'un agrandissement d'une image trop pixelisée va être source d'inspiration pour les artistes comme Bibi Hansen avec ses broderies réalisées sur papier d'images imprimées et trouvées sur internet ou Christophe Cuzin avec la tapisserie *Le Jardin des Gobelins*, naturellement réalisée par la Manufacture des Gobelins.

Quand à la Manufacture d'Aubusson, elle entretient des liens très fort avec le monde de la mode, et ceci est affirmé par le projet *La tapisserie d'Aubusson tisse la mode : conception de vêtements et accessoires de luxe*, où sont mis en place des partenariats entre la manufacture et

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

des créateurs textiles. Aussi, les multiples appels à création sont l'occasion de renforcer les liens entre la tapisserie et les arts visuels, le design, le graphisme... mettant en valeur un savoir-faire traditionnel tout en offrant un ancrage contemporain à la tapisserie.

Ainsi, les différentes sous-catégories qui sous-tendent l' « art textile » sont résolument contemporaines. Pourtant, le terme d' « art textile » renvoie à l'idée d'un particularisme de l'art, d'un art mineur. En effet :

> « *[…] ce qui s'oppose, en français, aux arts mineurs, est l'art tout court, et l'art au singulier. Il est en effet frappant de remarquer la différence hiérarchique qui est entre l'art (comme tel), et* les arts*, flanqués d'une épithète : arts décoratifs, arts populaires, arts primitifs, arts mineurs, etc. Le seul fait d'accoler au terme « art » un qualificatif est déjà une marque dépréciative, un signe de minoration, comme si l'art « tout court » se suffisait à lui-même, en donnant l'illusion de s'auto-définir en quelque sorte.* »[313]

Ne faudrait-il pas alors abandonner ce terme d' « art textile » et préférer celui moins stigmatisant de « pratiques textiles » ? Ce terme permet en effet de rendre compte de la réalités des pratiques, de leurs diversités et de leurs ancrages dans le champ de l'art contemporain. Aussi, il offre la possibilité de dépasser les problématiques de genre, il n'y aurait plus un « art textile féminin » d'une part, et un art contemporain (masculin) utilisant le textile de l'autre mais des pratiques textiles de l'art au sens large.

[313] Roque, G., « Introduction », *Majeur ou mineur ? les hiérarchies en art*, Nîmes, Ed. J. Chambon, 2000, p. 7-8

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Conclusion

Les pratiques textiles illustrent les sentiments d'inégalités qu'éprouvent les femmes, illustration d'un « deux poids, deux mesures ». La dichotomie entre l'art textile et l'Art utilisant le médium textile est encore la transposition de la dichotomie entre les « femmes-artistes » et les « hommes-artistes », celle de la distinction entre les sexes, où les femmes sont nécessairement inférieures aux hommes. Rosi Huhn l'écrit, « *la femme artiste n'étant pas un artiste comme les autres, un artistes à part entière, ne risque-t-elle pas d'être un artistes à part, une femme d'abord, avec quelque chose en plus ?* »[314]

Ainsi, les artistes sont toujours soumises au risque de catégorisation, une catégorie à part de l'art, encore plus quand elles sont affiliées à l'art textile. Il leur faut donc continuer d'œuvrer à leur légitimité et à sortir de l'invisibilité grâce à un fort appui théorique féministe et universitaire par le biais des Gender Studies.

[314] HUHN, R., « Des femmes artistes contemporaines et la folie de la raison : un passage à l'Autre », in *Féminisme, art et histoire de l'art*, op. cit., p. 91-92

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Conclusion

Questionner la légitimité des artistes revient à questionner la visibilité des femmes en art et dans la société. Le constat est sans appel, il est difficile d'être une femme, d'être une artiste, confrontée au plafond de verre.

Il faut s'inventer des modèles, rendre visible et lisible l'histoire des femmes pour s'inscrire dans une filiation.

La photographie est très importante dans le mouvement de reconnaissance des artistes parce qu'elle permet le passage d'objet à sujet et la possibilité de poser un autre regard sur les femmes et la nudité féminine. Les photographes tentent de définir une nouvelle identité féminine et une nouvelle identité d'artiste.

De plus, la statut d'artiste et celui de la femme évoluent en même temps, les avancées pour les femmes sont aussi des avancées pour les artistes, pour leur reconnaissance et leur légitimité. Parfois, elles vont même être les portes-paroles des revendications féministes. Aussi, le simple fait de créer et d'exposer œuvre à la visibilité des artistes même sans volonté avouée de se faire écho des problématiques féminines.

Les artistes participent à l'émergence d'un discours féminin car la lectures des œuvres se fait toujours au prisme du genre. Mais ce discours peut être problématique puisqu'il n'est pas universel mais catégorisant. Il faut alors lutter pour la reconnaissance de ce discours, en lui accordant de la valeur, en ce qu'il participe à la visibilité des femmes, de leurs histoires, de leur vie, de ce qui se passe dans leur corps.

Une fois encore, la question de l'intériorité s'invite. Ce qui est intérieur au corps féminin, les règles, le désir, la frustration, devrait rester dans le corps. Pourtant, cela dépasse le cercle des femmes, ces interrogations sont politiques et font leur entrée dans l'espace public, avec par exemple le débat sur la « taxe tampon », le mouvement « me too » et la reconnaissance des violences gynécologiques et obstétricales. Ce basculement de la sphère privée à la sphère publique est nécessaire pour mettre en place un discours avec les hommes, les femmes, tout le monde, conjointement.

Le genre est construit sur des stéréotypes pour maintenir les rapports de pouvoir. Les artistes vont en jouer, jouent à « la femme » parce qu'elles n'ont simplement pas le choix, parce que c'est ce qu'on attend d'elles.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

La féminité est une mascarade construite de toute pièce pour correspondre à des schémas dominants car La femme n’existe pas, pas plus qu'il existe un « art féminin ». Il faut néanmoins sortir à un moment de cette dualité mascarade-parade, féminin versus virilité, et tendre vers une possible indistinction.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

CONCLUSION GENERALE

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Nous nous demandions dans l'introduction générale pourquoi les plasticiennes font du textile, de la broderie en particulier, un outil de diffusion de corps féminins pornographiés et objectivés. La question de recherche était la suivante :

« Si la tradition du textile véhicule des valeurs patriarcales, pourquoi les plasticiennes en ont fait le médium privilégié de la représentation du sexuel et des corps objectivés des femmes ? »

Broder des images de femme est un moyen de réappropriation des corps féminins, par un médium féminin. La broderie offre ainsi la possibilité de penser le féminin hors des stéréotypes pourtant diffusés, entre autre, par la pornographie.

Cette démarche est possible par l'acceptation supposée du caractère essentialiste du tissu véhiculé par la religion, la littérature et l'art. Les œuvrent littéraires et artistiques présentent des femmes humbles et discrètes, brodant méticuleusement, absorbées par leur travail. Elles sont enjointes à s'inspirer de la vie de la Vierge Marie, mère dévouée, femme modeste et pieuse.

L'image de la Vierge participe à forger une image des femmes, à modeler une identité féminine. La pureté virginale rappelle aux femmes qu'elles sont impures. Afin de contrer cette « impureté naturelle », elles doivent contrôler leur corps, le discipliner, le cacher. Elles acquièrent ainsi la connaissance du pur et de l'impur, du bien et du mal. À cela s'ajoute un autre couple antagoniste, l'intérieur et l'extérieur. L'intérieur est féminin, tout comme est leur sexe, et cette intériorité vient légitimer leur domestication.

L'utilisation récurrente de l'image de la Vierge Marie dans l'éducation des jeunes filles vient asseoir le dogme de la virginité, pureté devant être conservée jusqu'au mariage. Les femmes sont tiraillées entre leur « impureté naturelle », le sang qui coule, tâche, gâche, et le devoir de garder leur hymen intact. Ce qui sort de leur sexe est impur, l'hymen sert de limite et maintient l'impureté à l'intérieur des corps féminins. Ce dogme est important pour les hommes et la société, il permet d'assoir le pouvoir masculin et soumet les corps féminins.

Par la broderie, les femmes miment le sexuel, la pénétration, le va-et-vient, parce qu'elles en sont interdites. Ainsi, elles ne sont pas sans désir, mais sans sexualité qui leur est propre.

Aujourd'hui, il y a un retour de l'engouement des femmes pour les pratiques textiles, que ce soit la broderie, le tricot, le tissage, la confection… L'apprentissage de ces pratiques n'est plus obligatoire mais volontaire, pourtant, elles restent teintées d'essentialisme. Les valeurs

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

attendues chez les jeunes filles sont remplacées par d'autres valeurs comme l'anti-consumérisme, la valorisation du fait-main, le *care*… Les vieilles valeurs sont remplacées par de nouvelles, et chaque époque véhicule ainsi des stéréotypes de genre.

Dans les années soixante-dix, les femmes rejettent ces pratiques qui sont alors utilitaires et consistent majoritairement à l'habillage des enfants. Les artistes s'emparent alors du textile, débarrassé de son caractère utilitaire. Ce changement de statut permet aux pratiques textiles de devenir un médium artistique.

Le textile véhicule des valeurs patriarcales mais cet essentialisme n'est pas naturel mais construit, les plasticiennes le savent, et en jouent. Cette dimension essentialiste perdure malgré le travail de déconstruction mis en place par les théoricien·ne·s et les artistes.

L' « avantage » de cet essentialisme est qu'il maintient les femmes dans la sphère domestique, même aujourd'hui, diffusant l'idée que la sphère privée convient mieux aux femmes. Ceci est une première explication de la difficulté d'accès des femmes au statut d'artistes professionnelles. Les femmes n'osent pas se tenir dans la sphère publique, persuadées qu'elles n'y ont pas leur place.

L'artiste Orly Cogan se représente dans ses broderies, souvent nue. Cette exhibition de soi ne cadre donc pas avec ce que la société, à travers la broderie, veut faire des femmes. Par l'autoportrait nu ou partiellement nu, elles s'affichent, s'affirment, immodestes, indiscrètes. Elle se légitiment en tant que femmes et artistes et revendiquent ce double statut.

Cette mise à nu pose néanmoins un problème, celui de l'objectivation de son propre corps. Mais le corps est vu hors d'un regard masculin mais au travers du regard féminin. Se représentant elles-mêmes, ou en représentant d'autres femmes nues, les femmes rompent avec le statut de modèle qui leur était réservé et s'affirment artistes. Elles se réapproprient le corps des femmes ainsi que le regard posé sur les corps des femmes. Elles participent à une redéfinition de la féminité.

Le corps féminin est fragmenté par le regard masculin, les différents fragments sont fétichisés, l'identité féminine dispersée. Le cercle à broder tente de circonscrire l'identité féminine, de la garder dans des limites, tout en risquant de l'y enfermer. Les différents fragments donnent à voir un corps à réassembler, à réagencer, amènent à inventer une nouvelle corporalité. Le cercle à broder peut également être envisagé comme un miroir où la nudité féminine est vue par les femmes, sans intermédiaire, comme une tentative de sortir du *male gaze* et de l'objectivation des corps de femmes par les hommes.

Paradoxalement, les artistes représentent des femmes nues, sexualisées, pornographiées. Elles produisent des images séduisantes ou des femmes sont objectivées, jettent en pâture des corps féminins nus afin que le regard s'y pose. Elles se jouent du *male gaze*, mettent à nues des corps tout en empêchant leur lecture, les soustrayant aux regards par des moyens plastiques. Les artistes prennent ainsi le pouvoir, celui de la représentation des femmes et de leur nudité, elles inversent les rapports de domination.

En s'emparant de la pornographie, les femmes peuvent en devenir « actrices », non pas en tant que corps objectivés sur lequel viennent se poser les désirs masculins, mais en tant que décisionnaires et êtres désirants. Les artistes contemporaines participent à ce travail d'appropriation et la broderie subversive vient répondre à l'appauvrissement de la pornographie. Le fil et la peinture redonnent de la couleur aux corps, une matière, une texture. La broderie participe à la recherche d'un désir féminin qui ne soit pas nécessairement soumis à la sexualité dominante.

La broderie est un médium qui traditionnellement « fait la femme ». Par l'utilisation des pratiques textiles, les plasticiennes se positionnent en héritières d'un « fait féminin ». Ce lien avec une tradition féminine leur permet de se repositionner en tant que femmes et artistes, décident de garder ou de rejeter certains stéréotypes de genre véhiculées par les travaux d'aiguille afin de repenser l'identité féminine. Par la représentation du sexuel, les artistes subvertissent le médium, et par cela l'identité de femme qui lui était affiliée. Mais la broderie est déjà emprunte de sexualité, elle mime le va-et-vient et prépare la mariée à la nuit de noce, à la défloraison de son hymen, ce qui fera d'elle une femme.

Le tissu tendu sur le cercle à broder est comme l'hymen, prêt à être pénétré, troué, transpercé, par l'aiguille-pénis. Mais broder consiste également à ramener à la surface l'envers, l'invisible, le sexe féminin. La brodeuse tient entre les mains son sexe, se rappelant ainsi qu'elle en a un, qu'il est pénétrable. La broderie permet la mise en place d'une sexualité de substitution afin de supporter la frustration. Les femmes prennent conscience de leur désir, qu'elles ont le droit à une sexualité. Par la figuration du sexuel, les artistes contemporaines héritent du rôle traditionnel des couturières, celui de l'éducation sexuel. Ainsi, par le fil et l'aiguille, elles viennent combler un manque de connaissance.

Contrairement à l'idée répandue, les travaux d'aiguille occupent les mains, mais pas l'esprit. Ce temps dévoué à ravauder, broder, raccommoder et donc un temps laissé aux femmes pour penser à leur condition, pour rêver, fantasmer... La broderie est alors un espace de liberté, un

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

outil possible d'émancipation. Elle est le lieu de l'interrogation de la sexualité féminine, hors de portée des hommes. Ce territoire est sauvegardé et transmis de femme à femme par la ruse.

Le caractère sexuel de la broderie explique le choix des artistes de broder de la pornographie. Ainsi, elles affirment un désir féminin scopique. La broderie subversive permet de pallier le peu d'érotisme propre aux femmes et de voir « son » sexe, « son corps », comme dans un miroir. Ainsi, les artistes s'emparent de l'imagerie masculine, se réapproprient la nudité féminine et posent la question d'un désir qui ne soit pas androcentré.

Mais la pornographie n'a pas que des partisan·e·s car elle prônerait une violence systémique misogyne, ne montrerait que des stéréotypes de femmes normées, sans désir, soumises aux hommes. La pornographie soulève des problèmes mais elle reste un moyen de se voir en miroir. Aussi, il ne faut surtout pas la laisser aux mains des hommes car elle conditionne l'identité féminine. L'appropriation de la pornographie par les femmes participe à un travail de définition de la féminité et de la place des femmes dans la société. Ainsi, les femmes peuvent faire bouger les limites de l'identité féminine et de l'identité sexuelle.

Néanmoins, broder des femmes objectivées tout en prenant du plaisir à broder ces images oppressantes questionne, mais elle est une manière d'accéder à cette imagerie et de le justifier.

Le textile participe à la mise en place d'un discours féminin, sur les femmes. Mais pour asseoir pleinement la légitimité de ce discours, les pratiques textiles contemporaines doivent être reconnues artistiquement. Ainsi, les artistes, théoricien·ne·s et historien·ne·s œuvrent à un travail de réhabilitation des artistes oubliées de l'histoire de l'art officiel et mettent place un matrimoine. Cette nouvelle histoire de l'art permet aux artistes contemporaines de se situer dans une généalogie afin d'assoir leur légitimité. La broderie met en place une filiation entre les femmes tant elle a traditionnellement une grande place dans leur vie. Néanmoins, le plafond de verre reste une réalité pour beaucoup d'artistes, qui plus est lorsqu'elles font le choix d'utiliser un médium encore peu reconnu.

La broderie devient un moyen d'expression du vécu féminin et des oppressions, elle donne la parole aux femmes, écrit l'histoire des femmes. Ainsi, la broderie participe à la définition de l'identité féminine.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Ainsi, les plasticiennes font du textile un médium privilégié de la représentation du sexuel et des corps objectivés car il permet d'interroger les représentations de la nudité féminine et la représentation sexuelle féminine afin de dégager une identité féminine.

Pour arriver à ce résultat et tout au long de mes années de recherches, j'ai dû sans cesse légitimer mon objet d'étude, premièrement car il s'agit de textile et deuxièmement, car la question du désir féminin est une question souvent occultée. Néanmoins, ce travail va de pair avec les divers mouvements sociaux, associatifs et d'éducation populaire actuels traitant de la domination masculine et de son impact sur la sexualité féminine. La thèse participe à repenser et à redéfinir les identités de genre, les limites entre le féminin et le masculin. Depuis quelques années, la parole des femmes se libère, et depuis « me too », nous sommes face à l'effondrement de l'identité féminine telle qu'elle était construite par la société. Cette perte de repaires est certes angoissante pour certain·e·s mais peut également être envisagée comme l'opportunité de redéfinir conjointement les identités de genre.

Ainsi, la broderie participe à la subversion de l'identité féminine et à sa redéfinition par la monstration de femmes sexualisées, sujets de leurs propres sexualités.

Foucault, dans *La volonté de savoir*, explique que savoir, c'est avoir le pouvoir. Cette « volonté de savoir » explique le désir des artistes de prendre le pouvoir sur la sexualité féminine, et la volonté des chercheuses de participer au mouvement d'émancipation des femmes et de leurs désirs. Les artistes proposent, à travers la diversité de leur travail et des représentations, de sortir d'une sexualité normée et androcentrée. Elles ne dictent pas le bien ou le mal, n'opposent pas l'émancipation à l'aliénation, ne décrètent pas ce qui est féminin ou ce qui en l'est pas, mais offrent des pistes de réflexion pour que chaque personne, femme ou homme, se pose la question de savoir qui iel est, ce qu'iel veut. On peut alors, en ayant conscience des enjeux, faire le choix de se conformer à la norme ou de s'en écarter.

La multiplication des images de femmes soumises à une sexualité androcentrée crée la norme. La sexualité n'existerait que parce qu'il y a pénétration dans un rapport hétérosexuel.

Mais cette omniprésence met en lumière l'importance de la pénétration dans la sexualité féminine, les artistes brodent ces images stéréotypées afin de mettre en lumière l'androcentrisme, permettant ainsi de se poser la question de la norme et des désirs.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

L’ouvrage de Rozsika Parker *The Subversiv Stitch* a beaucoup guidé le travail de recherche de la thèse. Pour la chercheuse, la broderie est une pratique subversive car elle permet de repenser l'identité féminine par rapport à la tradition. Mais elle est aussi une subversion parce qu'elle est source de plaisir pour la brodeuse, plaisir du « faire » et plaisir masturbatoire. Aline Dallier-Popper souhaite que les plasticiennes ne restent pas cantonnées aux pratiques textiles. Elle concède qu'elles puissent être des tremplins vers une forme d'art plus classique et institutionnelle, mais elle ne considère pas qu’il puisse s’agir d’un médium pérenne. Elle a peur que les plasticiennes s’enferment dans ces pratiques considérées comme inférieures et ne puissent accéder à une reconnaissance artistique. Néanmoins, l’expérience montre que si la légitimité du médium est encore souvent remise en cause, le textile s'ancre tout de même dans les pratiques contemporaines de l’art. Anne Creissels rejoint Aline Dallier-Popper sur la peur de l’enfermement, mais pour elle, l’enfermement n’est pas la conséquence des pratiques textiles mais serait dû à l’identité de genre des artistes. Les femmes tentent de s’émanciper mais restent prisonnières des carcans sociétaux, de leurs pleurs, du plafond de verre. Il me semble que se rajoute à cela la peur du regard des hommes et de leur jugement, car ils sont la norme, ils font la norme.

Concernant le caractère sexuel des œuvres de mon corpus, Judith Butler l’écrit, les femmes restent coincées dans une norme hétérosexuelle et surtout androcentrée. Les femmes peuvent donc tenter d’en sortir, mais il faut accepter que ce n’est pas possible. Malgré ce constat, il ne faut baisser les bras et abandonner la lutte pour l’accès des femmes à la jouissance, mais œuvrer, avec les hommes, à sortir des stéréotypes de genre et à la redéfinition des identités de genre. Ainsi, broder de la pornographie participe à ce mouvement.

J’ai donc traité dans la thèse du désir féminin, ou en tout cas de la possibilité de faire émerger un désir féminin par une redéfinition de l’identité de féminine. Néanmoins, il est urgent de questionner l'identité masculine et de s’approprier cette démarche, car dans l’altérité peuvent se redessiner les contours de nouvelles identités de genre.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Bibliographie

A

ABENSOUR Dominique, *L'art et son exposition*, Vitry-sur-Seine, MAC-VAL (coll. « Chroniques muséales »), 2012.

ADLER Laure et BOLLMANN Stefan, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2006, 149 p.

ADORNO Theodor Wiesengrund et JIMENEZ Marc, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck (coll. « Collection d'esthétique »), 1974.

AGACINSKI Sylviane, *Politique des sexes: précédé de Mise au point sur la mixité*, Paris, Points, 2009.

ALBERT-LLORCA Marlène, « Les fils de la Vierge. Broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles », *Homme*, 1995, vol. 35, nº 133, p. 99-122.

AMOSSY Ruth et HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés: langue, discours, société*, Paris, A. Colin (coll. « 128 »), 2007.

ANQUETIL Jacques, *Le Tissage*, Paris, Dessain et Tolra Chêne (coll. « Encyclopédie contemporaine des métiers d'art »), 1977.

ANZIEU A., *La femme sans qualité: esquisse psychanalytique de la féminité*, Paris, Dunod (coll. « Psychismes »), 1989, 152 p.

ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod (coll. « Psychismes »), 1985.

ARBOUR Rose-Marie, *Inventer. Et transmettre*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay (coll. « Classiques des sciences sociales. »), 2007.

ARDENNE Paul, *Extrême: esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

AUBRON Hervé, « L'œuvre d'art à l'ère de sa pornographie », *Rue Descartes*, 3 décembre 2013, nº 79, p. 114-123.

B

BADINTER Élisabeth, *Fausse route*, Paris, Odile Jacob, 2017.

BADINTER Elisabeth, *Le conflit: la femme et la mère*, Paris, Librairie générale française, 2015.

BADINTER Élisabeth, *XY: de l'identité masculine*, Paris, Librairie générale française (coll. « Le Livre de poche »), 2013, 318 p.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

BALUT Pierre-Yves, *Théorie du vêtement*, Paris, L'Harmattan, 2014.

BARD Christine, *Les féministes de la deuxième vague*, Rennes, PUR, Presses universitaires de Rennes (coll. « Archives du féminisme »), 2012.

BARD Christine, *Les femmes dans la société française au 20e siècle*, Paris, Armand Colin (coll. « Collection U »), 2001.

BARD Christine (ed.), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999, 481 p.

BARDET Jean-Pierre (ed.), *La Première fois, ou, Le roman de la virginité perdue à travers les siècles et les continents*, Paris, Editions Ramsay, 1981, 453 p.

BARIL Audrey, « De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'oeuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, 2007, vol. 20, nº 2, p. 61-90.

BARRIE James Matthew et ROVERE Maxime, *Peter Pan*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2013.

BARRY Judith et FLITTERMAN Sandy, « Textual Strategies: The Politics of Art Making », *Screen*, 1 juillet 1980, vol. 21, nº 2, p. 35-48.

BARTHES Roland et CLERC Thomas, *Le neutre: notes de cours au Collège de France,1977-1978*, Paris, Seuil IMEC (coll. « Les cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes »), 2002.

BASTIÉ Eugénie, *Adieu mademoiselle: la défaite des femmes*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2016, 240 p.

BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Paris, Les éd. de Minuit (coll. « Arguments »), 1957.

BATT Noëlle, BERNARDINI Sandro et BLOCH Béatrice, *L'art et l'hybride*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes (coll. « Esthétiques hors cadre »), 2001.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée (coll. « Collection Débats »), 1981.

BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris, Éd. Galilée Denoël- Gonthie (coll. « Bibliothèque Médiations »), 1979.

BAUDRILLARD Jean et MAYER Jacob Peter, *La société de consommation: ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard (coll. « Collection Idées »), 1974.

BAUDRY Patrick, *L'addiction à l'image pornographique*, Paris, Editions Le Manuscrit (coll. « Collection Addictions »), 2015.

BAUDRY Patrick, *La pornographie et ses images*, Paris, A. Colin (coll. « Collection Chemins de traverse »), 1997.

BAUDRY Patrick, BOYER Martine et FROGIER Larys, *Sous-titrée X: la pornographie entre image et propos*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Collection Métiers de l'exposition »), 2001.

BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe (Tome 1) - Les faits et les mythes*, s.l., Editions Gallimard, 2014, 292 p.

BEAUVOIR Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard (coll. « Collection Folio »), 2011, 472 p.

BECKER Ilka Ivanova, FRANGENBERG Frank, GOHLKE Gerrit, GROSENICK Uta et FRUHTRUNK Wolf, *Women artists: femmes artistes du XXe et du XXIe siècle*, Köln Paris [etc.], Taschen, 2001.

BEILLARD-ROBERT Ludivine, « Robes, défilés et dérobades, Dresses, parades and evasions », *Cliniques méditerranéennes*, 6 novembre 2013, nº 88, p. 163-174.

BELLOC A., AUBENAS Sylvie et COMAR Philippe, *Obscénités: photographies interdites d'Auguste Belloc*, Paris, Albin Michel : Bibliothèque nationale de France, 2001, 95 p.

BERRIOT-SALVADORE Evelyne, *Un corps, un destin: la femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris Genève, H. Champion diff. Slatkine (coll. « Confluences-Champion »), 1993.

BERTHET Dominique, *L'audace en art*, Paris Budapest Torino, L'Harmattan (coll. « Les arts d'ailleurs »), 2005.

BERTHET Dominique, *Vers une esthétique du métissage ? Textes issus du cinquième colloque du Centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastiques (IUFM de Fort-de-France), décembre 1999*, Paris Budapest Torino, L'Harmattan (coll. « Les Arts d'ailleurs »), 2001.

BESSIN Marc (ed.), *Féminismes théories, mouvements, conflits*, Paris, L'Harmattan (coll. « L' homme et la société »), 2006, 270 p.

BESSON Christian, BIANCHI Paolo, FIBICHER Bernhard et DÄNIKEN Hans-Peter von, *L'art exposé: quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90 sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies*, Küsnacht Ostfildern Sion, Cantz Musée cantonal des beaux-arts, 1995.

BILGE Sirma, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, 2009, nº 225, p. 70-88.

BOLTANSKI Christian et GRENIER Catherine, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil (coll. « Fiction & Cie »), 2007.

BONNET Marie-Jo, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, O. Jacob, 2006.

BONNET Marie-Jo, *Les femmes dans l'art: qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art?*, Paris, Éditions de la Martinière, 2004.

BONNET Marie-Jo, « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe-XIXe siècles) », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2002, vol. no49-3, nº 3, p. 140-167.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

BORT Françoise et DUPONT Valérie, *Texte, texture, textile: variations sur le tissage dans la musique, les arts plastiques et la littérature*, Dijon, Éd. universitaires de Dijon (coll. « Art, archéologie & patrimoine »), 2013.

BOULBÈS Carole, *Femmes, attitudes performatives: actes du colloque, Vandroeuvre-les-Nancy, Centre culturel André Malraux, 21-22 novembre 2012*, Dijon, les Presses du réel (coll. « Nouvelles scènes »), 2014.

BOUNIORT Jeanne, PENWARDEN Charles, LAMY Frank et DAVID Julie, *Léger vent de travers: Noël Dolla [exposition, Vitry sur Seine], Musée d'art contemporain du Val-De-Marne, [du 7 mars au 2 août 2009]*, Vitry-Sur-Seine, MAC/VAL Musée d'art contemporain du Val-De-Marne, 2009.

BOUQUERET Christian, *Les femmes photographes: de la nouvelle vision en France 1920-1940 Paris, Hôtel de Sully, 3 avril-7 juin 1998 ; Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 19 juin-13 septembre 1998 ; Evreux, Musée de l'Ancien Evêché, octobre-novembre 1998]*, Paris, Marval (coll. « Collection Années 30 »), 1998.

BOURCIER Marie-Hélène, *Queer zones., Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, France, Éditions Amsterdam, 2011, 263 p.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil (coll. « Liber »), 1998.

BOURDIEU Pierre, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit (coll. « Le sens commun »), 1979.

BOURDIEU Pierre, BOLTANSKI Luc et CASTEL Robert, *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, 2e édition., Paris, les Éd. de minuit (coll. « Le sens commun »), 1965.

BOURSEILLER Christophe et PENOT-LACASSAGNE Olivier, *Contre-cultures!: [colloque « Contre-cultures : de la révolution culturelle au dépassement de l'art » ... 27 juin au 4 juillet 2011*, Paris, CNRS éd, 2013.

BOZON Michel, « Des rites de passage aux « premières fois ». Une expérimentation sans fins », *Agora débats/jeunesses*, 2002, vol. 28, nº 1, p. 22-33.

BREJON DE LAVERGNÉE Arnauld et GRANDAZZI Josette, *Dix années de création, 1997 - 2007: tapisseries, tapis, mobilier collections du Mobilier national [exposition,] Paris, Galerie des Gobelins, 12 mai 2007 - 30 septembre 2007*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007.

BREJON DE LAVERGNÉE Arnauld et VITTET Jean, *La tapisserie hier et aujourd'hui: actes du colloque École du Louvre et Mobilier national et Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, 18 et 19 juin 2007*, Paris, École du Louvre (coll. « Rencontres de l'École du Louvre »), 2011.

BRIL Jacques, *Origines et symbolisme des productions textiles: de la toile et du fil*, Paris, Clancier-Guéraud (coll. « Bibliothèque des signes »), 1984.

BUSCATTO Marie et LEONTSINI Mary (eds.), *La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre =: Artistic recognition challenged by gender stereotypes*, Paris, Harmattan (coll. « Sociologie de l'art »), 2011, 162 p.

BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2006.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre: pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2006.

BUTLER Judith Pamela, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Routledge, 1990, xii+172 p.

C

CAHUN Claude et LEPERLIER François, *Claude Cahun: photographies*, Paris, Nathan (coll. « Photo poche »), 1999.

CAILLET Élisabeth et PERRET Catherine, *L'art contemporain et son exposition*, Paris, l'Harmattan (coll. « Patrimoines et sociétés »), 2007.

CALLE Sophie, *Aveugles*, Arles, Actes Sud, 2011.

CALLE Sophie, *Douleur exquise*, Arles, Actes sud, 2003.

CALLE Sophie, *Des histoires vraies*, Arles, Actes sud, 2002.

CALLE Sophie, *Les dormeurs*, Arles, Actes Sud, 2000.

CAMUS Marianne, *Création au féminin*, Dijon, Éd. universitaires de Dijon (coll. « Kaléidoscopes »), 2006.

CANDILIS-HUISMAN Drina, « Les mutations de la maternité (1945-2015) vues par les artistes contemporaines » dans *La prévention toujours en re-création*, s.l., ERES, 2016, p. 105-125.

CARANI Marie, « Le désir au féminin », *Recherches féministes*, 2005, vol. 18, n° 2, p. 9-37.

CARRÈRE Emmanuel, *Le royaume*, Paris, P.O.L, 2014, 630 p.

CARRIÉ Jérôme, « Du jeu à la norme : l'art du travestissement », *Empan*, 2007, vol. 65, n° 1, p. 13.

CAUSSANEL Marie-Laure et CHATELAIN Yannick, *World wild women ou le net au féminin*, Paris, L'Harmattan (coll. « Impacts des nouvelles technologies »), 2007.

CAUX Jacqueline et BOURGEOIS Louise, *Tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois: entretiens avec Louise Bourgeois*, Paris, Seuil, 2003, 188 p.

CENDRARS Blaise et LEROY Claude, *Du monde entier au coeur du monde: poésies complétes*, Paris, Gallimard (coll. « Poésie »), 2006, 427 p.

CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN (ed.), *Vraiment: féminisme et art [exposition, Magasin - Centre national d'art contemporain de Grenoble, 5 avril - 25 mai 1997]*, Grenoble, Magasin - Centre national d'art contemporain, 1997.

CERTEAU Michel de et GIARD Luce, *L'invention du quotidien*, Nouvelle édition., Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 1990.

CEVA Marie-Luz, CAILLET Élisabeth et PERRET Catherine, *L'art contemporain et son exposition*, Paris, l'Harmattan (coll. « Patrimoines et sociétés »), 2002.

CHADWICK Whitney, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames and Hudson, 2002.

CHATEAU Dominique, *Qu'est-ce qu'un artiste ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Aesthetica »), 2008.

CHIRON Éliane, *Croisements dans l'art*, Paris, CÉRAP Publications de la Sorbonne (coll. « X, l'oeuvre en procès »), 1996.

CHIRON Éliane et LELIÈVRE Anaïs, *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne (coll. « X, l'oeuvre en procès »), 2012.

CLAIR Isabelle et SINGLY François de, *Sociologie du genre*, Paris, A. Colin (coll. « 128 »), 2012.

CLAIR Jean, *Méduse: contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard (coll. « Connaissance de l'inconscient »), 1989.

CLÉRAMBAULT Gaëtan Gatian de et EDEL Yves, *Passion érotique des étoffes chez la femme*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond Le Seuil, 2002.

CLÉVENOT Dominique, *Esthétiques du voile*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (coll. « L'Art en œuvre »), 2014.

COENEN Marie-Thérèse (ed.), *Corps de femmes: sexualité et contrôle social*, Bruxelles, De Boeck (coll. « Pol-his »), 2002, 216 p.

COLLARD Nathalie et NAVARRO Pascale, *Interdit aux femmes: le féminisme et la censure de la pornographie*, Montréal, Boréal, 1996.

COLLECTIF, *Artpress [No 352] du 01/01/2009 – Broderie et art contemporain*, s.l.

COLLIN Françoise, « Essentialisme et dissymétrie des sexes », *Les cahiers du GRIF*, 1989, vol. 40, n° 1, p. 91-104.

COLVILE Georgiana Mary Morton, *Scandaleusement d'elles: trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, J.-M. Place, 1999.

COMMAILLE Jacques, *Les stratégies des femmes: travail, famille et politique*, Paris, la Découverte (coll. « Textes à l'appui »), 1993.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges (eds.), *Histoire de la virilité*, Paris, Seuil (coll. « L'Univers historique »), 2011, 3 p.

COSNIER Colette, *Le silence des filles: de l'aiguille à la plume*, Paris, Fayard, 2001, 332 p.

COURBIÈRES Caroline, « Représentations du féminin : sexe, concept et définitions, Abstract, Resumen », *Communication & langages*, 2013, nº 175, p. 141-152.

COURTOIS Robert, « Conceptions et définitions de la sexualité: les différentes approches », *Ann. Méd.*, 1998, p. 9.

CRAPANZANO Fanny et LAUGERO LASSERRE Nicolas, *Street art et graffiti: l'invasion des sphères publiques et privées par l'art urbain*, Paris, l'Harmattan (coll. « Nouvelles tendances du management culture »), 2015.

CREISSELS Anne, *Prêter son corps au mythe: le féminin et l'art contemporain*, Paris, Félin-Kiron (coll. « Les marches du temps »), 2009, 95 p.

CREISSELS Anne, « L'ouvrage d'Arachné. La résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, 1 septembre 2005, nº 1.

CRENN Julie, *Arts textiles contemporains: quêtes de pertinences culturelles*, Thèse de doctorat, Université Bordeaux Montaigne, France, 2012.

CYMES Michel et MONLOUBOU Laure, *Quand ça va ! quand ça va pas ?: leur corps expliqué aux enfants (et aux parents !)*, Suresnes (Hauts-de-Seine), Les éditions Clochette, 2017.

D

DALLIER-POPPER Aline et ROMÉO Claudine, *Art, féminisme, post-féminisme: un parcours de critique d'art*, Paris, L'Harmattan (coll. « Histoire et idées des Arts »), 2009.

DANNER Magali et GALODÉ Gilles, « L'insertion des femmes artistes : entre obstacles culturels et choix rationnels », *Formation emploi. Revue française de sciences sociales*, 1 octobre 2008, nº 104, p. 37-52.

DANTO Arthur Coleman et SCHAEFFER Jean-Marie, *La transfiguration du banal: une philosophie de l'art*, traduit par Claude Hary-Schaeffer, Paris, France, Ed. du Seuil, 1989, 327 p.

DARNAS Isabelle, BARRUOL Agnès et MOUREAU Emmanuel, *Regards sur le patrimoine textile: journées annuelles de formation de l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France tenu à l'abbaye de Belleperche (Tarn-et-Garonne) du 30 mai au 1er juin 2007*, Arles, Actes sud, 2008.

DARRIEUSSECQ Marie, *Etre ici est une splendeur: vie de Paula M. Becker*, s.l., 2017.

DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris Montréal, Qc, L'Harmattan (coll. « Communication et civilisation »), 2000.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Éd. Champ Libre, 1971.

DEEPWELL Katy (ed.), *New feminist art criticism: critical strategies*, Manchester, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 1995, xv+201 p.

DELPHY Christine, *L'ennemi principal -: Économie politique du patriarcat*, s.l., Syllepse, 2013, 195 p.

DESIDERI Lucie, « Alphabets initiatiques », *Ethnologie française*, 2003, vol. 33, nº 4, p. 673.

DESPENTES Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Grasset (coll. « Le livre de poche »), 2013, 151 p.

DETIENNE Marcel et VERNANT Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence: la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion (coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique »), 1974.

DEVEREUX Georges, FREUD Sigmund, FERENCZI Sandor et NEUBURGER Robert, *Baubo, la vulve mythique*, Nouvelle édition., Paris, Éd. Payot & Rivages (coll. « Petite bibliothèque Payot »), 2011.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éd. de Minuit (coll. « Critique »), 1992.

DIDI-HUBERMAN Georges et HANTAÏ Simon, *L'étoilement: conversation avec Hantaï*, Paris, les Ed. de Minuit, 1998.

DOLTO Françoise, *Sexualité féminine: libido, érotisme, frigidité*, Paris, Scarabée A.M. Métailié, 1982.

DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualités: introduction à la théorie féministe*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Philosophies »), 2008.

DOTAL Christiane, DRATWICKI Alexandre, SCHMITT Virginie et ACCADEMIA DI FRANCIA (ROME, ITALY) (eds.), *L'artiste et sa muse: actes du colloque pluridisciplinaire*, Paris : Rome, Somogy ; Académie de France à Rome (coll. « Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome »), 2006, 317 p.

DRESSEN Anne et HERGOTT Fabrice, *Decorum: tapis et tapisseries d'artistes [exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, du 11 octobre 2013 au 9 février 2014*, Paris, Flammarion Paris-Musées Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2013.

DUBOIS François-Ronan, *Introduction aux porn studies*, Bruxelles, les Impressions nouvelles (coll. « Réflexions faites »), 2014.

DUBOST Matthieu, *La tentation pornographique: réflexions sur la visibilité de l'intime*, Paris, Ellipses, 2014.

DUBROMEL Marie-France, « Déambuler, glaner, inventorier, classer, créer, présenter. Vers une dérive du sens. Témoignage d'une artiste », *Socio-anthropologie*, 30 novembre 2014, nº 30, p. 223-230.

DUMONT Fabienne, *Des sorcières comme les autres: artistes et féministes dans la France des années 1970*,Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014.

DUMONT Fabienne, *La rébellion du deuxième sexe: l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, les Presses du réel (coll. « Oeuvres en sociétés »), 2011.

DUMONT Fabienne, « Les années 1968 des plasticiennes », *Clio*, 1 juin 2009, nº 29, p. 141-151.

DUMONT Fabienne, « Aline Dallier-Popper, pionnière de la critique d'art féministe en France », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 1 avril 2008, nº 31.

DUMONT Fabienne, « Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs », *Histoire & mesure*, 2008, XXIII, nº 2, p. 219-250.

DUMONT Fabienne et SOFIO Séverine, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art, Outline of an epistemology of feminist theorization in art », *Cahiers du Genre*, 2007, nº 43, p. 17-43.

DUPONT Valérie, *Tissage et métissage: le textile dans l'art (XIXe-XXe siècles)*, Dijon, Éd. universitaires de Dijon (coll. « Art, archéologie & patrimoine »), 2011.

DUSSUET Annie, *Logiques domestiques: essai sur les représentations du travail domestique chez les femmes actives de milieu populaire*, Paris Montréal, Éd. l'Harmattan (coll. « Logiques sociales »), 1997.

DUZER Virginie A., « Le fruit défendu », *Romantisme*, 30 septembre 2014, nº 165, p. 3-12.

DWORKIN Andrea, *Pornography: men possessing women*, London, Women's Press, 1999.

E

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS (ed.), *Féminisme, art et histoire de l'art: colloque, Paris, janvier-mars 1990*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts (coll. « Espaces de l'art »), 1994.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS, MUSÉE RODIN et BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (eds.), *L'art du nu au XIXe siècle: le photographe et son modèle [exposition, Paris, 14 octobre 1997-15 février 1998, Bibliothèque nationale de France-François-Mitterrand]*, Paris, Hazan Bibliothèque nationale de France, 1997.

EDGARD-ROSA Clarence, *Docteure Duchesne : sorcière en gynécologie*, https://pouletrotique.com/2015/09/23/docteure-duchesne-sorciere-en-gynecologie/ , 23 septembre 2015, consulté le 24 septembre 2018.

F

FALCONNET Georges et LEFAUCHEUR Nadine, *La fabrication des mâles*, Paris, Éd. du Seuil (coll. « Points »), 1977.

FASSIN Éric et DORLIN Elsa, *Reproduire le genre: actes des colloques organisés par la BPI les 19-20 janvier et 9-10 novembre 2007 au Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information Centre Pompidou (coll. « En actes »), 2010.

FAUQUE Claude et COUSIN Françoise, *La broderie: splendeurs, mystères et rituels d'un art universel*, Genève, Aubanel, 2007.

FEERTCHAK Sonia, *Les femmes s'emmerdent au lit: le désir à l'épreuve du féminisme et de la pornographie*, Paris, Albin Michel, 2015.

FÉRAL Josette, *Pratiques performatives: body remix*, Rennes Montréal, Presses universitaires de Rennes Presses de l'université du Québec (coll. « Le Spectaculaire »), 2012.

FERRAND Annie, « La « libération sexuelle » est une guerre économique d'occupation », *Genre, sexualité & société*, 1 juin 2010, nº 3.

FIDECARO Agnese et LACHAT Stéphanie, *Profession : créatrice: la place des femmes dans le champ artistique actes du colloque de l'Université de Genève, 18 et 19 juin 2004*, Lausanne, Éd. Antipodes (coll. « Existence et société »), 2007.

FIELL Charlotte et FIELL Peter, *William Morris: 1834-1896*, Köln London Paris, Taschen, 1999.

FILLOUX Janine, « La peur du féminin : de « La tête de Méduse » (1922) à « La féminité » (1932) », *Topique*, 2002, no 78, nº 1, p. 103-117.

FINTZ Claude (ed.), *Du corps virtuel-- à la virtualité des corps: littérature, arts, sociologie*, Paris, Harmattan (coll. « Les imaginaires du corps »), 2002, 2 p.

FLAMANT Françoise et PERROT Michelle, *À tire d'elles: itinéraires de féministes radicales des années 1970*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Archives du féminisme »), 2007.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des histoires »), 1984.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des histoires »), 1975.

FOUQUE Antoinette, *Il y a deux sexes: essais de féminologie*, Paris, France, Gallimard, DL 2015, 2015, 448 p.

FOUQUE Antoinette, *Génération MLF: 1968-2008*, Paris, Des femmes-A. Fouque, 2008.

FOURCADE Dominique, MONOD-FONTAINE Isabelle et PACQUEMENT Alfred, *Simon Hantaï: publié à l'occasion de l'exposition, présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, Paris, du 22 mai au 9 septembre 2013*, Paris, Centre Pompidou, 2013.

FRAISSE Geneviève, *La sexuation du monde: réflexions sur l'émancipation*, Paris, Sciences Po, les Presses (coll. « Fait politique »), 2016.

FRANCASTEL Pierre, *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Gallimard (coll. « Collection Tel »), 1988.

FRÉCHURET Maurice, *Le mou et ses formes: essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts (coll. « Espaces de l'art »), 1993.

FREUD Sigmund et KOEPPEL Philippe, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 2014.

FRIED Michael, *La place du spectateur esthétiques et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 2017.

FRIED Michael et DURAND-BOGAERT Fabienne, *Contre la théâtralité: du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard (coll. « nrf essais »), 2007.

FRIEDMANN Gloria, *Autoportraits, série no 1 & Selbst*, Paris, Marval, 2014, 1 p.

FROISSART Rossella et TILBURG Merel VAN, « De la tapisserie au Fiber Art : crises et renaissances au xxe siècle », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 30 juin 2016, nº 1, p. 127-148.

FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Ouvrages de dames: Ariane, Hélène, Pénélope--*, Paris, Seuil (coll. « La librairie du XXIe siècle »), 2009, 195 p.

G

GADET Françoise, BEECHING Kate, ARMSTRONG Nigel, BAUVOIS Cécile et BRUYNINCKX Marielle, *La langue française au féminin: le sexe et le genre affectent-ils la variation linguistique ?*, Paris Montréal Budapest [etc.], L'Harmattan (coll. « Espaces discursifs »), 2001.

GAUTRAND Jean-Claude, *Le temps des pionniers à travers les collections de la Société française de photographie*, Paris, Centre national de la photographie (coll. « Photo poche »), 1987.

GENETTE Gérard, JAUSS Hans Robert et SCHAEFFER Jean-Marie, *Théorie des genres*, Paris, Éd. du Seuil (coll. « Points »), 1986.

GIET Sylvette, *Soyez libres ! C'est un ordre: le corps dans la presse féminine et masculine*, Paris, Éd. Autrement (coll. « Collection Le corps plus que jamais »), 2005.

GILLOW John et SENTANCE Bryan, *Textiles: le tour du monde illustre des techniques traditionnelles*, Paris, Ed. Alternatives, 2000, 240 p.

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art: une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Lignes d'art »), 2009.

GOFFMAN Erving, « Le déploiement du genre », *Terrain*, 1 mars 2004, nº 42, p. 109-128.

GOFFMAN Erving et ACCARDO Alain, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, les Éditions de Minuit (coll. « Le sens commun »), 1973.

GONNARD Catherine et LEBOVICI Élisabeth, *Femmes artistes, artistes femmes: Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

GOODMAN Nelson, COMETTI Jean-Pierre et POUIVET Roger, *L'art en théorie et en action*, Paris, Éd. de l'éclat (coll. « Tiré à part »), 1996.

GOURBE Géraldine et PREVOT Charlotte, « Art et féminisme, un no man's land français ? », *L'Homme et la société*, 2005, vol. 158, nº 4, p. 131.

GRENIER Catherine, *Annette Messager*, Nouvelle édition augmentée., Paris : [Paris], Flammarion ; Centre national des arts plastiques (coll. « Nouvelle création contemporaine »), 2012, 239 p.

GRENIER Catherine, *Christian Boltanski: il y a une histoire*, Paris, Flammarion Centre national des arts plastiques (coll. « La création contemporaine »), 2010.

GRENIER Catherine, *Annette Messager*, Paris, Flammarion, 2001.

GRIFFITH Bronwyn A. E., *Les ambassadrices du progrès: photographes américaines à Paris, 1900-1901 [exposition, Giverny, Musée d'art américain, 13 septembre-30 novembre 2001, Chicago, Terra museum of American art, 26 janvier-14 avril 2002, Hanover, N.H., Hood museum of art, 11 janvier-9 mars 2003]*, Giverny 99 rue Claude-Monet, 27620 Paris, Musée d'art américain-Terra foundation for the arts A. Biro, 2001.

GRINFEDER Marie-Hélène, *Les années Supports surfaces: 1965-1990*, Paris, Herscher, 1991.

GRYNPAS NGUYEN Alberte, BERSANI Marie-Hélène et SCHOTTER Bernard, *Tapis, tapisseries d'artistes contemporains: manufactures nationales, Gobelins, Beauvais, Savonnerie, 1960 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2006.

GUBAR Susan et HOFF Joan (eds.), *For adult users only: the dilemma of violent pornography*, Bloomington, Indiana University Press (coll. « Everywoman »), 1989, 248 p.

GUMPERT Lynn et ROCHETTE Anne, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion (coll. « La Création contemporaine »), 1992.

GUYÉNOT Laurent, *Le livre de l'industrie rose: de la pornographie à la criminalité sexuelle*, Paris, Imago, 2000.

H

HANS Marie-Françoise et LAPOUGE Gilles, *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Libre à elles »), 1978.

HAWORTH-BOOTH Mark et JEU DE PAUME (GALLERY : FRANCE), *Lee Miller*, Paris, Hazan : Jeu de Paume, 2008.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich et JANKÉLÉVITCH Samuel, *Esthétique*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 1979.

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 2005.

HEINICH Nathalie, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, A. Michel (coll. « Bibliothèque Albin Michel Idées »), 2003.

HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Paradoxe »), 1998.

HEINICH Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets: études de cas*, Nîmes, J. Chambon (coll. « Rayon art »), 1997.

HEINICH Nathalie, « De l'apparition de 1' « artiste » à l'invention des « beaux-arts » », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, 1990, vol. 37, n° 1, p. 3-35.

HÉRITIER Françoise, *Masculin-féminin*, Paris, O. Jacob (coll. « Bibliothèque »), 2007.

HITE Shere, *Le nouveau rapport Hite: l'enquête la plus révolutionnaire jamais menée sur la sexualité féminine*, Paris, J'ai lu, 2008.

HOLTZMAN Deanna et KULISH Nancy, « Exhibitionnisme féminin : Identification, rivalité et camaraderie », *L'Année psychanalytique internationale*, 18 juin 2013, me 2013, n° 1, p. 15-43.

HORER Suzanne et SOCQUET Jeanne, *La création étouffée*, Paris, Pierre Horay, 1987.

HUGUES Patrice, *Tissu et travail de civilisation*, Rouen, Editions Médianes, 1996, 336 p.

HURTIG Marie-Claude, KAIL Michèle, ROUCH Hélène, CENTRE RÉGIONAL DE PUBLICATION et CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE (eds.), *Sexe et genre: de la hiérarchie entre les sexes: [actes du colloque du CNRS]*, Nouv. éd., Paris, CNRS Éd, 2002, 286 p.

HUSTON Nancy, *Journal de la création*, Arles, Actes sud, 2011.

I

IRIGARAY Luce, *Sexes et genres à travers les langues: éléments de communication sexuée français, anglais, italien*, Paris, Bernard Grasset, 1990.

IRIGARAY Luce, *Le temps de la différence: pour une révolution pacifique*, Paris, Librairie générale française (coll. « Le livre de poche »), 1989.

IRIGARAY Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1984.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

IRIGARAY Luce, « Ce sexe qui n'en est pas un », *Les cahiers du GRIF*, 1974, vol. 5, n° 1, p. 54-58.

J

JAN-RÉ, MÉLODY, CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE et COMITÉ DE RECHERCHE EN SOCIOLOGIE DE L'ART (eds.), *Le genre à l'oeuvre*, Paris, l'Harmattan (coll. « Logiques sociales »), 2012.

JARRY Madeleine, *La tapisserie des origines à nos jours*, Paris, Hachette, 1968.

JAUNAIT Alexandre, CHAUVIN Sébastien et BERENI Laure, *Introduction aux gender studies: manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck (coll. « Ouvertures politiques »), 2008.

JEUDY Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, A. Colin (coll. « Chemins de traverse »), 1998.

JOUBERT Alain et MUSÉE INDUSTRIEL DE LA CORDERIE VALLOIS (NOTRE-DAME-DE-BONDEVILLE), *Beau linge & Grande lessive: une histoire de femmes*, Bonsecours, Ed. Point de Vues, 2005.

JOUBERT Fabienne, LEFÉBURE Amaury et BERTRAND Pascal-François, *Histoire de la tapisserie: en Europe, du Moyen Age à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995, 383 p.

K

KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi: une théorie de l'identité*, Paris, A. Colin (coll. « Collection Individu et société »), 2004.

KAUFMANN Jean-Claude, *Corps de femmes, regards d'hommes: sociologie des seins nus*, Paris, Nathan (coll. « Collection Essais et recherches »), 1995.

KENDRICK Walter M., *The secret museum: pornography in modern culture*, Berkeley, Calif, University of California Press, 1996, 318 p.

KERGOAT Danièle, *Se battre, disent-elles*, Paris, La Dispute (coll. « Le genre du monde »), 2012.

KIMMEL Michael S. (ed.), *Men confront pornography*, 1st ed., New York, Crown Publishers, 1990, 340 p.

KNIBIEHLER Yvonne (ed.), *De la pucelle à la minette: les jeunes filles de l'âge classique à nos jours*, Paris, Temps actuels (coll. « La Passion de l'histoire »), 1983, 259 p.

KORFF-SAUSSE Simone, « Louise B., la coupeuse » dans *Féminin, masculin, bébé*, s.l., ERES, 2011, p. 139-150.

KRAKOVITCH Odile et SELLIER Geneviève, *L'exclusion des femmes: masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Bruxelles, Éd. Complexe (coll. « Collection Histoire culturelle »), 2001.

KRIS Ernst, KURZ Otto, GOMBRICH Ernst Hans et CAHEN-MAUREL Laure, *La légende de l'artiste: un essai historique*, Paris, Éd. Allia, 2010.

KRIS Ernst, KURZ Otto, HECHTER Michèle et GOMBRICH Ernst Hans, *L'image de l'artiste: légende, mythe et magie un essai historique*, Paris, Rivages (coll. « Collection Galerie »), 1987.

KUENZI André et SARTORIS Alberto, *La Nouvelle tapisserie*, Genève, Editions de Bonvent, 1973.

L

LAFARGUE Bernard, *Artiste, artisan*, Pau, PUP, 2004.

LAGRAVE Rose-Marie, « Recherches féministes ou recherches sur les femmes ? », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1990, vol. 83, nº 1, p. 27-39.

LANOUZIÈRE Jacqueline, « Hystérie et féminité » dans *Les névroses*, s.l., Dunod, 2013, p. 59-142.

LAPLANTINE François et NOUSS Alexis, *Le métissage: un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion (coll. « Dominos »), 1997.

LAQUEUR Thomas Walter et GAUTIER Michel, *La fabrique du sexe: essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard (coll. « NRF essais »), 1992.

LAVIGNE Julie, *La traversée de la pornographie: politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2014, 234 p.

LE BRETON David, *Signes d'identité: tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié (coll. « Traversées »), 2002, 224 p.

LE DOARÉ Hélène, SÉNOTIER Danièle, HIRATA Helena Sumiko et LABORIE Françoise, *Dictionnaire critique du féminisme*, 2e éd. augmentée., Paris, Presses universitaires de France (coll. « Politique d'aujourd'hui »), 2004.

LECOMTE KERDRAON Anne et DELOUCHE Denise, *Tapisserie: structure, processus créateur*,s.n., S.l., 1982.

LEIBENSON Claude, *Le féminin dans l'art occidental: histoire d'une disparition*, Paris, Éd. de la Différence (coll. « Les Essais »), 2007.

LEPERLIER François et ALIAGA Juan Vicente, *Claude Cahun: exposition, Paris, Jeu de Paume, du 24 mai au 25 septembre 2011 ; Barcelone, La Virreina Centre de la Imatge, du 27 octobre*

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

2011 au 5 janvier 2012 ; The Art Institute of Chicago, du 25 février 2012 au 3 juin 2012, Paris, Hazan Editions du jeu de Paume, 2011.

LÉVESQUE Claude, *Par-delà le masculin et le féminin*, Paris, France, Aubier, 2002, 317 p.

LIPPARD Lucy R., *From the center: feminist essays on women's art*, New York, E. P. Dutton (coll. « A Dutton paperback »), 1976.

LORAUX Nicole, *Les enfants d'Athéna: idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Édition augmentée d'une postface., Paris, Seuil (coll. « Points »), 1990.

M

MACEL Christine, *Sophie Calle, m'as-tu vue*, Paris, Éd. du Centre Pompidou Éd. X. Barrald, 2003.

MACKINNON Catharine A., *Sexual harassment of working women: a case of sex discrimination*, New Haven, Yale University Press, 1979, 312 p.

MACKINNON Catharine A. et DWORKIN Andrea (eds.), *In harm's way: the pornography civil rights hearings*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1997, 496 p.

MAIGNIEN Claude et SOWERWINE Charles, *Madeleine Pelletier, une féministe dans l'arène politique*, Paris, Editions ouvrières (coll. « Collection "La Part des hommes" »), 1992, 250 p.

MARCADÉ Bernard et BERNADAC Marie-Laure, *Féminimasculin: le sexe de l'art [exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996]*, Paris, Centre Georges Pompidou Gallimard-Electa, 1995.

MARDON Aurélia, « Les premières règles des jeunes filles : puberté et entrée dans l'adolescence », *Sociétés contemporaines*, 10 septembre 2009, n° 75, p. 109-129.

MARQUIÉ Hélène, « Pour sortir le corps d'un imaginaire androcentré : impasses et stratégies » dans Marianne CAMUS (Dir.) (ed.), *Création au féminin - Volume 2 : Arts visuels*, s.l., Éditions Universitaires de Dijon, 2006, p. 15-25.

MARQUIÉ Hélène, BURCH Noël et SÉMINAIRE DE RECHERCHES REPRÉSENTATIONS DES RAPPORTS SOCIAUX DE SEXE DANS LE CHAMP CULTUREL (eds.), *Emancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, Paris, France, L'Harmattan, DL 2006, 2006, 178 p.

MARTIN Laurent, « Jalons pour une histoire culturelle de la pornographie en Occident, Abstract », *Le Temps des médias*, 2003, n° 1, p. 10-30.

MARUANI Margaret et MERON Monique, *Un siècle de travail des femmes en France: 1901-2011*, Paris, La Découverte, 2012.

MATHIEU Marie-Jo, *Extension du féminin: les incertitudes de la langue*, Paris, H. Champion (coll. « Linguistique française »), 2002.

MAUGER Gérard, CHARPENTIER Isabelle, DUCAS Sylvie et MARPSAT Maryse, *Droits d'entrée: modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, 2e édition., Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007.

MEAD Margaret, ANCELOT Claudia et ÉTIENNE Henriette, *L'un et l'autre sexe*, Paris, Ed. Denoël/Gonthier (coll. « Grand format Médiations »), 1971.

MERCIÉ Jean-Luc, *Pierre Molinier*, Dijon] [Paris, les Presses du réel K. Mennour, 2010.

MICHARD Claire, *Le sexe en linguistique: sémantique ou zoologie ?*, Paris Budapest Torino, L'Harmattan (coll. « Bibliothèque du féminisme »), 2001.

MIGEON Gaston, *Les arts du tissu*, Paris, H. Laurens (coll. « Manuels d'histoire de l'art »), 1909.

MILLETT Kate, *Sexual politics*, London, Virago, 1997.

MILLETT Kate, *La politique du male*, Paris, Stock, 1983.

MOLINET Emmanuel, « L'hybride, une problématique centrale de l'art actuel face à un monde multipolaire. De la notion à la culture, une évolution de la fonction et des catégories », *Babel. Littératures plurielles*, 1 septembre 2016, nº 33, p. 49-61.

MOLINIER Pascale, « La pornographie « en situation » », *Cités*, 2003, nº 15, p. 61-67.

MOLINIER Pascale, « Le continent noir de la féminité : sexualité et/ou travail ?, Summary », *Cliniques méditerranéennes*, 2002, no 66, nº 2, p. 105-123.

MONEM Nadine Käthe (ed.), *Contemporary textiles: the fabric of fine art*, London, Black Dog Publ, 2008, 191 p.

MONJARET Anne, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », p. 29.

MONS Barnabé, SAUMADE Pascal, MAISON FOLIE WAZEMMES (LILLE, FRANCE) et MUSÉE INTERNATIONAL DES ARTS MODESTES (SÈTE, FRANCE) (eds.), *Sur le fil: déviances textiles*, Ennetières-en-Weppe [France], Invenit, 2009, 72 p.

MORGAN Robin, *The word of a woman: feminist dispatches*, Newburyport, Open Road Media, 2014.

MORINEAU Camille, *Elles@centrepompidou: artistes femmes dans la collection du musée national d'art moderne, centre de création industrielle [exposition, Paris, centre Pompidou, 27 mai 2009 - 24 mai 2010]*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2009.

MORINEAU Camille et LAMONI Giulia Emma, *Artistes femmes: de 1905 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2010.

MORRIS William, RUSKIN John, GATTÉGNO Jean et RICHARD Jean-Pierre, *Contre l'art d'élite*, Paris, Hermann (coll. « Collection Savoir »), 1985.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

MOULIN Raymonde, *De la valeur de l'art: recueil d'articles*, Paris, Flammarion (coll. « Art, histoire, société »), 1995.

MOUTON Joseph, *Sois artiste*, Paris, Aubier, 1994, 176 p.

MULVEY Laura, *Visual and other pleasures*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Macmillan (coll. « Language, discourse, society »), 1989, 201 p.

MURAT Laure, « L'invention du neutre », *Diogène*, 2004, n° 208, p. 72-84.

MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN (ed.), *Michel Journiac: exposition, Musée d'art contemporain de Strasbourg du 19 février au 9 mai 2004*, Strasbourg Paris, Editions des musées de Strasbourg ENSBA, 2004.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS (ed.), *Drôles de trames: tapisseries médiévales et contemporaines [Beaune, au Musée des Beaux-Arts, à l'Hôtel-Dieu, au Musée du Vin de Bourgogne et à la Chapelle de l'Oratoire, du 16 novembre 2002 au 23 février 2003*, Paris [Beaune], Somogy éd. d'art Musées de Beaune, 2002.

MUSÉE MALRAUX et MUSÉE DU PRIEURÉ DE GRAVILLE (eds.), *« La Matière pensée »: art textile Michèle Moreau, Martine Salzmann, Jocelyne Toupet-Poutier, Fiep Zwann [sic] 18 octobre -1er décembre 1986, Musée des beaux-arts André Malraux, Musée du Prieuré de Graville, Le Havre*, Le Havre, Musée des beaux-arts André Malraux, 1986.

MUSÉES DE MARSEILLE et MUSÉE DE LA MODE ET DU COSTUME (PARIS, FRANCE) (eds.), *L'art au corps: le corps exposé de Man Ray à nos jours: Mac, galeries contemporaines des musées de Marseille, 6 juillet-15 octobre 1996*, Marseille] : [Paris, Musées de Marseille ; Réunion des musées nationaux, 1996, 479 p.

MUZZARELLI Federica, MOIROUD Chantal et AVRIL Françoise, *Femmes photographes: émancipation et performance, 1850-1940*, Vanves, Hazan, 2009.

N

NACHTERGAEL Magali, « Représentations individuelles et collectives de l'intime au quotidien (France, années 50 – 60). Mythologies de l'intime, photographie et identité pop. », p. 20.

NOCHLIN Linda et BONIS Oristelle, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, J. Chambon (coll. « Rayon d'art »), 1993.

O

OGIEN Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2008, xi+186 p.

ORLAN, PLACE Stéphane, ORLAN et PLACE Stéphane, *De l'art charnel au baiser de l'artiste: Orlan*, Paris, Jean-Michel Place (coll. « Collection Sujet Objet »), 1997.

P

PALOMARES Elise (ed.), *Prismes féministes: qu'est-ce que l'intersectionnalité?*, Paris, L' Harmattan (coll. « L' homme et la société »), 2010, 290 p.

PAPADOPOULOU-BELMEHDI Ioanna et LORAUX Nicole, *Le Chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans L'Odyssée*, Paris, Belin, 1994, 220 p.

PAPETTI TISSERON Yolande, *Des étoffes à la peau*, Paris, Des Femmes-A. Fouque, 2004.

PARKER Rozsika, *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*, New ed., London ; New York, I. B. Taurisr, 2010, 247 p.

PARKER Rozsika et POLLOCK Griselda, *Old mistresses: women, art and ideology*, New edition., London, I.B. Tauris, 2013, 184 p.

PASTOUREAU Michel, *Rouge: histoire d'une couleur*, Paris, France, Seuil, 2016, 213 p.

PAVEAU Marie-Anne, MAINGUENEAU Dominique et DELORME Wendy, *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine (coll. « L'attrape corps »), 2014.

PEARL Lydie, *Corps, sexe et art: dimension symbolique*, Paris Montréal Budapest [etc.], L'Harmattan (coll. « Nouvelles études anthropologiques »), 2001.

PÉLADAN Joséphin, *De l'androgyne: théorie plastique*, Paris, Allia, 2010.

PELLEGRIN Nicole, « Les vertus de « l'ouvrage ». Recherches sur la féminisation des travaux d'aiguille (XVIe-XVIIIe siècles) », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, 1999, vol. 46, nº 4, p. 747-769.

PERRAULT Charles, *Contes de Perrault*, Rennes, Éd. "Ouest-France, 2014.

PERROT Michelle, *Les femmes, ou, Les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 2012.

PERROT Michelle, *Mon histoire des femmes*, Paris, Seuil France Culture, 2006.

PERROT Michelle et LEDUC Guyonne, *Nouvelles sources et nouvelles méthodologies de recherche dans les études sur les femmes: actes du colloque organisé en 2003 à l'Université Charles de Gaulle - Lille III*, Paris Budapest Torino, l'Harmattan (coll. « Des idées et des femmes »), 2004.

PERRY Gillian, *Gender and art*, New Haven, CT, Yale University Press (coll. « Art and its histories »), 1999.

PETIT Pierre, « Changer de corps : Fantasmes et réalités chez Pierre Molinier », Bordeaux, France, 2004.

PIPON Colette, *Et on tuera tous les affreux: le féminisme au risque de la misandrie, 1970-1980*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Collection "Mnémosyne" »), 2013, 239 p.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

POLLOCK Griselda, *Vision and difference: femininity, feminism, and histories of art*, London ; New York, Routledge, 1988, 239 p.

POULAIN DE LA BARRE François, *De l'égalité des deux sexes*, Édition revue et corrigéee., Paris, Librairie Philosophique J. Vrin (coll. « Bibliothèque des textes philosophiques Textes cartésiens »), 2017, 428 p.

PRIVAS Xavier (1863-1927) Compositeur, *Celles qu'on oublie. Les ouvrières à domicile. Chanson...*, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k387336p , 1914, consulté le 23 septembre 2018.

PULTZ John et MONDENARD Anne de, *Le corps photographié*, Paris, Flammarion (coll. « Tout l'art »), 2009.

R

RENAU Nicole, *L'Étoffe: au fil des civilisations*, Aix-en-Provence, Édisud, 2000.

RESPINI Eva, WATERS John, SHERMAN Cindy et BURTON Johanna, *Cindy Sherman: exposition, New York, Museum of modern art, 26 février-11 juin 2012 ; San Francisco, Museum of modern art, 14 juillet-7 octobre 2012 ; Minneapolis, Walker art center, 10 novembre 2012-17 février 2013 ; Dallas, Museum of art, 17 mars-9 juin 2013*, Paris New York, Hazan the Museum of modern art, 2012.

ROBERTS Pamela Glasson et DE BRUYCKER Daniel, *Julia Margaret Cameron*, Arles, Actes Sud (coll. « Photo poche »), 2009.

ROLLET Brigitte et NAUDIER Delphine, *Genre et légitimité culturelle: quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan (coll. « Bibliothèque du féminisme »), 2007.

ROQUE Georges, *Majeur ou mineur ? les hiérarchies en art*, Nîmes, Ed. J. Chambon (coll. « Rayon art »), 2000.

ROUILLÉ André, *La photographie: entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard (coll. « Folio. Essais »), 2005.

ROUSSEAU Jean-Jacques et ROUSSEAU Jean-Jacques, *Émile. Éducation. Morale. Botanique*, Paris, Gallimard (coll. « Oeuvres complètes »), 1999, 1958 p.

ROY Claude, *Jean Lurçat: Avec une biographie, une bibliographie et une documentation complète sur le peintre et son oeuvre*, Genève, Pierre Cailler, 1956.

S

SCARPETTA Guy, *L'Artifice*, Paris, B. Grasset (coll. « Figures »), 1988.

SCARPETTA Guy, *L'Impureté*, Paris, B. Grasset (coll. « Figures »), 1985.

SCHEID John et SVENBRO Jesper, *Le métier de Zeus: mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Errance, 2003.

SCHEID John et SVENBRO Jesper, *Le métier de Zeus: mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Ed. La Découverte (coll. « Textes à l'appui »), 1994.

SCHEIL Monique, « Une version du féminin : la mascarade », p. 7.

SCHNEIDER Monique, *Le paradigme féminin*, Paris, Flammarion, 2006.

SCHNEIDER Monique, *Généalogie du masculin*, Paris, Aubier (coll. « Psychanalyse »), 2000.

SCOTT Joan Wallach, *Gender and the Politics of History*, Revised edition., New York, Columbia University Press, 1999, 242 p.

SCOTT Joan Wallach, BOURDÉ Marie et PRATT Colette, *La citoyenne paradoxale: les féministes françaises et les droits de l'homme*, Paris, Albin Michel (coll. « Bibliothèque Albin Michel »), 1998.

SEGUIN Jean-Claude, *L'obscène*, Lyon, Le GRIMH-LCE-GRIMIA, 2006.

SICARD Monique, « La femme hystérique : émergence d'une représentation », *Communication & Langages*, 2001, vol. 127, nº 1, p. 35-49.

SINGLY François de, « Artistes en vue », *Revue française de sociologie*, 1986, vol. 27, nº 3, p. 531-543.

SISSA Giulia, LISSARRAGUE François et LORAUX Nicole, *Le corps virginal: la virginité féminine en Grèce ancienne*, Paris, J. Vrin (coll. « Études de psychologie et de philosophie »), 1987.

SKELLY Julia, *Radical decadence: excess in contemporary feminist textiles and craft*, London New York, Bloomsbury Academic, 2017, 125 p.

SOFIO Séverine, YAVUZ Perin Emel et MOLINIER Pascale, *Genre, féminisme et valeur de l'art*, Paris, France, Éd. l'Harmattan, DL 2008, 2008, 266 p.

SOURIAU Etienne, « L'Esthetique et L'artiste Contemporain », *Leonardo*, 1968, vol. 1, nº 1, p. 63-68.

T

TABET Paola et CONTRERAS Josée, *La grande arnaque: sexualité des femmes et échange économico-sexuel*, Paris Budapest Torino, l'Harmattan (coll. « Bibliothèque du féminisme »), 2004.

TESTART Alain, *L'amazone et la cuisinière: anthropologie de la division sexuelle du travail*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 2014.

THÉBAUD Françoise et CORBIN Alain, *Écrire l'histoire des femmes*, 2e édition., Fontenay-aux-Roses, ENS éd (coll. « Sociétés, espaces, temps »), 1998.

THÉBAUD Françoise et THÉBAUD Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, 2e. éd. rev. et augm., Lyon, ENS Éditions (coll. « Sociétés, espaces, temps »), 2007, 312 p.

THIBAULT Odette et LWOFF André, *Le fait féminin*, Paris, France, Fayard, 1978, 520 p.

THOMAS Michel, MAINGUY Christine et POMMIER Sophie, *L' art textile*, Genève, Skira (coll. « Histoire d'un art »), 1985, 279 p.

TISSERON Serge, « Intimité et extimité », *Communications*, 2011, vol. 88, nº 1, p. 83-91.

TRICAUD Anne et MUSÉE NATIONAL DES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES (eds.), *Point de croix: au bonheur des filles*, Paris, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 2001, 117 p.

TRIERWEILER Denis, *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris, Éd. du Regard, 1998.

V

VERDIER Yvonne, *Façons de dire, façons de faire: la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 1979.

VERSCHOOR Olga et GASPERI Isabelle, *Les trousseaux des temps jadis*, Paris, Hatier, 1996.

VEYRAT Marc, *Arts et espaces publics*, Paris, l'Harmattan (coll. « Local & global »), 2013.

VIENNOT Eliane et SELLIER Geneviève, *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris Budapest Torino, L'Harmattan (coll. « Bibliothèque du féminisme »), 2004.

VIGARELLO Georges, *Le propre et le sale: l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Éd. du Seuil (coll. « Points Histoire »), 1985, 282 p.

W

W. SCOTT Joan, *De l'utilité du genre.*, s.l., 2012.

WADBLED Nathanaël, « Que doit-on voir dans la pornographie ? Reproduction et reconnaissance de la représentation des genres », *Entrelacs*, 25 octobre 2012, nº 9.

WAGNIART Jean-François et LATGER Hélène, *Des femmes sans Histoire ? enseignement en Europe*, Paris, Nouveaux regards Editions Syllepse (coll. « Comprendre et agir »), 2005.

WATTEAU Diane, « Vous êtes idiotes par définition, Abstract », *Savoirs et clinique*, 1 avril 2009, nº 10, p. 57-67.

WATTEAU Diane, « On ne paye pas pour ne rien voir... ou que sont devenues les Bad girls, Abstract », *Savoirs et clinique*, 1 octobre 2006, no 7, nº 1, p. 23-37.

WATTEAU Diane, « Sur Le paradigme féminin de Monique Schneider : « Tu ne me verras plus si tu me vois », dit-il, Abstract », *Savoirs et clinique*, 2005, vol. no6, nº 1, p. 241-246.

WATTEAU Diane, « « Regarde-moi » : les appels muets des femmes dans l'art contemporain, Abstract », *Savoirs et clinique*, 2004, vol. no4, nº 1, p. 108-118.

WATTEAU Diane, « Changer de sexe : les nouveaux jeux de l'art contemporain, Abstract », *Savoirs et clinique*, 2003, vol. no2, nº 1, p. 89-95.

WEDDIGEN Tristan, *Metatextile: identity and history of a contemporary art medium [symposium, Lausanne, February 12-13th, 2009]*, Emsdetten Berlin, Edition Imorde (coll. « Textile studies »), 2010.

WEILER Amélie et STOSKOPF Nicolas, *Journal d'une jeune fille mal dans son siècle: 1840-1859*, Strasbourg, La Nuée bleue, 1994, 477 p.

WOOLF Virginia, « « Le plus souvent dans l'histoire, "anonyme" était une femme. » », p. 134.

WOOLF Virginia et MALRAUX Clara, *Une chambre à soi*, Paris, 10-18 (coll. « Bibliothèques 10-18 »), 1996.

Y

YAGUELLO Marina, *Les mots et les femmes: essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine*, Paris, Payot (coll. « Petite bibliothèque Payot »), 2002.

YAGUELLO Marina, *Le Sexe des mots*, Paris, P. Belfond (coll. « La Vie des mots »), 1989.

Z

ZABUNYAN Elvan, MAVRIDORAKIS Valérie et PERREAU David, *Martha Rosler sur|sous le pavé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Collection Métiers de l'exposition »), 2006.

ZOLA Émile, « Au Bonheur des dames », p. 904.

Sites internet

30 comptes instagram broderie à suivre - Marie Claire, https://www.marieclaire.fr/idees/15-comptes-instagram-qui-donnent-envie-de-se-mettre-a-la-broderie,1090168.asp

Ambivalence : Définition, http://www.cnrtl.fr/definition/ambivalence

Biographie, http://www.lealublin.com/biographie/

Egalité dans la culture : le temps de l'action ! - Haut Conseil à l'Egalité entre les femmes et les hommes, http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/hce/actualites/article/egalite-dans-la-culture-le-temps-de-l-action

Il assiste nu au vernissage d'une exposition, https://www.nouvelobs.com/l-histoire-du-soir/20130927.OBS8910/il-assiste-nu-au-vernissage-d-une-exposition.html

L'affaire du visage de «L'Origine du monde» relancée - Le Temps, https://www.letemps.ch/culture/laffaire-visage-lorigine-monde-relancee

Mercière ambulante, http://mercerieambulante.typepad.com/

Mimi Thorisson ou l'hypnose du bonheur familial, https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-nos-vies-connectees/20150512.RUE9041/mimi-thorisson-ou-l-hypnose-du-bonheur-familial.html

Nous sommes des menteuses de mères en filles | Slate.fr, http://www.slate.fr/story/100251/menteuses-de-meres-en-filles

Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche - Wikisource, https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_de_Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Nietzsche

Paradoxe: Définition, http://www.cnrtl.fr/definition/paradoxe

Pour celles qui aiment berthe bernage, https://loisirs.aufeminin.com/forum/pour-celles-qui-aiment-berthe-bernage-fd195182

Pourquoi dessine-t-on si mal les sexes féminins quand il y a des pénis partout? | Slate.fr, http://www.slate.fr/story/148377/pourquoi-dessine-t-si-mal-les-zezettes-pourquoi-dessine-t-si-mal-les-sexes-feminins

« Puritanisme » post-Weinstein : « Catherine Deneuve ne parle pas au nom de la France », https://www.nouvelobs.com/societe/20180110.OBS0445/puritanisme-post-weinstein-catherine-deneuve-ne-parle-pas-au-nom-de-la-france.html

Signez la pétition, https://www.change.org/p/la-zézette-n-est-pas-un-trou-rectifiez-votre-livre

The Labia Project - Body-positive blog, http://www.labiaproject.com/

Vierges Rouges – VAM, https://www.vam-plasticienne.fr/galerie/vierges-rouges/

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Annexes

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Mes torchons

(2010-2013)

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018





LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018





LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018





LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Vulves

(2012 – 2014)

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018



Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin. 445

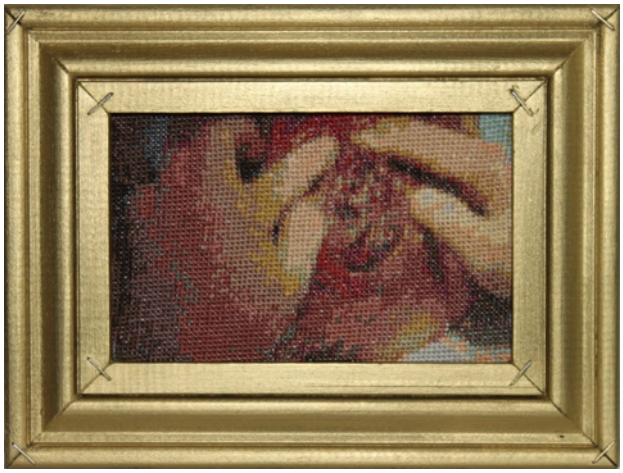
LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Les Parturientes

(2010 – 2011)

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018





LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018





LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018





LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Biographies sélectives

Ghada Amer
Ghada Amer est née en 1963 au Caire. En 1974, elle déménage avec ses parents en France et 10 ans plus tard, commence sa formation artistique à la Villa Arson à Nice. Elle vit entre New York et Paris.
Son travail a été exposé à la Biennale de Venise, à la Biennale de Venise, et Musée de Brooklyn et au Centre Pompidou.

https://www.ghadaamer.com

Orly Cogan
Orly Cogan est née en 1971 à Jaffra en Israël. Elle vit et travaille à Hudson Valley, NY.
Elle a participé à plusieurs expositions comme « Pretty Tough, Contemporary Storytelling » au Aldrich Museum of Contemporary Art, « Pricked, Extreme Embroidery » au Museum of Arts & Design de New.
Ses œuvres sont publiées dans plusieurs articles, ouvrages et catalogues d'exposition :*The New York Times*, le *Chicago Sun Times*, le *Los Angeles Times*, *The Reader*, *NY Press*, *Art Press Magazine*, *W Magazine*, *Elle*, *Fiber Arts*, *Textile Plus*, *Surface Design*, *Art In America*, *Tema Celeste*, *Interior Design*, *Art Press*, *Art News*, *Time Out Chicago*, *Time Out New York*, *The American Art Collector, Art Forum...*

https://www.orlycogan.com

Janet Cooper
Janet Cooper est née en 1937 à New York, vit à Brookline, Massachusetts.
Ses principales expositions « Global Warning », 2006, Meeting House Gallery, New Marlborough et « Recollected/Re-invented : The Narrative Craft Object, Brookfield Craft Centre, Brookfield

Andrea Dezsö
Andrea Deszö est née en 1968 en Transylvanie, Hongrie, elle vit à New York.
Elle a exposié dans des msuées et des galeries dans le monde entier comme à New York en 2007 pour « Pricked : Extreme Embroidery » au Museum of Arts and Design de New York et « Andrea Dezsö : My Country » au Hungarian Cultural Center de New York en 2006.
Dezsö est professeure d'Art au Hampshire College.

http://andreadezso.com

Marie-France Dubromel
Marie-France Dubromel est une artiste brodeuse vivant entre Paris et Argentan.
Ses principales expositions sont « Des hommes, des nez, des mouchoirs », Musée du textile de Krefeld en Allemagne ; « Les passeurs de linge : Trousseaux et Familles », Musée National des Arts et Traditions Populaires de Paris ; « Point de Croix, Au bonheur des filles », Musée National des Arts et Traditions Populaires de Paris.

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

http://mercerieambulante.typepad.com

Leah Emery
Leah Emery est née en 1980 à Sydney.
Ses principales expositions personnelles sont « It's Going Swimmingly », 2015, Bruce Heiser Gallery, Brisbane ; « Bodies of Evidence », 2015, Michael Reid Gallery, Berlin ; « Twist and Shout », 2014, Sullivan+Strumpf, Sydney ; Melbourne Art Fair, 2010, Heiser Gallery, Royal Exhibition Building, Melbourne.

https://www.leahemeryart.com

Tracey Emin
Tracey Emin est née en 1963 à Londres. Elle vit entre l'Angleterre et la France.
Son travail est souvent dans des musées et des galeries autour du monde comme the Albright Knox Gallery, Buffalo ; Camden Arts Centre de Londres ; Hara Museum, Tokyo ; Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Museum of Modern Art, New York ; Museum van Loon, Amsterdam ; National Portrait Gallery, Londres ; Centre Georges Pompidou, Paris, Tate Britain…

http://www.traceyeminstudio.com

Rebecca Harris
Rebecca D. Harris est une artiste britannique née en 1977.
Ses principales expositions sont « Aesome Art Fair » en 2017 à Exeter, « Invisible You : the humain microbiome, Eden Projet », Cornall en 2015.

http://www.rebecca-harris.com

Cécile Jarasaillon
Cécile Jarsaillon est née en 1974 dans la Drôme.
Ses principales expositions sont « Textiles », 2018, Galerie E3 Sterput, Bruxelles ; « Le bonheur dans le sexe », 2016, galerie Le Jardin d'Eros, Paris-Monte-Carlos ; « A fleur de peaux », 2014, galerie Une poussière dans l'œil, Villeneuve d'Ascq ; « Les trésors de l'art modeste », 2012, MIAMn Sète ; « Sur le fil », 2010, Lille, MIAM, Sète

http://peinturescecilejarsaillon.blogspot.com

Elaine Reichek
Elaine Reichek est née en 1964 à Brooklyn, vit et travaille à New York
Ses principales expositions personnelles sont « Now If I Had Been Writing This Story », 2018, Secession, Vienna, Austria ; « Invisible Citings: Elaine Reichek and Jeanne Silverthorne », 2017, The Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover ; « Minoan Girls, Shoshana Wayne Gallery », 2016, Santa Monica ; « SWATCHES », 2015, Zach Feuer, New York ; « Elaine Reichek: The Eye of the Needle », 2014, Boca Museum of Art, Boca Raton, FL.

http://elainereichek.com

Karin Van der Linden

Karin Van der Linden est une artiste néerlandaise née en 1957, elle expose en 2017 au Musée de Kantfabriek à Horst aux Pays-Bas.

Alaina Varrone

Alaine Varrone est née en 1982. Elle vit à New Haven. Elle est diplômée du Maryland Institute College of Art et en anthropologie culturel de l'Université de Columbia.

https://www.alainavarrone.com

Fanny Viollet

Fanny Viollet est une artiste française vivant et traivaillant à Paris. Elle est diplômée d'un master en Histoire de l'Art et d'un master en Arts-Plastiques.
Ses principales expositions personnelles sont « A fine line, (Nus rhabillés) », 2001, The Studio Gallery, Odense, Danemark ; « Rétrospective 30 ans de travaux », à l'Écu de France, Viroflay, près de Paris 2010 ; « Correspondance textile et travaux récents », Galerie Itoya, Tokyo, Japon ; « Bishop's University Artists' Center », Lennoxville, Canada 1993

http://fannyviollet.com

Aurélie William-Levaux

Aurélie William-Levaux est une artiste et dessinatrice belge.

Ses principales expositions personnelles sont « Habemus pas pérenne », Art Public Charleroi, septembre 2017 ; Glons-Gex-Glons, Baptiste Brunello+AWL, Topic, Genève, juillet 2017 ; Sisyphe, Arts Factory, Paris, avril 2016 ; S obe noge na zemlji, Novo Doba festival, Belgrade, septembre 2015 ; Notoriété Discrète, Bries Space, Anvers, juin 2015 ; Le verre à moitié, Superhéros, Paris, octobre 2014 ; Prophets, Galerie Nadine Feront, Bruxelles, avril 2014

http://aureliewilliamlevaux.be/

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Table des illustrations

Partie I

1. *Mes torchons*, Exposition Déviances Textiles, Hôtel Pasteur, Rennes, février 2017.....15
2. *Mes torchons* (détail), 2011.....16
3. **Orly Cogan**, *Alice in Blunderland*, broderie main sur lin, peinture, 94x89 cm env.....27
94x89 cm env.....27
4. **Francisco de Zubarań**, *La jeune Vierge en extase*, 1630, huile sur toile, Metropolitain Museum of Art, New York.....46
5. **Francisco de Zubarań**, *Le Christ et la Vierge dans la maison à Nazareth*, 1640, huile sur toile, Fondation Bemberg, Toulouse.....47
6. **Berthe Girardet**, *Celles qu'on oublie*, 1913, sculpture, Paris, BMD.....54
7. **John William Waterhouse**, *Pénélope et ses prétendants*, 1912, huile sur toile, Aberdeen Art Gallery, Aberdeen, Royaume-Uni.....55
8. **Beryl Weaver**, *Embroidered runner*, 1978, broderie sur tissu.....62
9. **Beryl Weaver**, *Say it with Flowers*, 1978, broderie sur tissu.....63
10. **Orly Cogan**, *Samson*, broderie et peinture sur nappe vintage, 162x132 cm env.....64
11. **Paula Modersohn-Becker**, *Self-Portrait on Her Sixth Wedding Day*, 1906, temera sur toile, 101,8 cm x 70,2 cm, Paula Modersohn-Becker Museum, Brême.....68
12. **Paula Modersohn-Becker**, *Self-Portrait with an Amber Necklace*, 1906, huile sur toile, 61 x 50,2 cm, Kunstmuseum, Basel, Suisse.....68
13. **Suzanne Valadon**, *Autoportrait aux seins nus*, 1917, huile sur toile, 65 x 50 cm, huile sur toile, collection privée.....69
14. **Suzanne Valadon**, *Autoportrait aux seins nus*, 1931, huile sur toile, 46 x 38 cm, collection particulière.....69
15. **Cindy Sherman**, *Untilted #205*, série History Portraits/Old Masters, 1989, photographie cibachrome, 135,9x102, 2 cm, collection de Carol et David Appel.....71
16. **Rafaël**, *La Fornarina*, 1518 - 1519 huile sur bois, 85 cm x 60 cm, Galerie nationale d'art antique, Palais Barberini, Rome.....71
17. **Elina Brotherus,** *Le miroir,* 2000, tirages chromogéniques couleur/papier, éd. 4/6, 5 x (45 x 35) cm.....73
18. **Zanele Muholi**, *Intombi I*, 2014.....74
19. "Setshwetla", non sourcé.....75
20. Femen, Reuters.....75
21. **Auguste Rodin**, *Galatée*, vers 1887, marbre, H. 60,8 cm ; L. 40,6 cm ; P. 39,5 cm.....77
22. **Camille Claudel,** *La jeune fille à la gerbe*, 1887, terre cuite, H. 35,6 cm ; L. 18,5 cm ; P. 20,7 cm.....77
23. **Jacques-Louis David**, *Apelle peignant Campaspe* en présence d'Alexandre, 4, huile sur bois, 96,5 x 136,2, Musée des beaux-art de Lille.....79
24. **Orly Cogan**, *Delilah*, broderie et peinture sur nappe vintage, 30x50 cm env.....81
25. **Orly Cogan**, *Pinch An Inch,* broderie et peinture sur nappe, 96x35 cm env.....81
26. **Lavinia Fontana**, *Minerve s'habillant*, 1613, Huile sur toile, Galerie Borhese, Rome.....83
27. **Anne Dorothea Therbusch**, *Jupiter et Antiope*, vers 1767.....83
28. **Albert Harlingue**, *Lucienne Heuvelmans dans son atelier de la Villa Médicis à Rome*, 1911, tirage gélatino-argentique, 17,9 x 12,9 cm, collection Roger Viollet.....84
29. **Meret Oppenheim**, *Ma gouvernante*, 1936, métal, chaussures, fil, papier, 14 cm x 21 cm x 33 cm, Moderna Museet Stockholm.....86
30. **Meret Oppenheim**, *X-Ray of Meret Oppenheim's Skull*, 1964, gélatine d'argent sur papier baryté, 23,3 x 20,5 cm, San Francisco Museum of Modern Art.....86
31. **Guerilla Girls**, Poster, 1985 - 1989 (Update 2012).....87
32. **Alfred Stieglitz**, G*eorgia O'Keeffe, Breasts,* 1919, tirage au palladium, 24,4x19,3 cm, MET Museum.....94
33. **Pierrick Sorin**, *C'est mignon tout ça*, Autofilmages, 1993 (captures d'écran).....96

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

34. **Pierrick Sorin**, *C'est mignon tout ça*, Autofilmages, 1993 (captures d'écran).....96
35. **Pierrick Sorin**, *C'est mignon tout ça*, Autofilmages, 1993 (captures d'écran).....96
36. **Orly Cogan**, *Detached*, 155x165 cm env.....98
37. **Zoe Leonard**, Preserved Head of a Bearded Woman (Musée Orfila), 1991, 5 épreuves gélatino – argentique, Dépôt de la Centre Pompidou Foundation, 2008.....99
38. **Cindy Sherman**, *Untilted Film Still #15*, 1978, épreuve à la gélatine d'argent, 24 cm x 18,9 cm, MoMA. .101
39. **Orly Cogan**, *Allegory*, broderie, broderie appliquée, peinture, nappe vintage, 127x127 cm env., collection privée.....105
40. **Ghada Amer**, *Shahrazad*, 2009, acrylique, broderie et gel médium sur toile, 167x200 cm env.....108
41. **Ghada Amer**, *Norah,* acrylique, broderie et gel médium sur toile, 182,9x162,6 cm.....112
42. **Orly Cogan**, *I've got my eyes on you*, broderie, broderie appliquée, crochet, peinture sur un chemin de table, 101x50 cm env.....114
43. **Orly Cogan**, *Quantum entanglement*, installation au mur, mix média, 7, 62 m de long.....115
44. *Vulves*, version censurée, broderie sur tissu.....116
45. **Orly Cogan**, *Dog, eat dog*, 2004, broderie, broderie appliquée, crochet et peinture sur une nappe vintage, environ 116x116 cm.....120
46. *Mes torchons*, broderie et peinture sur tissu.....121
47. **Marie KA**, série *La Bête humaine*, 2012, broderie sur tissu.....122
48. **Cécile Jarsaillon**, série *Sans Titre*, broderie sur cartes à jouer zoophiles des années soixante-dix, 2010.....124
49. **Alaina Varrone**, *Sans titre*, 2014, broderie sur tissu.....127
50. **Alaina Varrone**, *Sans titre*, broderie sur tissu.....127
51. **Alaina Varrone**, *Sans titre*, broderie sur tissu.....128
52. **Alaina Varrone**, *Sans titre*, broderie sur tissu.....129
53. **Melisandre Caron**, *Sans titre*, broderie sur tissu.....129
54. **Sylvia Sleigh**, *At the Turkish Bath*, 1976, huile sur toile, Collection du David et Alfred Smart Museum of Art, Université de Chicago.....132

Partie II

55. **Hannah Höch**, *Meine Haussprüche,* 1922, collage sur carton, 32x41 cm.....150
56. **Louise Bourgeois**, *Untitled (I habe been to hell and back)*, 1996, broderie sur mouchoir, Cheim&Read, Galerie Karsten Greve & Hauser & Wirth.....152
57. **Annette Messager femme pratique**, *Album n°7, «mes travaux d'aiguille»*, 1972, dessins et tissus cousus, chaque panneau : 30,5x45,5 cm, Musée de Grenoble.....152
58. **Mireille Henry**, Marquette et points de couture, 1930.....153
59. Épreuve de reprises, 1885, collection, Mercerie ambulante, mfd.....154
60. **Louise Bourgeois**, *Sans titre*, 2004, (détail), ©mfd, Biennale de Venise, 2007.....154
61. Texte de Louise Bourgeois (Eugénie Grandet). Écriture au fil rouge par **Marie-France Dubromel**, sur combinaison de coton, reprisée, 2016.....155
62. *Sans titre*, installation, 2010, à l'occasion de la soutenance de Master, Université Rennes2.....157
63. *Mes Torchons* (détail).....158
64. **Marie-France Dubromel**, *Les gants de la mariée*, 1999.....160
65. **Ghada Amer** en collaboration avec **Reza Farkhondeh**, *Apples* a*nd Petunias*, 2011, peinture et broderie sur papier, 130x209 cm env., Cheim&Read, New York.....164
66. **Ghada Amer**, *Curfew 67*, 2005, acrylic, crayon, encre et broderie sur papier, 72x57 cm env.....166
67. **Orly Cogan**, B*ehind the Red Door,* broderie et peinture sur tissu vintage, 76x910 cm env.....166
68. **Orly Cogan**, *D'ont Think About The Pink Elephants,* 124x140 cm env.....167
69. *À toutes les belles au bois dormant,* en collaboration avec **Charlotte Iung**, 2017, squelette en résine, laine, tissus, dimensions variables.....172
70. **Louise Bourgeois**, *Le regard*, 1966, latex tissu, 12,7x39,4x36,8 cm, The Easton Foundation.....173
71. **Aurélie William-Levaux**, *Phase 2,* encre et broderie sur tissu.....174
72. **Kiki Smith**, *The Rapture*, *2*001, bronze, 163x157x66 cm env.....176

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

73. **Rebecca Harris**, *Untilted (body modification)*, 2013, dimension variable, cercle à broder, tissu imprimé, fil 179
74. **Eliza Bennett**, *A Woman's Work Is Never Done*, 2014, film de 8 min.....180
75. **Eliza Bennett**, *A Woman's Work Is Never Done*, 2012, chair, fil.....180
76. **Marie-France Dubromel**, *Léonie L.,* broderie sur tissu.....180
77. **Orly Cogan**, *Sweet Obsessions, 2*007, broderie sur tissu, 122x122 cm env.....182
78. **Annette Messager**, *Ma collection de proverbe* (détail), 2012, Annette Messager et mcf-michelle didier....187
79. **Andrea Dezsö**, *Lessons from My Mother* (détail).....187
80. **Rosemarie Trockel**, *Cogito ergo sum,* 1988, laine sur toile, 210x160 cm, Centre Pompidou.....187
81. **Nikki de Saint Phalle**, *La mariée* ou *Eva Maria*, 1963, grillage, plâtre, dentelle encollée, jouets divers peints, 222x200x100 cm, Centre Pompidou.....190
82. **Dante Gabriel Rossetti**, *Beatrix Beata*, 1872, huile sur toile, 88x69 cm, Tate Collection, Londres.....192
83. **Titien**, *Marie-Madeleine ou Madeleine pénitente,* 1533, huile sur toile, 85x68 cm, Palais Pitti, Florence…192
84. **Peter Jacob Horemans**, *Portrait de Madame Heil,* huile sur toile, Staatsgalerie im Neuen Schloss Bayreuth 194
85. **Joséphine Houssay**, **François Antoine Vizzavona**, *La brodeuse*, Paris, RMN-Grand Palais, Fonds Druet-Vizzavona.....194
86. **Augusto Licata**, *La brodeuse,* huile sur toile, 70,5x95,5 cm, Bari, Pinacoteca Provinciale.....195
87. **Fanny Viollet**, *Des Lettres Brodées,* Maîtrise d'arts-plastiques, 1980-1982, broderies sur toiles assemblées sous forme de livre.....198
88. **Fanny Viollet**, *La Belle Endormie,* chemise de femme, en lin, de la fin du XIXe siècle, matelassée à la machine à coudre, en piqué libre, au fil roue (coton) et au fil blanc (rayonne).....200
89. **Leah Emery**, *Chair*, broderie sur toile Aïda, 2014.....201
90. **Cécile Jarsaillon**, *J'ai 35 ans et je baise,* broderie sur magazine vintage, 17x17 cm.....201
91. **Alaina Varrone**, *Sans titre*, broderie sur tissu.....203
92. **Orly Cogan**, *Woman Works*, broderie sur nappe vintage.....203
93. **Ghada Amer**, *Big Pink Diagonal/Big Angie - RFGA,* 2002, (détail) peinture acrylique, broderie et gel adhésif sur toile, 249x300 cm, Centre Pompidou.....218
94. **Inez&Vinoodh**, *YSL*, 2017.....220
95. **Inez&Vinoodh**, *YSL*, 2017.....221
96. **VALIE EXPORT**, *Aktionshose : Genitalpanik,* 1969, tirage offset sur papier, 69,8x49,8 cm, photographie de Peter Hassmann, Centre Pompidou, Paris.....222
97. **Betty Tompkins**, *Fuck Painting #1*, 1969, peinture acrylique sur toile, 213x152 cm, 2004, Centre Pompidou 224
98. *Mes torchons* (détail).....225
99. **Amélie Lallemand**, *Brunette* (détail).....227
100. *Vulves* (détail).....233
101. **Leah Emery**, *Safari*, broderie sur toile Aïda, 2011.....234
102. **Leah Emery,** *Bodies of...*, broderie sur toile Aïda, 2014.....234
103. **Leah Emery**, *Bodies of Evid...*, 2014, broderie sur toile Aïda.....234
104. **Leah Emery**, *Mirror,* 2011, broderie sur toile AÏda, 2011.....235
105. **Amélie Lallemand**, série *Brunette,* 2013-2015, impression sur T-shirt, broderie et crochet.....236
106. **Amélie Lallemand**, série *Brunette,* 2013-2015, impression sur T-shirt, broderie et crochet.....236
107. **Cath Orain**, *My boy lollipop,* 2017, broderie au crochet de Lunéville, fils sur soie verte, perles, paillettes, 23x17 cm.....237
108. **Carolee Schneemann**, *Interior scroll,* 1975, photographies, papier imprimé, jus de betterave et urine, 90x180 cm, Tate Modern, Londres.....243
109. **ORLAN**, *Le Corps-Sculpture dit ORLAN accouche d'elle m'aime*, photographie noir et blanc, 9x10 cm, 81x76 cm (avec cadre), 1965, collection de l'artiste.....244
110. **Orly Cogan**, *Fairytail,* 2006, broderie sur taie d'oreiller vintage, 229x203 cm env., collection privée.....246
111. **Orly Cogan**, *Tangle up in you*, broderie, crochet et peinture sur nappe vintage, 91x91 cm env.....248
112. **Orly Cogan**, *The Wonder of you,* broderie, crochet et peinture sur nappe vintage, 117x117 cm env.....248

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Partie III

113. **Julia Margaret Cameron**, *Mary Mother,* tirage à l'albumine, 1867, 11,6x9,7 cm, National Portrait Gallery, London....272
114. **Julia Margaret Cameron**, *The passing of King Arthur*, tirage à l'albumine, 34x27 cm, Victoria et Albert Museum, London....272
115. **Anne Brigman**, *La source,* Camera Work, 1909, épreuve photomécanique, 15,6x21,2 cm, Musée d'Orsay, Paris....274
116. **Ergy Landau**, *Autoportrait,* 1932, 17x23 cm, tirage gélatino-argentique....275
117. **Gloria Friedmann**, S*érie n°1,* 25.06.1979, 40x40 cm, Gloria Friedmann, Paris....278
118. **Gloria Friedmann**, S*érie n°1,* 03.12.1979, 40x40 cm, Gloria Friedmann, Paris....278
119. **Artemisia Gentileschi**, J*udith décapitant Holopherne*, Musée Capodimente, Naples, 1612-14....288
120. J**udy Chcago**, *The Dinner Party (Judith Place Setting)*, 1974-1979, Mix-media : porcelaine, céramique, textile, Brooklyn Museum, New York....289
121. **Judy Chicago**, *The Dinner Party (Artemisia Gentileschi Place Setting)*, 1974-1979, Mix-media : porcelaine, céramique, textile, Brooklyn Museum, New York....289
122. **Judy Chicago**, *The Dinner Party (Georgia O'Keffee Place Setting)*, 1974-1979, Mix-media : porcelaine, céramique, textile, Brooklyn Museum, New York....290
123. **Fanny Viollet**, *Des Lettres Brodées,* Maîtrise d'arts-plastiques, 1980-1982, broderies sur toiles assemblées sous forme de livre....298
124. **Aurélie William-Levaux**, *Broder,* encre et broderie sur tissu....298
125. **Marie-France Dubromel**, *Histoire de vécu*, Médiathèque de Quimperlé, du 19 septembre au 14 décembre 2016....301
126. **Marie-France Dubromel**, (détail)....302
127. **Marie-France Dubromel**, *Tribute to Louise Bourgeois*, broderie sur tissu....302
128. **Ilaria Margutti**, série *Mend of me*, détail, 2008, broderie au fil rouge sur toile, collage, mix-media....303
129. **Karin van der Linden**, *Sans titre*, broderie sur torchon....304
130. *Smash the Patriarchy*, article vendu sur Etsy (épuisé)....306
131. **Valérie Vaubourg**, *Procnée et Philomèle*, encre rehaussée de fil rouge....307
132. **Fanny Viollet**, *Des Lettres Brodées,* Maîtrise d'arts-plastiques, 1980-1982....308
133. **Ghada Amer**, *Conseil de beauté du mois d'août*, 1993, broderie sur tissu, 35x35 cm env....309
134. Broderie d'une patiente du Glore Psychiatric, The Glore Psychiatric Museum à St-Joseph dans le Missouri aux États-Unis....311
135. **Tracey Emin**, *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, 1995, broderie appliquée sur tente, 122x245x214 cm....312
136. **Iviva Olenick**, *Play*, série *Were I so Besotted*, *2*007, broderie et peinture sur tissu, 20,32x12,7 cm....314
137. **Elaine Reichek**, *Sampler (Moby Dick),* 1997, broderie sur lin, 44,5x34,3 cm....315
138. **Frida Khalo**, *Henry Ford Hospital (la cama volando),* 1932, huile sur métal, 30x38 cm, Dolores Olmedo Paniňo Collection, Mexico City, Mexico....323
139. **Mary Kelly**, *Post-Partum Document,* détail, plexiglas, carte blanche, gilet en laine, crayon, encore, 1 sur 4 unités, 20x25,5 cm chaque....324
140. **Diane Arbus**, *Self-Portrait Pregnant*, 1945, tirage gélatino-argentique, 25,4x20,3 cm....325
141. **Diane Arbus**, *Double Self-Portrait with Infant Daughter Doon,* 1945....325
142. **Jenny Saville**, série *Continuum*....326
143. **Diane Quinby**, *Autoportrait,* crayon graphite sur papier, 170x98 cm, 2005....326
144. **Diane Quinby**, *Autoportrait,* crayon graphite sur papier, 170x98 cm, 2005....326
145. *Sans titre,* série *Les Parturientes*, 2010-2011, broderie aux points de croix sur toile Aïda, 40x20 cm env. 327
146. *Mizuko Kuyō,* 2015-2018, plâtre, laine tricotée, dimension variable....328
147. **Joanna Vasconcelos**, *A noiva (La mariée),* 2001-2005, tampons OB, acier inoxydable, fils de coton, câbles d'acier, 600x300 cm, António Cachola Collection, Elvas....330
148. **Orly Cogan**, *Magic Ring,* broderie sur tissu vintage....331

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

149. **Zanele Muholi**, *Isilumo Siyaluma,* depuis 2006, sang menstruel.....332
150. **Ingrid Berthon-Moine**, *Red is The Colour,* 2009, 12 photographies.....332
151. **Auguste Belloc**, Photographies obscènes pour le stéréoscope, Paris, BNF.....333
152. **Hannah Wilke**, *S.O.S. Starification Object Series : An Adulte Game of Mastication (Mastication Box)*, 1975, épreuves gélatino-argentiques, gomme, papier, carton, Plexiglas, dimensions variables, don de la Centre Pompidou Fondation, 2007.....335
153. *Vulvette (Simone)*, 2016, laine tricotée sur mobilier urbain.....338
154. *Vulvette (Simone),* 2016, laine tricotée sur mobilier urbain.....338
155. **Janet Cooper**, *Assemblage Party Dress from my travels to Rome, France and Japon,* 2007,83,8x81,3x5,1 cm.....341
156. **Paddy Hartley**, *Spreckley 1 et 2, Project Facad,* 2007, uniforme d'officier, broderie numérique, impressions jet d'encre.....342
157. **Sophie Calle**, *Le faux mariage,* 1992, un texte encadré, une photographie N/B encadrée, 50x50 cm (texte), 120x170 cm (photographie).....349
158. **Nezaket Ekici**, *Inafferrabile,* 2004, performance de 20 minutes, robe de mariée, micro.....349
159. **Adeline Besse**, *Delphine,* série *Femmes travesties en femmes,* 2004.....354
160. **Annette Messager**, *Le repos des pensionnaires,* 1971-1972, plume et laine, vitrine.....366
161. **Louise Bourgeois**, *Faith, Hope, Charity,* 2009, tissu, collage, broderie, 40,6x61,6 cm, The Easton Foundation.....368
162. **Raymonde Arcier**, *Héritage, les tricots de ma mère,* laine tricotée, 2,60x3 m, 1972-1973.....369
163. **Pierrette Bloch**, *Sculpture de crin, BS.644*, 1999, Crins de cheval attachés et noués sur fil de nylon, largeur: 365 cm, Frac Lorraine.....369
164. **Louise Bourgeois**, *Untilted*, 2001, tapisserie et métal, 189,2x31,7x22,8 cm, Cheim&Read, New York. ..370
165. **Maja Bajevic**, *Women at Work (Under Construction) in Construction,* 1999, Installation : échafaudage en métal et en bois recouvert d'une bâche de construction en toile synthétique (400x600x80 cm), 3 bâches de construction avec broderies en laine (produites pendant la performance réalisées à Sarajevo en 1999), 1 œuvre vidéographique, Bosnie, 11'48'', coul. Vost anglais, achat, 2007, AM 2008-64.....371
166. **Simon Hantaï**, . Simon Hantaï, *Mariale m.a.3*, 1960, huile sur toile, 293,6 x 209,5 cm, Centre Pompidou 378
167. **Noël Dolla**, *Grand étendoir aux serpillières*, 1967-1999, 50 serpillières colorées par trempage, 220x200x200 cm, structure métallique, pinces à linge et cordes.....380
168. **Yinka Shonibare**, *The Swing (After Fragonnard),* 2001, tissu wax, mannequin, feuillage artificiel, Tate London.....384
169. **Raymond Hains**, *D'Eustache à Natacha,* 2001-2005, tapisseries en laine et lin, carton de Raymond Hains, 2,25x2,80 m, Beauvais.....386
170. **Raymond Hains**, *D'Eustache à Natacha,* 2001-2005, tapisseries en laine et lin, carton de Raymond Hains, 2,25x2,80 m, Beauvais.....386

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Index des noms

A.

Laure Adler....188
Marlène Albert-Llorca....45, 63, 66, 305
Anni Albers....374
Ghada Amer....63, 107, 108, 111, 112, 115, 116, 120, 121, 122, 164, 165, 166, 177, 218, 219, 221, 308, 309
Rose-Marie Arbour....294
Diane Arbus....325
Raymonde Arcier....361, 368
Jane Austen....198

B.

Pippa Bacca....349, 350
Maja Bajevic....370
Honoré de Balzac....155, 367
J. M. Barrie....169, 181
Baubô....75, 334
Jean Baudrillard....106, 129, 197, 248, 249
Patrick Baudry....215
Giambattista Basile....170
Eugénie Bastié....57
Georges Bataille....192
Giovanni Antonio Bazzi....340
Adeline Besse....354
Brancusi....284
Simone de Beauvoir....56, 57, 58, 117, 239, 281, 282
Bel-Gazou....186
Auguste Bellock....119, 214
Marie-Laure Bernadac....284
Berthe Bernage....57, 59
Sandie Bernard....336
Le Bernin....190
Ingrid Berthon-Moine....332, 333
Maria Betty....254
Blanche-Neige....164, 165, 297
Pierrette Bloch....24, 369
Giovanni Boccacio....82
Holly Body....97
Tatiana Bohm....24
Stefan Bollmann....188
Christian Boltanski....383
Pierre Bourdieu....50, 345, 351
Louise Bourgeois....151, 154, 155, 173, 287, 294, 302, 367, 370
Brigitte Bourdon....363
Cluny Braun....163
Claire Brétécher....292
Anne Brigman....273, 274
Elina Brotherus....72, 88
Jagoda Buic....376, 381
Judith Butler....20, 252, 357, 404

C.

Claude Cahun....352, 353, 355

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Sophie Calle....251, 294, 348, 349, 350
Liliane Camier....362
Campaspe....78, 79
Julia Margaret Cameron....271, 272
Marianne Camus....21
Melisandre Caron....129
Lewis Carroll....28, 29
Marie-Laure Caussanel....229
Blaise Cendrars....125
Cendrillon....156, 246, 247, 248
Yannick Chatelain....229
Judy Chicago....82, 288, 290, 291
Camille Claudel....77, 78
Orly Cogan 26, 27, 28, 30, 64, 65, 66, 80, 82, 97, 98, 105, 106, 107, 113, 115, 120, 122, 130, 156, 166, 167, 168, 177, 181, 182, 183, 203, 245, 331, 400
Colbert....373
Colette....149, 186
Nathalie Collard....216, 217
Françoise Collin....52, 292, 377
Janet Cooper....339, 340, 343, 344, 345
Colette Cosnier....189
Gustave Courbet....93
Edmond Couchot....385
Anne Creissels....286, 404
Julie Crenn....186
Joël Curtz....350
Marie Cuttoli....375
Christophe Cuzin....387
Michel Cymes....161

D.

Philippe Dagen....279
Aline Dallier-Popper....24, 123, 31à, 361, 363, 367, 371, 372, 376, 404
Marie Darrieussecq....67
Jacques-Louis David....79
Lucie Delarue-Mardrus....186
Sonia Delaunay....375
Christine Delphy....21, 253, 281
Anne De Mondenard....95
Virginie Despentes....253
Andrea Dezsö....187, 188
Georges Devereux....334
Walt Disney....164, 170, 247
Noël Dolla....379, 380, 383
François-Ronan Dubois....231, 252
Pussy Drama....163
Marie-France Dubromel....154, 155, 159, 180, 180, 299, 300, 301
Marcel Duchamp....284
Docteure Duchesne....163
Alexandre Dumas fils....93
Fabienne Dumont....22, 291, 292
Thierry de Duve....284, 285
Andrea Dworkin....217

E.

Nezaket Ekici....349
Gil Elvgren....220
Leah Emery....122, 200, 233, 234, 235
Tracey Emin....311, 312, 323

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Emma....162
Eve Ensler....162
Valie Export....221, 222, 223

F.

Gertrude Fehr....275
Annie Ferrand....237
Agnese Fidecaro....23, 86, 280
Odile Fillod....161
Lavinia Fontana....82, 83, 87
Michel Foucault....20, 403
Antoinette Fouque....281
Jean-Honoré Fragonard....383, 384
Geneviève Fraisse....85
Gloria Friedmann....276, 277, 278, 279
Sigmund Freud....162, 196, 197, 333

G.

Genesis....354, 355
Artemisia Gentileschi....287, 288, 289
Orazio Gentileschi....289
Henri Gervex....131
Arthur Gillet....133
H. D. Gillies....342, 344
Berthe Girardet....53, 54, 56
Eugénie Grandet....155, 367
Josep Grau-Garrigo....376
Melanie Griffith....97
Anne Grosfilley....382
Walter Gropius....371, 373, 374
Guerrilla Girls....87
Géraldine Gourbe....281, 294

H.

Raymond Hains....385, 386, 387
Marie-Françoise Hans....119
Bibi Hansen....387
Simon Hantaï....378, 379
Albert Harlingue....84
Paddy Hartley....339, 341, 342, 343, 344, 345
Mireille Henry....153
John Herschel....271
Peter Jacob Horemans....193
Lucienne Heuvelmans....84
Joanna Hifernan....93
Marie Hillier....271
Hannah Höch....150, 151
Deanna Höltzman....75
Joséphine Houssay....194

I.

Jean Ingres....87, 273
Luce Irigaray....100, 113, 204, 240, 251, 252, 281
Johannes Itten....373
Charlotte Iung....171

J.

Cécile Jarsaillon....115, 124, 127, 201, 202, 203

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Henri-Pierre Jeudy....93, 242
Emile Jouvet....253
Frédérique Joseph-Lowery....29, 200

K.

Marie KA....122
Beatrice Kammerer....336
Khalil-Bey....94
Frida Khalo....323
Jean-Claude Kaufmann....73, 76, 95
Mary Kelly....324
Gloria Kent....277, 279
John F. Kennedy....347
Elke Krystufek....214, 223, 226, 335
Nancy Kulish....75

L.

Stéphanie Lachat....23, 86, 280
Lady Jane....355
Rose-Marie Lagrave....18, 20
Amélie Lallemand....116, 224, 226, 235
Ergy Landau....275
Gilles Lapouge....119
Julie Lavigne....254
Céline Le Corre....295
Zoe Leonard....99
Natacha Lesueur....385, 386, 387
Eustache Le Sueur....385, 386, 387
Augusto Licata....197
Anne Dorothea Lisiewska....83
Léa Lublin....362
Sarah Lucas....311
Lydia Lunch....295
Jean Lurçat....375

M.

Catherine Mac Kinnon....217
Emmanuel Macron....229
Denise Majorel....375
Lori Malépart-Traversy....161
Edouard Manet....131
Bernard Marcadé....284
Ilaria Margutti....302, 303
Vinoodh Matadin....219, 220, 221
Natacha Merritt....214, 223, 226
Annette Messager....60, 61, 152, 153, 187, 188, 292, 293, 294, 339, 352, 364, 365, 366, 383
Lee Miller....276, 277, 279
Catherine Millet....253
Kate Millet....281
Paula Modersohn-Becker....67, 69, 88
Pierre Molinier....96, 352, 353
Anne Monjaret....149, 159, 304
Marylin Monroe....346, 347
Camille Morineau....22, 23
Clara Morgane....126, 230
Olivia Moro....349, 350
William Morris....24, 373

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Zanele Muholi....74, 88, 332
Laura Mulvey....110
Yxta Maya Murray....311
Alfred de Musset....131
Federica Muzzarelli....151

N.

Pascale Navarro....216, 217
Nicéphore Niepce....271
Friedrich Nietzsche....85
Linda Nochlin....14, 23, 70, 213, 281, 264

O.

Georgia O'Keeffe....94, 95, 287, 290
Iviva Olenick....313, 314
Meret Oppenheim....85
Cath Orain....236, 237
ORLAN....244, 351
Paul Outerbridge....95
Ovidie....253

P.

Brian de Palma....97
Peter Pan....169, 181
Gina Pane....175
Ionna Papadopoulou-Belmedhi....56
Rozsika Parker....61, 62, 123, 186, 404
Marie-Anne Paveau....215, 230, 253
Nicole Pellegrin....50, 382
Charles Perrault....169, 172
Pablo Picasso....214
Françoise Picq....19
Monique Plaza....238, 250
Pline l'Ancien....78
Diana Pornoterrorista....223
Mireille Suzanne Francette Porte....244
Praxitèle....131
Charlotte Prevot....281, 294
Xavier Privas....54
Protagoras....351
John Pultz....95

Q.

Constance Quéniaux....94
Diana Quinby....325, 326

R.

Rafaël....71
Man Ray....276, 277
Elaine Reichek....315
Auguste Rodin....77, 78
Claudine Roméo....361, 376
Jean-Jacques Rousseau....198
Dante Gabriel Rossetti....191

S.

Nikki de Saint-Phalle....189, 190, 349

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

George Sand....355
Jenny Saville....325
Dorothy Saw....346
Claude Schopp....93
Lucy Schwob....353
Carolee Schneemann....242, 243
Joan W. Scott....20, 117
Gregory Shepard....251, 350
Cindy Sherman....71, 72, 100, 101, 102, 354, 355
Yinka Shonibare....381, 383, 384
Sylvia Sleigh....132
Kiki Smith....175
Séverine Sofio....22
Pierrick Sorin....96
William Spreckley....342, 343, 344
Annie Sprinkle....223, 254, 255
Alfred Stieglitz....94, 95, 273, 290

T.

Paola Tabet....248, 249
Agostino Tassi....288, 289
Alain Testart....51
Anne Therbousch....82
Lisa Tickner....282
Titien....192, 193
Betty Tompkins....223
Anne-Marie Tricaud....300
Rosemarie Trockel....187
Tristan Tzara....375

U.

Tomi Ungerer....214

V.

Suzanne Valadon....68, 69, 70, 88
VAM....188
Karin Van der Linden....304, 305
Inez Van Lamsweerde....219, 220, 221
Agnès Varda....324
Alaina Varrone....126, 127, 202
Joana Vasconcelos....329
Valérie Vaubourg....307
Yvonne Verdier....155, 172, 299
Florence de Villers....282
Fanny Viollet....199, 297, 308
François Antoine Vizzavona....194

W.

Nathanaël Wadbled....215, 250, 252, 309
John William Waterhouse....54, 56
Beryl Weaver....61, 62
Amélie Weiler....199
Hannah Wilke....334, 335
Aurélie William-Levaux....174, 175, 298, 371
Virginia Woolf....191

Z.

Emile Zola.....197
Francisco de Zurbarań.....45, 48, 56, 66

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Table des matières

Remerciements.....p. 5
Sommaire.....p. 7
Introduction.....p. 14

PREMIÈRE PARTIE : DE FIL EN AIGUILLE, LE FÉMININ SE TRAME

Introduction.....p. 39
Chapitre 1. L'identité de femmes et d'artistes.....p. 43
Introduction……..…….....p. 43
A. La broderie comme affirmation du féminin……..……..p. 45
Un lieu commun très répandu…… p. 45
De culturel à naturel.....p. 50
L'invention d'un idéal : la jeune fille accomplie.....p. 56
Quand les qualités du textile et des femmes ne font qu'un.....p. 60
B. « Femme-artiste », « artiste-femme ».....p. 67
L'affirmation d'un « soi » artiste.....p. 67
Pygmalion et Galatée.....p. 76
L'interdit du nu féminin.....p. 82
Conclusion.....p. 89
Chapitre 2. Le *male gaze*.....p. 91
Introduction.....p. 91
A. Le corps féminin, une fragmentation.....p. 93
Fragmentation, art et fétichisme.....p. 93
Femme fragmentée et dispersion de l'identité.....p. 97
B. Le *male gaze*.....p. 105
Des images séduisantes.....p. 105
Le « male gaze ».....p. 110
Stratégies d'évitement.....p. 115
C. La nudité féminine.....p. 119
Corps aseptisés.....p. 119
Un subversif amoindri ?.....p. 123
Une représentation banale ?.....p. 131

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Conclusion.....p. 135
Conclusion.....p. 137

DEUXIÈME PARTIE : A SUBVERSIV STITCH

Introduction.....p. 143
Chapitre 1. L'apprentissage de la féminité.....p. 147
Introduction.....p. 147
A. Le « devenir-femme ».....p. 149
Un rite initiatique.....p. 149
Le déniaisement.....p. 159
Fil, tambour, hymen, un même vocabulaire.....p. 168
Du genre féminin.....p. 176
B. Féminités, corps, art et sexualités.....p. 185
Bel-Gazou pense !.....p. 185
Femmes brodeuses... (femmes menteuses?).....p. 191
Broderie et masturbation.....p. 196
Conclusion.....p. 207
Chapitre 2. Pornographie, sexualités et désirs.....p. 211
Introduction.....p. 211
A. Pornographie, sexualités et désirs.....p. 213
Pornographie ou érotisme ?.....p. 213
Le cas pornographique.....p. 216
Jugement de valeurs.....p. 227
B. L'émergence d'un désir féminin.....p. 231
Stéréotypes.....p. 231
Corps et sexualité.....p. 238
L'émergence d'un désir féminin.....p. 249
Conclusion.....p. 257
Conclusion.....p. 259

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Introduction....p. 265
Chapitre 1. Une histoire des femmes....p. 269
Introduction....p. 269
A. Matrimoine et *herstory*....p. 271
Pionnières, l'exemple de la photographie....p. 271
Féminisme et art....p. 280
Création et résistance....p. 285
B. Suivre le fil de l'histoire des femmes....p. 297
Le fil rouge dans la vie des femmes....p. 297
Philomèle et Procné....p. 306
Broder pour raconter....p. 310
Conclusion....p. 319
Chapitre 2. L'identité féminine en question....p. 321
Introduction....p. 321
A. Féminités....p. 323
La maternité....p. 323
Les menstruations....p. 329
Le sexe féminin....p. 333
B. Performer l'identité féminine....p. 339
La mascarade....p. 339
Femme phallique et robe mascarade....p. 345
La mise à mort du féminin....p. 351
Travestissement et genre....p. 352
Conclusion....p. 357
Chapitre 3. Art mineur ou art majeur ?....p. 359
Introduction....p. 359
A. Le choix du médium textile....p. 361
Un art ménager ?....p. 361
La broderie et l'anti-broderie....p. 367
B. D' « art textile » à « pratiques textiles »....p. 373
Art textile....p. 373
Exclusion des hommes et appropriation féminine....p. 378

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Un art contemporain.....p. 383
Conclusion.....p. 391
Conclusion.....p. 393
Conclusion générale.....p. 397
Bibliographie.....p. 407
Annexes.....p. 433
Biographie sélective.....p. 455
Table des illustrations.....p. 459
Index des noms.....p. 465
Table des matières.....p. 473

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

LAUVAUX, Léonie. Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin - 2018

Broder la pornographie. À la recherche d'un désir féminin

Cette thèse s'attache à questionner l'utilisation de la pornographie dans la « broderie subversive » par les plasticiennes.
Cette démarche semble a priori paradoxale. Pourquoi, les plasticiennes brodent-elles des images de femmes objectivées ? Pourquoi utiliser la broderie alors que cette pratique est considérée comme un passe-temps féminin ? Pourquoi s'emparer de la pornographie, faite par les hommes pour les hommes ?
L'analyse d'un large corpus d'œuvres brodées, au prisme des « gender studies » et des « porn studies », permet de saisir les enjeux de cette démarche singulière.

Les plasticiennes utilisent un médium caractérisé comme essentialiste pour déconstruire de « l'intérieur » les valeurs patriarcales transmises par la tradition du tissu, posture basée sur une succession de paradoxes.
Ainsi, par la représentation brodée du sexuel, voir même de leur sexualité, les plasticiennes sont amenées à questionner leur propre identité de genre. Le sexuel brodé permet de se réapproprier son corps et son imaginaire, de s'interroger personnellement sur son identité (par l'utilisation d'un médium a priori genré). Cette construction du « moi » est soumise à un double paradoxe, tout d'abord celui de l'utilisation d'un médium féminin, subverti par le détournement artistique, et d'images objectivant les corps des femmes alors qu'il s'agit de se les réapproprier. Dans l'exploration de ces deux paradoxes, dans leur confrontation, dans cet espace, peut alors se penser l'identité (de femme et d'artiste) dans une société androcentrée.

#broderie subversive #gender studies #pornstudies #male gaze #féminisme

Stitching Pornography. Looking for Feminine Desire

This thesis aims to interrogate how women artists use pornography in the subversiv stitch.
This reflection might seem paradoxical. Why do women artists embroider pictures of objectified women ? Why use embroidery ? And why appropriate pornography that is made by men for men ?
The analysis of a large corpus of embroiedered works, though the lens of gender studies and porn studies, allows to seize the issues of this peculiar approach.
Women artists use a medium defined as *essentialist* to decompose – from the inside – the patriarchal values inherited from the textile tradition.

Through the embroidered representation of the sexual – even of their own sexuality – women artist are led to question their own gender identity. The Embroidered sexual allows one to reappropriate their body and imaginary – and to interrogate themself about their identity (through a medium primarily perceived as gendered). This construction of the self is submitted to a double paradox, hich is the use of a feminine medium – subverted by artistic hijacking – and pictures of objectified female bodies, whereas the whole purpose is actually to reappropriate those bodies.
Somewhere between those paradoxes might emerge and be thought the identity – of woman and artist – in a androcentric society.

#subversiv stitch #gender studies # pornostudies #male gaze #feminism