

ETC



Filles, fibres et fétichisme

Les retailles de l'art

Lise Létourneau, *Témoins muets*, Centre d'exposition du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, du 28 août au 28 septembre 1997.
Maison de la culture de Gatineau, Gatineau, du 21 novembre 1997 au 11 janvier 1998

Édith-Anne Pageot

Visions d'ateliers

Numéro 40, décembre 1997, janvier-février 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/409ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Pageot, É.-A. (1997). Compte rendu de [Filles, fibres et fétichisme : les retailles de l'art / Lise Létourneau, *Témoins muets*, Centre d'exposition du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, du 28 août au 28 septembre 1997. Maison de la culture de Gatineau, Gatineau, du 21 novembre 1997 au 11 janvier 1998]. *ETC*, (40), 53-55.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

SAINT-JÉRÔME

FILLES, FIBRES ET FÉTICHISME LES RETAILLES DE L'ART

Lise Létourneau, *Témoins muets*, Centre d'exposition du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, du 28 août au 28 septembre 1997.
Maison de la culture de Gatineau, Gatineau, du 21 novembre 1997 au 11 janvier 1998

« L'expérience quotidienne nous démontre... tous les jours que la moitié de l'humanité peut être rangée parmi les fétichistes du vêtement. »

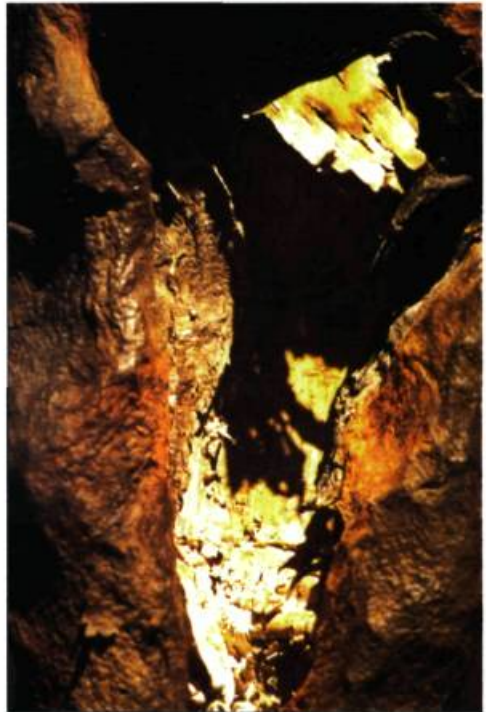
S. Freud, lettre à Karl Araham, 24 février 1909

Cette moitié de l'humanité dont parle Freud ce sont les femmes, bien entendu ! Par le détour du vêtement et des activités du tressage et du tissage¹ la femme comble le *manque* lié à sa position par rapport à l'homme. Rappelons que pour Freud, le fétichisme² est en quelque sorte une stratégie face à la menace du complexe de castration, et que le fétiche est un *ersatz* phallique. L'explication freudienne de la genèse du complexe de castration se fonde sur une perception précoce de l'enfant, soit une impression optique, et par surcroît une impression supposée : l'horreur du sexe féminin, l'absence de phallus. Son interprétation procède d'une part, d'une valorisation du phallus comme standard de la nature humaine, et donc confine le sexe féminin à un état de manque ou de déficit, et d'autre part, de la valorisation de la vision par rapport aux autres sens³.

Avec une économie de mots, Freud règle le compte des femmes et des arts textiles. Ils sont, dit-il, liés à la pulsion passive du voir et à la pulsion du dénudage. En fait, ce que le vêtement et la pratique des arts textiles cachent serait la pulsion refoulée du regard passif, le désir d'être regardée. Au contraire, il revient au genre masculin le pouvoir de s'approprier le regard. Puisque la femme n'est pas pensée comme sujet regardant, elle ne peut pas non plus investir le corps de l'autre de ses propres fantasmes. D'ailleurs, les nus masculins dans l'histoire de la peinture occidentale sont traditionnellement soit suppliciés soit symboles de puissance, tandis que les représentations de corps féminins sont pour la plupart fétichistes ou voyeuristes. Rares sont celles qui célèbrent, par exemple, la plénitude de la sexualité féminine. Les images qui représentent le corps féminin, autant populaires qu'élitistes, orchestrent un ensemble de comportements (à intéroser) qui correspondent aux fantasmes masculins⁴.

Les retailles de l'art

Le textile engage le corps tout entier et non seulement la vision. Le textile, proche de la peau, devenait pour Freud le relais qui légitime l'association entre toucher et féminité et, à l'opposé, celle de la vision et du masculin. Les vêtements des femmes seraient, tout à la fois, le signe de la scotomisation de l'absence du phallus et l'affirmation de



Lise Létourneau, *Kakomino Judith*, 1996. Écorce et papier mâché.

Photo: Yves Thémien

leur unique statut possible par rapport à l'homme : celui d'objet à regarder. Il aura fallu un contexte et des conditions épistémiques spécifiques propices à recevoir une telle conception des genres et des sens. À la fin du XIX^e siècle, le pouvoir social était associé aux hommes de la bourgeoisie, classe sociale détenant les moyens de production. L'épouse bourgeoise, quant à elle, demeurait à la maison. La sexualité d'une femme respectable se limite alors à la reproduction⁵. Or, les propos de Freud institutionnalisent l'idéologie bourgeoise dominante. Dans ce contexte, la pratique des arts textiles est majoritairement associée aux femmes. Les arts textiles sont classés comme des genres mineurs, des travaux d'artisanat ou des loisirs. Le caractère mécanique de leur pratique les confine à une catégorie inférieure de la pratique artistique.

La conception freudienne concernant la pratique des arts textiles et le fétichisme féminin qui s'y rattache coud au point surjet le discours dominant de la bourgeoisie capitaliste et participe à la légitimisation du hiatus qui existe déjà entre les arts textiles et l'Art. Légèrement teintés d'occulocentrisme et de phallocentrisme, ces propos ont pourtant jeté une part importante des fondements

de la psychanalyse moderne et marqué la culture occidentale du XX^e siècle.

Malgré le clivage qui oppose les Beaux-arts à l'artisanat, plusieurs artistes contemporains se sont appropriés les textiles. Au demeurant, le Québec est seul lieu à s'être doté d'un Conseil des arts textiles, un organisme qui se penche sur la recherche et l'utilisation du textile dans l'art actuel. Depuis une quinzaine d'années, les réflexions de Carole Baillargeon, Michelle Héon, Fanny Viollet ou Marcel Marois, pour ne citer qu'eux, débordent largement la dialectique art/artisanat. Ce décloisonnement dans l'art actuel soulève les enjeux du rapport de l'art aux textiles et des femmes à l'art textile. Ce sont des usages qui heurtent les consciences, mais aussi qui révèlent des identités culturelles, les enjeux sociaux-économiques d'une époque et surtout une sensibilité et un mode d'expression tissés discrètement de fil en aiguille. La référence au textile dans l'art actuel est, entre autres, un lieu de revendication politique (pensons aux bannières de procession de Marie Décary et Lise Nantel), et elle est aussi le terrain de nouvelles combinaisons des formes et des symboles, elle est le bassin d'un tissu de métaphores et une enclave à l'inscription des arts dans la vie quotidienne. Le textile (tapisserie, linge, torchon, vêtement, tissu) recouvre le corps, il le cache, le protège et le pare, il est un instrument social d'expression et de communication. Il relève de l'état de société⁶. L'être social est vêtu, il porte un nom, il a un statut et remplit une fonction. Le vêtement atteste l'existence sociale, il la manifeste et la codifie à l'aide de symboles, il corrige les formes, il marque l'appartenance à une condition. Tout art textile fait donc une référence implicite ou explicite à la vie quotidienne.

Sculptures tissées

Certaines œuvres, comme les *Témoins muets* de Lise Létourneau engagent, par le moyen de la couture, une réflexion sur la domesticité du textile. *Témoins muets* regroupe sept sculptures, sept troncs mesurant chacun une hauteur approximative de deux mètres et qui forment une petite cohorte; un petit ensemble de choses ou d'individus qui coexistent dans un même espace. Au premier coup d'œil, la référence figurative est ambiguë : les sculptures ressemblent autant à des arbres dont les branches, les racines et le feuillage auraient été décimés qu'à des formes humaines privées de leurs bras et jambes. Visiblement, les sculptures résultent d'une superposition de plusieurs épaisseurs, qui sont dévoilées ici et là par des déchirures. Les meurtrissures de ces surfaces contribuent à créer une atmosphère lente, silencieuse, presque lourde. La palette de couleurs utilisée pour le recouvrement s'étend du terre de sienne au noir et, vue de loin, la texture semble rugueuse et gerçée à la manière d'une écorce. Même à distance, la texture s'impose; en s'approchant, le specta-

teur est envahi d'un désir de plus en plus ardent, celui de toucher. Est-ce une écorce ou un tissu ? L'incertitude oblige à avancer pour mieux saisir. À la palpation, la matière se révèle être fibreuse; bien que durcie, elle est plus souple que l'écorce. Dupé, le spectateur ne peut que constater l'étonnante légèreté des sculptures. Il ne s'agit pas de troncs d'arbres mais de structures de broche revêtues de papier-matière⁷, de gaze et de quelques morceaux d'écorce. La broche constitue le bâti des œuvres et le papier-matière agit comme un tissu de coton. Chaque structure a été drapée, habillée à la manière d'un mannequin de couture c'est-à-dire par une série de pliages, d'ajustements et de pressage, des gestes répétitifs, une collection de points et de fibres.

Chaque pièce porte un titre, sept noms propres parés de sept attributs : *Prudence the puritan, La niña lupita, Fatma El mehaguaba, Immaculée la mutilée, Ange-Aimée la laide, Masounga la féconde, Kokomino Judith*. Les sept formes anthropomorphiques qui habillent l'espace seraient donc des femmes, témoins de leurs conditions d'existence, celles d'ici et d'ailleurs : le port du voile, l'excision, les exigences liées à la beauté féminine⁸ ou à la fécondité. Les titres des œuvres évoquent certaines aliénations culturelles; ils tissent, trame à trame, une histoire de la condition féminine. La dénomination, en d'autres mots le texte, et le textile orientent donc la lecture de l'ensemble. Texte et textile forment un tronc commun qui définit la logique opérationnelle de ces *témoins muets*. Or les mots « texte » et « textile » ont la même origine étymologique. Janis Jefferies⁹ s'est penchée sur cette parenté étymologique. Elle met en évidence, entre autres, la manière dont les traditions langagières étiquettent le textile. Texte provient du mot latin *textus*, ce qui signifie textile du latin *texere*, c'est-à-dire tisser. Dans le travail de Lise Létourneau, texte et textile sont les véritables personnages de la pièce. Ils tissent les liens, cousent la mise en scène et confèrent une dimension esthétique à des pratiques traditionnellement exclues de la culture légitime. Écorchés et dépouillés, ces corps sont des stigmates de douleur qui emprisonnent leur occupante. Ces « mannequins » sont dénonciateurs, mais non moralisateurs; ils sont des emblèmes de l'oppression sociale. Ils se posent, ou s'imposent, comme une décousure dans le tissu de l'idéologie dominante. Elles ont une réalité ambivalente : accablées de mutisme, prisonnières de leur condition et simultanément dénonciatrices de cette condition, sculptures dont le volume interne est libéré de la matière.

Se servir de la couture comme pratique et du tissu comme matière pour construire une sculpture est en soi très provocateur. Commentateurs et critiques d'art ont historiquement rangé la peinture du côté du mensonge, l'ont associée aux « valeurs féminines » et la couleur au fard, alors que la sculpture serait davantage du côté de l'essentiel. C'est la conception plotinienne, qui accorde à



Photo: Yves Therrien

Lise Létourneau, *Kokomino Judith*, 1996. Écorce et papier matière.

la sculpture une vertu purificatrice. Le corps féminin statufié serait libéré de sa « servilité » matérielle¹⁰. C'est un corps inexistant et permanent; substitut, il conjure une absence, il est une empreinte et n'est l'iconographie de rien. Par conséquent, la statue, en l'occurrence le corps féminin statufié, est un rêve de pierre sur qui les uns et les autres se meurtrissent. Il est un fétiche. Les *Témoins muets* sont tout le contraire : ce sont des sculptures vides, la matière qui les constitue est un revêtement, une surface-peau colorée. Au lieu d'effacer les orifices, ces sculptures se constituent sur des vides et des orifices. Le travail de décantation et de mise à distance avec l'intérieur du corps n'existe pas. Corps mous, poreux et traversés, ces sculptures tissées ou, pourrait-on dire, ces tissus en érection, rapprochent, par le côtoiement des matériaux : la peau, la fibre et l'écorce; le corps, le vêtement et la nature; la peinture, la couture et la sculpture; le féminin et le masculin. Elles sont un moyen de parler différemment de la spécificité du textile et de la subjectivité. Bien que muets, ces corps s'imposent au spectateur. Ils ont quelque chose de monumental. Ils dominent l'espace, si bien qu'ils rendent impossible le rapport exclusif de sujet à objet et repoussent le regard indiscret. Ils sont les témoins d'une présence féminine et non d'une absence ou d'un manque.

ÉDITH-ANNE PAGEOT

NOTES

¹ S. Freud, « La féminité », *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1971.

- ² Principaux textes où Freud aborde le fétichisme : « Trois essais sur la théorie sexuelle », 1905, Lettre à Karl Abraham du 24 février dans *Correspondances*, 1907-1926, « Le fétichisme », 1927, « Le clivage du moi dans le processus de défense », 1938.
- ³ La valorisation de la vision était déjà prévalente dans la philosophie grecque, elle reposait sur l'idée que la vision dans sa valeur intrinsèque est moins liée à la notion de temporalité que les autres sens. Elle aurait donc, plus que le toucher ou l'ouïe, la capacité d'élever l'âme d'un état d'Être statique à un état de Devenir dynamique, soit l'essence et non seulement les apparences éphémères, un moyen de transcender la temporalité pour approcher l'éternité. Voir Hans Jonas, « The nobility of Sight : A Study in the Phenomenology of the senses », in *The Phenomenon of Life : Toward a Philosophical Biology*, Chicago Press, 1982.
- ⁴ Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, Londres, 1989.
- ⁵ Griselda Pollock, « Degas/Images/Women : Women/Degas/Images : What Difference Does Feminism Make to Art History ? », in *Dealing with Degas*, Pandora Press, Londres, 1992, p. 24.
- ⁶ Cl. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1963.
- ⁷ Le papier-matière est obtenu par l'amas de boules de coton. Trempé d'eau, le coton épouse la forme désirée par le pressage, puis il sèche et durcit.
- ⁸ Selon Gilles Lipovetsky « La valeur accordée à la beauté féminine enclenche un véritable processus de comparaison avec les autres femmes, une observation scrupuleuse de son physique en fonction de canons de beauté reconnus, une évaluation sans reste s'attachant à toutes les parties du corps. *L'empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, 1987, p. 161.
- ⁹ Janis Jefferies, « Text and textile : Weaving across the Borderlines », *Textiles Sismographes; Essais critiques sur les textiles dans l'art*, Conseil des arts textiles du Québec, Mtl, 1995, pp. 34-43.
- ¹⁰ Bernard Marcadé, « Le devenir femme de l'art » *Féminin masculin. Le sexe de l'art*, catalogue, pp. 23-47.