HAL
open science

Le tissu cet entre-deux : vie et œuvre de Patrice Hugues

Bahéra Oujlakh

▶ **To cite this version:**

Bahéra Oujlakh. Le tissu cet entre-deux : vie et œuvre de Patrice Hugues. Art et histoire de l'art. Université Polytechnique Hauts-de-France, 2019. Français. NNT : 2019UPHF0017 . tel-02981513

HAL Id: tel-02981513

https://uphf.hal.science/tel-02981513

Submitted on 28 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Université Polytechnique HAUTS-DE-FRANCE

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en
Arts : esthétique, pratique et théories

par

Bahéra OUJLAKH

Le tissu cet entre-deux.

Vie et œuvre de Patrice Hugues

le 25 novembre 2019, à Valenciennes

Sous la direction de Catherine Chomarat-Ruiz

École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS 473)

Laboratoire CALHISTE (EA 4343)

Président du jury
Monsieur Christophe BARDIN, Professeur à l'Université Jean Monnet, Saint-Etienne.

Rapporteurs
Monsieur Bruno-Nassim ABOUDRAR, Professeur à l'Université Paris 3 Sorbonne nouvelle.
Monsieur Christophe BARDIN, Professeur à l'Université Jean Monnet, Saint-Etienne.

Examinateurs
Madame Rossella FROISSART, Professeure à l'Université Aix-Marseille.
Madame Béatrice PENNANT, Historienne de l'art, Directrice du Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Directrice de thèse
Madame Catherine CHOMARAT-RUIZ, Professeure à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

CC BY

Remerciements

Je remercie chaleureusement Catherine Chomarat-Ruiz de m'avoir offert la possibilité de réaliser cette thèse : sans son suivi précieux, ce travail n'aurait pu aboutir. Bien entendu, mes plus sincères remerciements à Patrice Hugues et à son épouse, Marie-Claude, sans qui la gentillesse, l'accueil et l'intérêt pour cette recherche ont permis qu'elle voit le jour. La rencontre d'une vie en somme. Merci également à Louis et Hélène Hugues et à Philippe Dujardin pour son accompagnement et ses conseils sans failles. Sans leur participation et leur soutien, la thèse n'aura certainement pas eu le même visage.

Un grand merci également au personnel de la Bibliothèque Universitaire du Mont-Houy, dont Michelle Lebrun pour sa réactivité impressionnante. Merci à Sophie Ballet, Patricia Mistura et Nadège Druba, pour leurs mots contre les maux. Merci au laboratoire CALHISTE pour les aides financières et logistiques. Merci au service culturel de l'UPHF et à Arnaud Huftier pour la réalisation de l'exposition sur l'œuvre de Patrice Hugues, au Centre d'Art Ronzier à Valenciennes.

Merci à mes parents et à mes proches de Valenciennes et d'ailleurs : Nathalie L., David C., Coralie, Caroline, Charlotte S., Candice, Luce, François, Gaby, David, Davina, Mathias et à mes différents relecteurs curieux et bienveillants dont Brigitte FK, Laëtitia et Mélanie, trois grandes lectrices chères à mon cœur. Merci à Rodrigue, principalement pour avoir accepté de partager un toit avec une thésarde en fin de parcours : une autre forme de challenge. Merci enfin à Françoise de Loisy pour sa curiosité à l'égard de mes travaux et son regard sensible et singulier sur l'œuvre de Patrice.

Résumé

La présente recherche entend décrire et analyser la vie et l'œuvre de l'artiste plasticien Patrice Hugues. Il s'agit d'une monographie qui relate par cycles et par thèmes la création photographique et textile de l'artiste, des années 1970 à nos jours. En outre, ce travail a pour ambition rétrospective d'expliquer en quoi la rencontre de Patrice Hugues avec l'industrie du textile oriente dès 1973 sa longue et fructueuse carrière. En effet, notre question est de comprendre la manière dont le textile anime tout un imaginaire sensible et puissant chez l'artiste car c'est la rencontre avec la technologie du transfert sur les voiles et tissus qui détermine son inclinaison pour les installations, et en conséquence l'abandon de la peinture. L'importance du médium textile est au cœur de cette étude au même titre que la question de l'entre-deux du tissu. Une dimension présente dans les installations de l'artiste, incontournable et déterminante pour l'ensemble de ses créations. Cette thèse vise à saisir la manière dont l'entre-deux textile reconditionne une approche de l'œuvre d'art, et ce, par le biais des valeurs euphorisantes, de la prise en compte de l'espace et de la place du spectateur. Une place sans nul doute revalorisée et déterminante dans les parcours et les dispositifs thermo-imprimés du plasticien. Ainsi, notre objectif est de replacer l'œuvre de Patrice Hugues en regard des principaux plasticiens utilisant le textile dans leurs créations, à une époque en concordance à celle du créateur. L'idée consiste à saisir toute la spécificité et la singularité du travail de Patrice Hugues qui aborde le tissu en tant que créateur-chercheur, à la fois comme un médium de création mais aussi comme un extraordinaire sujet d'étude et d'analyse de nos sociétés. Il existe chez ce dernier une double dimension de recherche et de création, dialoguant entre les riches et fascinantes réceptions et interprétations du langage des tissus.

Mots-clés : textile, art contemporain, création, entre-deux, installation, dialogue.

Abstract

This research aims to describe the work and life contemporary artist Patrice Hugues. This monograph study examines the photographic and textile creations of Patrice Hugues, from 1970 to 2020. His work is presented chronologically and thematically. It strongly influenced by changes in the textile industry around 1973. Our question is to understand the way textile generates fertile imaginary. Textile transfer technology on veils fabric accounts for his taste for installations and the reason why he abandons painting. The impact of textile as a medium is at the heart of this study, as is the question around the in-between of fabric. The latter is crucial for all his creations, particularly in installations. This research proposes to explore the way the in-between in textile modifies perception through the use of euphoric values linked to the spectator's place when viewing the installations. The printed textiles of the artist offer added value relocate Patrice Hugues's work compared to other textile artists' of the same generation. The core of the thesis intends to comprehend the specificity and originality of Patrice Hugues's work. An artist for whom fabric is both used for research and creation. There are two dimensions to his work : the two contribute to making textile a stimulating and multi-faceted medium, wich lead him to call it a language.

Key- words : textile, contemporary art, creation, in-between, installation, dialogue.

Sommaire

Remerciements **1**

Résumé **2**

Abstract **3**

Introduction **8**

PREMIÈRE PARTIE : Tissus réels, tissus imprimés **17**

Chapitre 1 : Les Arts Textiles : 1960 – 2019 **18**

Nouvelles tapisserie, *fiber art* et *soft culture* 20
Jean Lurçat et les biennales de Lausanne 22
Entre muralité et expérimentations 26
Le rejet définitif de la tapisserie murale 31
Créer des environnements, de nouvelles matières 33
Les Mini-textiles et le numérique 37

Chapitre 2 : figures de dos, figures isolées **41**

Eurydice, ne te retourne pas 43
De l'animation des voiles et des tissus 59
D'autres figures, l'atelier de l'artiste 76
Avant la thermo-impression 91
Motifs de la nature, motifs de création 97

Chapitre 3 : Double figure et figure dédoublée **122**

Un petit trompettiste et une dame élégante 122
Deux fillettes similaires ? 137
La dame élégante densifiée 145
Le saut dans les feuillages 151
Gestes d'Aide et déclinaisons 161

Chapitre 4 : les autres influences **169**

Des passages à expérimenter 171
L'Annonciation devenant élévation 176
De la pierre au voile 184
Vers d'autres entre-deux… 194

DEUXIÈME PARTIE : Passages, entre-deux des tissus **195**

Chapitre 1 : Figures et absences de figures dans l'art textile contemporain **196**

La broderie contemporaine 196
Espaces, mouvements et fils 200
En découdre avec les stéréotypes, tisser l'émotion, étoffer le réel 208
Costumes, mascarades et question coloniale : Yinka Shonibare et Mary Sibande 211

Chapitre 2 : les chemins de l'émotion **214**

Voiles recueils et voiles volumes : les variantes 221
Mots, motifs, textes, textiles 266

Chapitre 3 : le passage de la tendresse **290**

Le sentiment d'une douceur : vers l'apesanteur… 290
Les petits dispositifs 295
Le pouvoir des noirs 311
Sous vitrines, les œuvres conditionnées 342

TROISIÈME PARTIE : le temps numérique, la recréation **360**

Chapitre 1 : Quitter le mur, la conquête des espaces d'expositions **361**

Retapisser les espaces, valoriser le textile 364
Architectures et fibres 367
Mini-Textiles à Angers 369
Figures de chiffons, petites et grandes poupées 370

Chapitre 2 : les figures de mode **373**

Des écrans textiles : entres corps et décors 376
Des émotions renouvelées par le nombre : zones peaux et zones textiles 404
Le retour à l'intime, soumis aux nombres et au séquençage 413
Voile, voilette et R.A.T 418
Le sentiment d'une intimité collective, retour aux anonymes 422
Intérieur et extérieur 430
Surface habitée : demi-présence, demi-absence 440
Patrice Hugues sous la guipure 445

Chapitre 3 : au cœur du langage du tissu, un entre-deux lisible **452**

Des tissus, vitrines de la psyché ? 460
Des langages du tissu 467
Au cœur de l'entre-deux, des vérités de tissu 478

Conclusion 493

Pixels textiles, vidéos et programmations 493
Une expression unique 500

Bibliographie 504

Annexes 521

Crédits des illustrations 531

Biographie de l'artiste 545

Lexique textile 549

Introduction

Le tissu est un matériau à la fois souple et solide à l'usage artistique peu connu. Notre intérêt pour cet objet a émergé au sortir d'un mémoire consacré au psychiatre-photographe Gaëtan Gatian de Clérambault. Nous souhaitons poursuivre ce travail par une recherche en lien avec les textiles. L'étude autour des images de Clérambault nous semblant épuisé, le hasard fit bien les choses puisque c'est au cours de la rédaction de notre étude sur le photographe qu'apparut, pour la première fois, le nom de Patrice Hugues. La rencontre s'est faite autour d'un intérêt commun portant sur les photographies d'étoffes marocaines de Clérambault, ainsi que sur la vision esthétique si singulière qu'il porte à ce matériau. Patrice Hugues évoque, dans son ouvrage Tissu et travail de civilisation, l'activité de compilation du psychiatre autour des drapés[1]. Artiste plasticien, vivant et travaillant à Saint-Aubin-Celloville, en Haute-Normandie, le premier contact, au tout début du travail de recherche, se fit en novembre 2014. Suite à quelques échanges passionnants autour des textiles et de leurs usages, nous avons entamé une collaboration qui n'a fait que croître, et se poursuit encore aujourd'hui.

Nos échanges ont principalement porté sur une réflexion quant au statut et aux nombreux usages des textiles dans son œuvre plastique. Ils nous ont aussi permis d'étudier et de débattre de la cohérence de ses recherches écrites qui se déplient sous forme d'études manuscrites intitulées cahiers de recherches où il traite de sa pratique de plasticien, mais aussi de sa vision poétique et intellectuelle du monde environnant. Le travail de thèse prend corps par le biais de la création d'une monographie issue des nombreux échanges avec l'artiste. Un premier temps a consisté à rassembler et à inventorier l'ensemble des réalisations de l'artiste (photographies, numérisations des documents, archives, etc.) pour ensuite établir les thèmes les plus récurrents et communs à la recherche et à la création du plasticien. Nous le verrons, Patrice Hugues travaille sur de la question des espaces, de la lumière et du mouvement des spectateurs. Il offre à voir une œuvre complète et singulière où les tissus jouent, selon sa propre terminologie, le rôle « d'agents » de transitions entre visiteurs et créations. L'usage des textiles n'est jamais anodin ou aléatoire dans les réalisations de notre artiste. Au contraire, les tissus de tous genres permettent d'engendrer des perceptions nouvelles et des sensations hors-normes. En cela – et précisément autour des questions d'installations dans l'espace – Patrice Hugues s'inscrit en partie dans la lignée des artistes du mouvement de la Nouvelle Tapisserie de Lausanne bien qu'il ne se considère ni artiste textile, ni *fiber artist*[2]. En effet, il est, selon ses propres termes, « un artiste utilisant les tissus[3] », ayant le souhait de s'émanciper de toutes formes de catégorisations. Il se définit plutôt comme un plasticien ayant recours à deux outils complémentaires : les tissus et les images. Ces deux

[1] Hugues, Patrice, *Tissu et travail de civilisation*, Rouen, éd. Médianes, 1996, p. 31.
[2] Le *Fiber Art* est un courant artistique apparu dans les années 1970 aux États-Unis.
[3] Désignation employée en avril 2014, lors de notre première rencontre avec le plasticien, à son domicile.

médiums se combinent très fréquemment dans son travail. Nous découvrirons par étapes la manière dont cette relation textile et image forme une œuvre majeure dont les qualités plastiques et sémantiques nourrissent l'œuvre de toute une vie. Patrice Hugues vit concrètement parmi les tissus. Lors de notre toute première rencontre en avril 2015, nous avons eu le privilège de l'observer au travail dans son atelier. Il nomme lui-même son domicile « la maison-atelier[4] » et, en effet, il n'y a aucune séparation réellement visible entre les espaces de travail et les espaces de vie. Les tissus sont omniprésents : thermo-impressions sur voiles, broderies, coutures, épingles, objets en volume, grillages et images imprimées occupent les murs, les sols, les étagères, les plafonds. Une grande pièce abrite encore bon nombre d'installations démontées où autrefois le plasticien entreposait sa presse à thermo-impression. Cela relève d'une technique qui consiste à reporter directement sur la fibre textile, par le biais d'un pigment transformé à l'état de vapeur, motifs et images. Patrice Hugues l'utilise dès 1971 dans le but de créer d'imposantes installations de voiles et de tissus thermo imprimés. Ce dernier va détourner l'usage de cette machine à visée industrielle pour en faire un outil propice à sa créativité comme en témoigne l'extrait ci-dessous :

« Il faut dire que les techniques classiques d'impression ne permettaient pas l'exploitation de ces pouvoirs optiques remarquables parce que la matière même des encres d'impression avaient l'inconvénient rédhibitoire d'apporter une certaine épaisseur qui changeait complètement la main et perturbait la transparence de tous les voiles. Il a fallu la mise au point (à partir des années 1960) de la thermo impression pour permettre l'exploitation de ces pouvoirs optiques des voiles, parce que les encres employées (des encres sublimables) viennent s'appliquer sur voiles ou tissus à l'état gazeux sans aucun apport d'épaisseur, ni vraiment de matière[5]. »

Patrice Hugues expérimente le maniement lourd et complexe de la presse à thermo-impression avec l'aide de Noël de Plasse, ingénieur textile. Vers 1970, la famille Prouvost, riches industriels textile du Nord de la France, lui achète une presse. Cet achat fait suite à une exposition de Patrice Hugues, en 1971, à la galerie Septentrion de Bondues – une fondation philanthropique appartenant à ces riches entrepreneurs[6]. C'est lors de cet événement dans le Nord qu'il rencontre les fabricants et qu'il développe un attrait spécifique pour les tissus. Ses installations textiles lui offriront l'opportunité d'être sélectionné à la biennale de São Paulo en 1973, avec son œuvre La marche des éléphants, récemment

[4] Ce terme est fréquemment employé par l'artiste lors de nos échanges téléphoniques.
[5] Correspondance avec l'artiste, courriel daté du 21/05/2019.
[6] « Créée en 1969 au sein de la Fondation Anne et Albert Prouvost, la Galerie Septentrion se situe dans le cadre exceptionnel du parc du Château du Vert Bois, au cœur de la métropole lilloise. », disponible sur : http://www.galerieseptentrion.com/, dernière consultation le 09/03/2019.

exposée à Angers[7]. Outre cette consécration, l'artiste sera deux fois sélectionné pour exposer aux biennales de la tapisserie de Lausanne : une première fois avec l'œuvre *Fenêtre-Arbre, Allée* en 1975, et une seconde fois avec *Le lit de Napoléon Ier*, en 1981. Les possibilités techniques et novatrices de la presse à thermo-impression ouvrent tout un champ de nouvelles créations à notre artiste. Il allie un travail physique et manuel à la technologie textile de sorte que ses voiles et tissus retiennent coloris, figures et motifs dans un agencement souvent équitable. En effet, le soin spécifique apporté par l'artiste au transfert des encres sublimables sur les étoffes relève d'une originalité et d'une qualité de production hors-norme. Un résultat malheureusement difficile à rendre par l'image. Nous exposerons en cela la manière dont la rencontre avec les industries textiles du Nord oriente le plasticien dans sa démarche artistique. De la peinture à la presse, les tissus deviennent pour l'artiste une manière de repenser l'espace et le rapport académique à l'œuvre d'art : c'est cette technique qui nourrira sa pratique des années 70 aux années 90 avec la production de nombreuses impressions d'images et de textes sur voiles et tissus. Les différents chapitres du plan exposés ci-après entendent donc démontrer la manière dont le tissu est pour Patrice Hugues un support de recherches et d'expérimentations.

L'objectif principal de notre étude est de faire valoir les principaux rapprochements existants entre les écrits et la pratique de ce dernier. Nous exposerons dans un premier temps les petits et les grands dispositifs de l'artiste. Ainsi, installations, environnements et autres petits objets seront analysés et décrits dans les détails. Ces productions s'inscrivent toutes dans des cycles de créations que nous présenterons les uns après les autres. Nos descriptions et analyses visent également à rapprocher et à synthétiser la manière dont la recherche inspire l'artiste dans ses créations. Le tissu n'est jamais un choix anodin ou arbitraire pour Patrice Hugues. Au contraire, le plasticien entend exploiter l'ensemble des possibles et des caractéristiques de cet objet si spécifique. Sa singularité tient en plusieurs particularités : du fait qu'il s'agisse a priori d'un objet en deux dimensions (tout comme le papier) mais dont la structure même est toujours en trois dimensions. La création d'un tissu est le résultat complexe et très ancien de croisures de fils de chaînes et de fils de trames. Sa fascinante composition est souvent oubliée (voire ignorée) par les non spécialistes. Lorsque nous saisissons une étoffe, nous avons la sensation de toucher un objet à échelle unique puisque le résultat est plat et unifié mais, en fait, nous tenons entre nos mains un outil qui contient des milliers de fils entrecroisés à échelles microscopiques. Cet état de fait fascine Patrice Hugues.

Il perçoit dans les tissus tout un microcosme et toute une historicité à décrypter. De plus, aux tissus précède toujours un tissage, une pratique complexe et très ancienne. Ces tissages, ce sont les

[7] Il remportera avec cette œuvre un prix international. L'installation appartient aux collections permanentes des Musées d'Angers.

nombreuses « armures » décrites avec attention par notre artiste dans ses recherches. C'est la raison pour laquelle il publie en 1982 *Le langage du tissu*, un ouvrage proposant une lecture historique et inédite des signes et des symboles textiles à travers le temps. Nous le verrons, cette imposante recherche fait parfois écho à la pratique de l'artiste[8]. Avec les thermo-impressions exposées dans cette première partie, nous abordons les figures de dos, les figures doubles et dédoublées. Ces figures sont quasiment toutes issues d'une seule et même image : une photographie en noir et blanc de la mère de l'artiste. Elle sert donc de document de base aux nombreuses « Eurydice », ces figures de dos dont Patrice Hugues s'inspire pour produire de nombreuses impressions sur voiles et tissus. Il utilise également des images de ses autres proches, comme celle de son fils enfant, Louis, ou de son épouse, Marie-Claude. Il s'agit d'une première immersion dans l'univers textile de l'artiste. Elle sera suivie par la présentation d'œuvres et de notions fondamentales au processus de création du plasticien parmi lesquelles celle de « l'entre-deux » des voiles et des tissus, qui s'inscrit au cœur de notre recherche. Un entre-deux qui fera l'objet de la seconde partie de cette étude. En effet, nous intitulons la présente thèse « L'entre-deux du tissu », car il s'agit de l'idée fondatrice de cette recherche. Nous découvrirons au fil des pages la raison de ce choix, en exposant la manière dont l'artiste conçoit, avec les tissus, ses espaces d'expositions. Ce sont des choix orientés par le parcours du spectateur au cœur des installations. Le dédoublement des figures est un leitmotiv de création, tout comme l'est la répétition des motifs sur les tissus. L'ensemble des installations de l'artiste développe un point commun : l'absence de fixité dans la représentation. De ce fait, les images employées ne sont jamais véritablement immobiles. Elles vivent et dépendent de la présence des spectateurs.

Nous verrons ainsi sur l'ensemble de la thèse la manière dont la mise en mouvement (parfois infime) des étoffes renouvelle et instaure un rapport à l'œuvre inédit. Les études autour du mouvement de l'air et des espaces d'expositions seront ainsi complétées, dans la troisième partie, par le relais du numérique sur la thermo-impression. En effet, à partir des années 1990, l'artiste se retrouve contraint de se débarrasser de sa presse à thermo-impression. Dès cette époque, son âge avancé ne lui permet plus de manipuler à sa guise l'imposante machine. Il va donc développer une pratique de retouches et de compilations d'images et de tissus sur ordinateur. Il crée ainsi ce qu'il nomme les figures de mode et les rythmes analyses textiles[9]. Des œuvres projetées sur tissus et imprimées sur papier, bien différentes des grands ensembles textiles, formant une alternative ingénieuse à son processus de création. Toujours en étroite liaison avec ses proches, les œuvres numériques emploient, pour partie, la figure de sa petite fille, Hélène Hugues. Ainsi, nous exposerons la manière dont la filiation se présente dans

[8] Hugues, Patrice, *Le langage du tissu*, Le Havre, éd. Ville du Havre, 1980.

[9] L'artiste expose dans les années 1990 ses premières projections sur écrans textiles tridimensionnels à Rouen et Paris. En parallèle, il utilise de plus en plus la vidéo pour retenir les variantes de son travail sur un même thème.

l'œuvre globale du plasticien. Les étapes de création restent plus ou moins les mêmes : Patrice Hugues photographie ou prélève des images existantes, il en fait ensuite un montage, puis il imprime l'ensemble sur un support rectangulaire. Le papier vient remplacer le tissu et l'ordinateur l'assemblage manuel des éléments dans la presse. Cette ultime partie aura donc pour objectif d'expliquer l'importante transition dans la carrière de l'artiste, entre pratique manuelle et pratique dématérialisée sur ordinateur.

Ainsi, nous verrons se dessiner, dans cet écrit, trois périodes principales : dans un premier temps, très synthétique, ses œuvres non textiles (peintures, projections au pistolet) puis, en un second temps, il sera question de l'imposant usage de la thermo-impression dans les installations et les dispositifs. Enfin, nous nous attacherons à la recréation numérique (projections et vidéos) où le collage et le montage, autour des figures et des textiles, trouvent un second souffle. Au cours de notre écrit, nous nous efforcerons également d'évoquer en parallèle les principales figures de l'art textile contemporain, et ce dans le but de parvenir à saisir davantage les liens et les différences qui existent entre la pratique de notre artiste et celle des autres plasticiens textiles. Nous découvrirons en cela la manière dont les Biennales de Lausanne ont eu un retentissement international. Un écho qui, depuis le début des années 1960 jusqu'à nos jours, a vu naître bon nombre de nouvelles pratiques associées aux arts contemporains textiles. Parmi ces nombreuses pratiques, nous tenterons de saisir en particulier la manière dont « l'entre-deux » est actif au regard d'autres plasticiens de la même génération que notre artiste (Pierre Daquin), mais aussi de la génération suivante (Ulla Von Brandenburg).

Cette autre étude associée nous permettra ainsi de comprendre la manière dont Patrice Hugues s'inscrit comme l'un des pionniers de la Nouvelle Tapisserie, mais également comme un acteur à part et un précurseur par l'usage bien spécifique qu'il fait des étoffes dans son travail plastique. Ainsi, il ne travaille pas directement sur les fibres, il n'est pas dans la théâtralité des espaces : son œuvre n'est pas non plus scénographique. Elle est, avant tout, portée par un sens du toucher et de la vue sans cesse renouvelé. Les nombreux jeux d'optique présents dans ses œuvres sont également partagés par de nombreux artistes de la *new tapestry*, telles qu'Elsi Giauque ou encore Olga De Amaral. C'est lors des premières biennales de la tapisserie de Lausanne que Patrice Hugues va rencontrer les pionniers textiles de son époque. Il s'associe à la création d'un art textile libéré de la tapisserie décorative. Puis la thermo-impression l'amène à exploiter les tissus d'une manière tout autre. Le fil n'est que peu présent

dans son œuvre, tout comme la confection. Il se focalise, avant toute chose, sur ce qu'il nomme être « les pouvoirs ambivalents du tissu[10]».

Notre artiste connaît donc un certain succès au moment où les arts textiles font leur apparition sur la scène internationale. Le public de Lausanne, tout comme celui d'Angers, est habitué à ses créations. Patrice Hugues instaure, avec ses installations textiles, un nouveau rapport physique à l'œuvre d'art, à l'image de Magdalena Abakanowicz ou de Daniel Graffin. Étrangement, bien que ce dernier fut fréquemment reconnu et cité par Yves Bonnefoy et Pierre Nora, aucune étude monographique de son œuvre n'avait encore vu le jour. C'est précisément face à ce manque que s'inscrit la raison d'être de cette recherche : tout était donc à créer et à construire. Nous avons eu à cœur de partir d'une rencontre, celle d'un homme et surtout d'un artiste. Ce que nous avons découvert dès lors comprend plus de quarante années de productions écrites et visuelles. Patrice Hugues a conservé et collecté une œuvre riche et extrêmement diversifiée ; une accumulation qui ne demandait qu'à être dévoilée. Les cahiers personnels, en passant par les croquis, les correspondances et, bien sûr, toutes les œuvres conservées dans son atelier nous ont permis d'amorcer le travail de thèse en lui apportant la structure nécessaire à la réflexion et à l'élaboration.

Ces précieuses découvertes nous amènent à la question des pouvoirs ambivalents des tissus en lien avec l'agencement et le transfert d'images sur ces mêmes tissus. La création d'atmosphères et de cheminements sont notamment au cœur de la pratique du plasticien. Nous exposerons donc la manière dont ces ambiances engendrées par les tissus transcendent les espaces d'expositions classiques. Au-delà des biennales de Lausanne, une grande partie de l'œuvre de Patrice Hugues est actuellement conservée dans les collections permanentes des Musées d'Angers. Ces dernières années, le Musée Jean Lurçat de la tapisserie contemporaine a présenté, à trois reprises, les productions de Patrice Hugues lors d'expositions collectives. Nous avons donc eu le loisir de découvrir ses œuvres accrochées et installées selon ses souhaits[11].

Les expositions suivantes : *Dernières acquisitions* (février-mai 2018), *La grande parade des animaux* (mai-août 2018), et enfin actuellement *Collections! Collections! 1965-2012*, comprennent toutes des installations de notre artiste. Ces occasions uniques permettent d'appréhender en direct les fameux pouvoirs ambivalents du tissu évoqués par l'artiste.

[10] Une notion développée par l'artiste dans ses nombreux écrits (ouvrages et cahiers de recherche).
[11] Patrice Hugues produit pour chacune de ses installations des schémas, dont certains nous sont parvenus et ont été numérisés pour la documentation de cette thèse, voir partie II figures 101 et 102.

Ainsi, la majorité des œuvres décrites et analysées tout au long de cette recherche ont comme support deux lieux de conservation à Angers. Le premier est l'important fonds de collections de l'artiste – dont le récent déménagement et l'inventaire ont été réalisés par nos soins – et le second comprend une partie des œuvres majeures de l'artiste conservées dans les collections du Musée Jean Lurçat. En outre, bien que ce travail soit monographique, nous n'entendons pas résumer l'intégralité de l'œuvre de Patrice Hugues. En effet, nous avons plutôt opté pour un plan thématique qui oriente notre recherche autour des principaux thèmes de son œuvre tels que : la création d'environnements, l'ampleur du tissu, l'identité, la mise en espace, l'image reprise et déclinée, le souvenir, le biographique. Ainsi, le cycle de *Double Eurydice* (1978), conçu d'après un souvenir de sa mère, mais également les plus petites œuvres telles que *Dans les bois d'Arbois* (1974) et *Bellême durant la promenade* (1975) s'inscrivent durablement dans ce rapport à la biographie mémorielle de l'artiste. En outre, nous tenons également à préciser que l'ampleur et la monumentalité des installations – ainsi que les différentes pièces – rendent le travail photographique extrêmement complexe.

De ce fait, nous nous sommes efforcée de photographier en majorité des détails d'œuvres provenant du fonds précieux de l'artiste, et ce dans le but de parvenir à rendre au mieux les effets d'optique (qu'il nomme parfois « magico-esthétique[12] »), de dédoublements et d'ambiances propres à l'œuvre de Patrice Hugues. La transparence est, nous le découvrirons, un élément tout à fait central, tout comme le dédoublement. C'est cette ubiquité des figures qui installe l'entre-deux textile. Les autres images utilisées sont issues d'archives personnelles de Patrice Hugues. Ce sont d'anciennes diapositives numérisées et systématiquement retouchées. Trois lieux ont donc été indispensables à la réalisation d'un inventaire cohérent au plan de thèse : la maison-atelier de l'artiste, le fonds précieux d'Angers rue Saumuroise, poétique désignée par l'artiste comme étant « la couveuse de la rue saumuroise[13] » — et enfin, les expositions et collections permanentes des Musées d'Angers.

L'itinéraire d'exposition et de collaborations diverses (conférences, publications, etc.) du plasticien nous ont également amené à visiter et à étudier des hauts lieux du textile français tels que le musée des tissus de Lyon, le musée de l'impression sur étoffes de Mulhouse, le musée de la rubanerie de Saint-Etienne et enfin le TAMAT de Tournai[14]. Ces nombreuses immersions au cœur du langage et de l'histoire des tissus furent indispensables à la bonne marche de nos enquêtes sur le textile. Sans prendre en compte la richesse de ce sujet, nous n'aurions pu saisir, à sa juste valeur, l'œuvre de Patrice Hugues.

[12] L'expression se réfère notamment à ses œuvres projetées sur tissus et filmées.
[13] Patrice Hugues a employé à deux multiples reprises cette expression lors de nos échanges.
[14] Le TAMAT est le Centre d'Art Contemporain du Textile de la fédération Wallonie-Bruxelles.

PREMIÈRE PARTIE

Tissus réels, tissus imprimés

Chapitre 1 : Les Arts Textiles : 1960 – 2019

« Contrairement au bois ou à la pierre, et même s'il procède des plantes et des bêtes, le tissu n'existerait pas sans l'homme. C'est une matière pénétrée d'esprit, où l'intelligible au sensible se mêle ; mes caresses aux rigueurs, le volage au résistant. Ce médiateur d'humanité a donné à un singe nu son vêtement, sa tente, sa voile, ses bannières, et son intelligence des choses. Il arrache le bipède à la barbarie, et l'ouvre, par le motif, au chatoiement des significations. On a pu rêver, bien à tort, d'un univers zéro-papier. Un monde zéro-tissu ne serait pas vraiment humain […] Or donc, les tissus nous enveloppent et nous avons oublié le tissu. Subtilement séditieux, faussement trivial, divinement ambivalent, sottement relégué dans le frivole et le décoratif, le tissu est pour nous, qui ne séparons pas la technique du spirituel, un étendard à brandir. Une cause à embrasser. Une querelle à soutenir. »

Régis Debray, Patrice Hugues, Dictionnaire culturel du tissu, Babylone/Fayard, 2005, p. 5.

« Pourquoi les arts textiles viennent en premier : il est difficile de déterminer – et, pour être exact, il importe peu de savoir – laquelle, parmi les branches de la technique énumérées dans le chapitre précédent, a été la première à être pratiquée dans le cours naturel de l'évolution de l'homme. Dans tous les cas, il ne fait aucun doute que les deux premières citées, à savoir l'art textile et la céramique, sont aussi les premières dans lesquelles, à côté de la finalité poursuivie, l'aspiration à l'embellissement s'est exprimée par le choix des formes et par les ornementations.

Entre ces deux arts, cependant, la primauté absolue revient à l'art textile : celui-ci se donne à connaître comme l'art originel, pour ainsi dire, par le fait que tous les autres, la céramique non exceptée, ont emprunté leurs types et leurs symboles à l'art textile, alors que lui-même apparaît tout à fait autonome sous ce rapport, forge ses types tout seul ou les emprunte directement à la nature. Il ne fait pas de doute que les premiers principes du style se sont fixés dans cette technique artistique qui est la plus originelle. »

Gottfried, Semper, « Choix de textes originaux de Gottfried Semper, extraits de Der Stil », Gradhiva, 25 | 2017, 178-255.

Nouvelle tapisserie, *fiber art* et *soft sculpture*

On entend par art textile une pratique ayant émergé durant la seconde partie du 20ème siècle mais encore aujourd'hui assez peu reconnue. En effet, la place faite à l'artisanat dans la sphère artistique reste minime, voir généralement dévalorisée. Cette méconnaissance de l'art textile contemporain est due à plusieurs facteurs que nous allons évoquer dans ce qui va suivre. Notre premier argument consiste à expliquer et à déterminer la manière dont l'art textile est issu majoritairement d'un artisanat appelé tapisserie de haute et de basse-lice :

« Œuvre de laine et de soie résultant de l'entrecroisement, réalisé à la main sur un métier de haute ou de basse lice, des fils de chaînes avec ceux de trames – ces derniers, colorés, recouvrant entièrement au décor mural. Elle habille le mur des demeures princières et des églises, et invite à la rêverie. Montrant des paysages ou racontant des histoires, la tapisserie a pour origine une œuvre peinte ou dessinée : un modèle ou "petit patron", ou encore "maquette" qui, agrandi aux dimensions de la tapisserie, devient un carton ou "grand patron" ; et c'est alors qu'intervient le licier pour le traduire en tapisserie[15]. »

Cette origine artisanale, qui a perduré pendant des siècles, produit des effets sur le rayonnement du monde de l'art contemporain. Ainsi, encore aujourd'hui, une bonne majorité des professionnels et amateurs d'art actuel ne considèrent pas le tissu comme un matériau et un médium artistique à part entière. Cette visée du matériau est par contre celle de Patrice Hugues.

Pour expliquer la méconnaissance du textile, notre second argument s'oriente autour de la pratique d'un art textile non européen émergeant vers 1960 : le *Fiber art.* À la différence des néo tapissiers présents, en premier lieu, aux biennales de Lausanne dès 1962, ce mouvement ne part pas exclusivement des techniques de hautes et basses lisses de la tapisserie d'Aubusson ou des Gobelins. En effet, et nous le verrons dans ce qui va suivre, les *fiber artists* sont majoritairement des femmes, contrairement aux artistes de la Nouvelle Tapisserie et de l'école de Jean Lurçat qui, eux, sont presque exclusivement des hommes. La notion de genre habite donc les dissociations de styles et les différentes créations issues de ces deux mouvements fondamentaux, comme en atteste cette citation de Merel Van Tilburg et Rossella Froissart :

> « Le mouvement du Fiber Art – également désigné par d'autres formules au cours de son existence – a été lancé en 1963 lors de l'exposition "Woven Forms" organisée au Museum of

[15] Bertrand, Pascal-François, « TAPISSERIE », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible sur : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tapisserie/, consulté le 11 avril 2019.

Contemporary Craft de New York. On y montrait d'imposantes œuvres textiles répondant à des commandes publiques et signées de Lenore Tawney, Sheila Hicks, Claire Zeisler, Alice Adams et Dorian Zachai (*Woven Forms*, 1963). Le site choisi pour l'exposition a mis en évidence un écueil critique pour la théorie de l'art moderniste, à savoir la classification du Fiber Art dans la catégorie des arts appliqués[16] […]. »

Le *Fiber art* associé à la nouvelle tapisserie sont tous deux présents dès 1960, et instituent l'importance et la réputation des arts textiles sur des décennies. C'est le temps des fameuses biennales de Lausanne fondées conjointement par Jean Lurçat et Pierre Pauli. Patrice Hugues a participé à plusieurs éditions de ces biennales. Il est sélectionné en 1975 pour la VIIème Biennale avec son œuvre *Fenêtre, Arbre, Allée* et également en 1981 pour la Xème édition avec *Le lit de Napoléon Ier.* C'est en partie la raison pour laquelle nous basons notre recherche sur ces événements cruciaux. Ce sont des épisodes de création en connexion directe avec l'émergence de l'art textile en Europe et à l'Internationale. Nous tenterons donc de saisir la manière dont cet art a su émerger pour ensuite quelque peu décliner, voire passer dans l'oubli. Pourquoi donc de nos jours l'art textile n'obtient pas une place d'envergure sur la scène artistique contemporaine ? La proximité avec l'artisanat n'est pas la seule réponse valable à ce questionnement, il y a d'autres raisons sous-jacentes que nous évoquerons à la fin de cet argumentaire.

En outre, du fait du caractère assez anonyme de l'art textile aujourd'hui, le travail de Patrice Hugues, au regard du reste de la communauté des artistes textiles de sa génération, ouvre et met en relief un ensemble de perspectives de recherches. Ces ouvertures sont celles d'artistes emblématiques des Biennales de Lausanne que nous allons présenter et étudier dans ce qui va suivre. Et ce sont également celles d'autres créateurs issus d'événements artistiques annexes présents sur la ville d'Angers sans oublier l'impact du patrimoine industriel des Hauts-de-France et de la Belgique[17]. Ces deux territoires considèrent les textiles sous deux angles complémentaires : l'histoire ouvrière et la création contemporaine. Ces quelques lieux sont ceux qui ont permis à Patrice Hugues d'exposer et d'orienter sa création vers les textiles et les images. Et plus spécifiquement encore les villes de Roubaix et Tourcoing, où l'artiste découvre grâce à une riche famille d'industriels de la région, les Prouvost[18], la technique de la thermo-impression sur tissus. Une technique détournée de sa visée industrielle à des fins artistiques par Patrice Hugues.

---

[16] Rossella Froissart et Merel van Tilburg, « De la tapisserie au Fiber Art : crises et renaissances au XXe siècle », Perspective [En ligne], 1 | 2016, mis en ligne le 15 juin 2017, consulté le 16 avril 2019. Disponible sur : https://journals.openedition.org/perspective/6313.

[17] La Manufacture de Roubaix et le TAMAT à Tournai, Belgique.

[18] La famille est fondatrice de la Galerie du Septentrion à Bondues.

Mais au-delà des créations de notre artiste, ces épicentres sont aussi ceux de la création textile actuelle[19]. En conséquence, nous baserons donc notre état de l'art sur ces régions fortes de créations textiles contemporaines. Il sera question de Jean Lurçat et de son rôle indispensable dans la création des biennales de Lausanne. Mais également de femmes collectionneuses et artistes telles que Marie Cuttoli et Denise Majorel. Ces trois figures ont ainsi offert à de nombreux artistes une émergence et un retentissement international.

Jean Lurçat et les biennales de Lausanne

Jean Lurçat est un artiste protéiforme : peintures, dessins, aquarelles, estampes, vitraux, céramiques et mosaïques, bijoux et cristaux, décors de théâtre, poèmes, etc. Cependant, son nom reste aujourd'hui associé à la tapisserie, et plus précisément au renouveau de cette dernière à partir de 1960 en France. Il commence à apprendre la technique de basse-lisse en 1933 à Aubusson mais son intérêt pour la tapisserie ne se révèle qu'en 1938, année où l'artiste découvre à Angers La tapisserie de l'Apocalypse[20]. Cette découverte se caractérise chez lui par un véritable choc esthétique, d'une grande ampleur et d'une poésie éblouissante. Dès lors, Lurçat prend conscience du pouvoir couvrant de la tapisserie et surtout de son potentiel monumental. À l'époque, on construit de nombreuses nouvelles architectures dans le style épuré hérité du Bauhaus. L'artiste fait donc le constat suivant : il va falloir couvrir et décorer tous ces nouveaux murs blancs. Voici ce qu'il déclare à ce propos :

> « On s'est débarrassé enfin de cette terrible pâtisserie, de ces terribles appartements 1890, 1900 où tout était en moulures, en pâtisserie de surcharges […] la vertu de tous ces grands architectes modernes a été de nettoyer quand même les murs de cet encombrement et pour ainsi dire de cette mousse[21]. »

La citation ci-dessous nous éclaire sur les intentions de Lurçat, autour de la diffusion de la tapisserie. En effet, cette dernière correspond parfaitement aux besoins des nouvelles architectures modernes et post-modernes. Il a donc fallu à cette époque habiller ces nouveaux murs neutres, de plus en plus imposants. L'avantage de la tapisserie, par rapport aux autres techniques types mosaïques, céramiques ou fresques, est sa très grande mobilité. La laine brute, robuste, constitue pour l'artiste la matière noble par excellence. En outre, la tapisserie est le fruit d'un travail collectif de toute une équipe. Ce qui

[19] Dans les villes de Roubaix, Tournai et Angers.

[20] *La tapisserie de l'Apocalypse* est la plus longue tapisserie médiévale conservée à nos jours. Créée à la fin du XIVe siècle, la tapisserie fut commandée par le duc Louis Ier d'Anjou au marchand Nicolas Bataille. Elle est actuellement conservée au Château d'Angers.

[21] Citation extraite d'un témoignage de Jean Lurçat à son château Saint Céré, dans le lot. Vidéo datée du 29 novembre 1959. Disponible sur : https://www.ina.fr/video/CPF08009802

diffère du peintre solitaire de génie face à la toile, ou bien du sculpteur limité à son seul socle. Cependant, et contrairement au *Fiber art*, la tapisserie est étroitement unie au mur qui la reçoit :

> « La tapisserie était alors conçue comme étroitement liée à la surface du mur : toute perspective était interdite ; les tons employés devaient être francs et limités en nombre. Lurçat prône l'usage du carton numéroté, ce que d'autres artistes récusèrent, car ce procédé d'élaboration, qui remplace les couleurs par des numéros, contraignait le licier à une exécution servile.

En revanche, par les adaptations d'œuvres de Picasso, de Le Corbusier, d'Hajdu qu'il réalisa, Pierre Beaudouin illustra parfaitement le rôle d'interprète entre la maquette et l'œuvre finale qu'est le cartonnier. Le Corbusier s'intéressa à la place de la tapisserie dans le décor intérieur. La tapisserie prit donc un essor considérable au cours du siècle. L'action des peintres-cartonniers eut un écho en Belgique, où les peintres Edmond Dubrunfaut, Louis Deltour et Roger Somville créèrent le groupe « Forces murales » qui contribua également au renouveau du décor mural. En France, si Aubusson fut le lieu d'où démarra la « renaissance » de la tapisserie, les Gobelins et Beauvais ne cessèrent pas pour autant d'exister (les métiers de cette dernière, ayant été installés aux Gobelins après la Seconde Guerre mondiale, sont retournés à Beauvais au début des années 1990) ; des ateliers de moindre importance virent également le jour (Jacqueline de La Baume-Dürbach, Pierre Daquin[22]...)»

Ainsi, l'héritage de la tradition des Gobelins et d'Aubusson se réincarne grâce à l'apport de Jean Lurçat et d'autres artistes emblématiques[23]. Une autre personnalité d'envergure se joint à Jean Lurçat pour accompagner ce renouveau de la tapisserie : Pierre Pauli. Ce dernier est le fondateur et le premier conservateur du Musée des arts décoratifs de Lausanne, le Musée Vaudois. Les deux hommes ayant un grand intérêt pour les créations textiles, ils s'associent pour créer Les biennales internationales de tapisserie de Lausanne, de 1962 à 1995. Ce rendez-vous génère la création d'un mouvement artistique international : celui de la Nouvelle Tapisserie. La tapisserie se vit dans la grandeur, doit exprimer la grandeur. Selon Lurçat, elle sort et se démarque de la petite création d'atelier et de cabinet privé. Créer une tapisserie, c'est vivre la création physiquement, dans un rapport au matériau inédit, tout à fait particulier, qui doit intéresser les artistes de l'époque. En d'autres termes, elle doit séduire les plasticiens en pleine conquête de l'espace d'exposition. Cette nouvelle appréhension des espaces se vit, par exemple, quelques années plus tôt via les travaux des *actions painters* tel que Jackson Pollock.

---

[22] BERTRAND Pascal-François, « TAPISSERIE » [en ligne], disponible sur : http://encyclopedie_universelle.fracademic.com/20438/TAPISSERIE, consulté le 30 mars 2019.
[23] Tels que Picasso et le Corbusier.

Le peintre s'émancipe du châssis pour peindre à même le sol. Cette recherche sur l'espace va aussi faire l'objet de nombreuses expérimentations chez les performeurs, et également chez bon nombre d'artistes minimalistes américains.

En Europe, à la même période, on part donc de la sphère textile des techniques traditionnelles de la tapisserie artisanale pour présenter une redécouverte de cette pratique dite d'exécution, en opposition à la création[24]. L'ancienne association entre artisans lissiers-cartonniers et peintres réapparaît donc dans la création contemporaine. De ce partenariat résultent beaucoup de nouvelles tapisseries présentant des thèmes, des motifs et des symboles contemporains pour l'époque. La tapisserie va donc connaître, sous l'impulsion de ces deux hommes, Lurçat et Pauli, un nouvel essor. La discrète collectionneuse Marie Cutolli (1879-1973) joue elle aussi son rôle à l'époque. Elle présente dans sa boutique *Myrbor* à Paris les talents des lissiers d'Aubusson[25]. En contact avec Lurçat, Picasso et Fernand Léger, ce commanditaire n'aura de cesse de mettre en valeur la tapisserie moderne.

Les tissages traditionnels sont donc revisités, avec pour objectif premier de venir physiquement habiter le mur. De fait, Jean Lurçat va illustrer cette idée de monumentalité de la tapisserie en créant, en écho à la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers, son cycle *Le chant du monde* entre 1957 et 1965[26]. L'œuvre est aujourd'hui exposée dans la chapelle de l'hôpital Saint-Jean, au Musée Jean Lurçat de la tapisserie contemporaine d'Angers. Il s'agit d'une immense tapisserie invitant les spectateurs à parcourir les murs du lieu. Le but pour Lurçat est d'incarner dans un cycle de tapisseries, pour une part, les atrocités des guerres et la menace de la bombe atomique, et d'autre part, les nouveaux possibles de l'homme dans le futur avec le renouveau des arts, des sciences et des plaisirs de l'existence. Ainsi, au regard de cette œuvre extraordinaire, la tapisserie se vit dans la grandeur, telle une fresque murale. La tapisserie est donc un art d'ordre monumental. Il doit voir et vivre grand, tout comme la comme la fresque. Au-delà de cet aspect monumental, la création directe sur le métier à tisser est mise à l'honneur :

> « Apparu dans les années 1960, ce nouveau langage revendique un travail direct et expérimental de l'artiste sur le métier, sans passer par l'intermédiaire d'un licier. C'est en 1965 à la seconde biennale internationale de la tapisserie à Lausanne, manifestation initiée par Jean Lurçat et Pierre Pauli, que ce mouvement apparaît. Cette deuxième section de l'exposition en rassemble les artistes incontournables : la polonaise Madgalena Abakanowicz, la yougoslave

[24] Le lissier est, de manière traditionnelle, toujours dépendant du carton du peintre.
[25] Le lieu est ouvert en 1922, 17 rue Vignon dans le quartier de la Madeleine.
[26] La mise au métier de cette tenture gigantesque, en dix panneaux, intitulée *Le Chant du monde* (acquise par la municipalité d'Angers) démarre en 1957. Elle illustre sur quatre-vingts mètres de long les angoisses et les espérances de l'homme à l'ère atomique.

Jagoda Buić, la colombienne Olga de Amaral, les français Pierre Daquin et Thomas Gleb, le catalan Josep Grau-Garriga ou le bulgare Maryn Varbanov[27]. »

Les artistes cités dans l'extrait ci-dessus s'inscrivent durablement dans le mouvement de la Nouvelle Tapisserie, pour les raisons suivantes : l'usage de matériaux et spécifiquement de fibres variées synthétiques ou naturelles. Certaines de ces fibres sont d'origine animale comme le crin, le cuir et la laine de chèvre. Les fibres végétales sont par exemple : le chanvre, le lin ou encore le raphia. Jagoda Buić est considérée comme une pionnière dans l'usage de textiles dits sauvages, tels que, la laine et le sisal. Elle est, en outre, tout comme la plasticienne Ulla Von Brandenburg, largement inspirée par l'univers et les décors du monde du théâtre. Cependant, l'usage de ces nouveaux matériaux n'est, bien entendu, pas l'unique facteur du mouvement. Cette émulation autour de la tapisserie et de ses dérivés répond à une ambition majeure ; celle de séparer le rapport entre maître et exécutant, ou entre peintre et lissier.

En d'autres termes, la tapisserie s'émancipe de son rôle strictement décoratif pour devenir un art à part entière. Cet essor est également possible grâce au concours d'une galeriste passionnée, Denise Majorel, qui ouvre en 1950 sa galerie *La Demeure* à Paris[28]. En outre, elle fonde en 1947 avec Jean Lurçat l'Association des Peintres Cartonniers de Tapisseries (APCT). La Galerie et l'association ayant, tous deux, pour objectif de revaloriser le statut de la tapisserie et de l'émanciper de son attribut strictement artisanal. Le lieu a ainsi énormément contribué à diffuser l'art textile à l'échelle internationale. La galeriste exposera notamment le travail de Pierre Daquin, à qui nous consacrerons une courte étude dans ce qui va suivre. La Demeure sera de 1950 à 1980 un lieu d'exception dans Paris pour la rencontre et la promotion des artistes du textile. Cette citation de Denise Majorel nous éclaire à ce propos :

> « Oui j'ai "défendu" la tapisserie contemporaine en tant qu'animatrice, simple "agent de liaison" entre les artistes, les liciers et les amateurs alors inexistants dans ce domaine, mais certains lissiers d'Aubusson m'ont aidée dans ma tâche. Je suis heureuse que vous ayez prononcé le mot "amour". Pour moi, c'est le moteur principal, la qualité essentielle pour toute personne qui peut promouvoir l'art[29]. »

---

[27] Plansson, Nathalie, *Tapisserie ? De Picasso à Messager*, catalogue d'exposition (23 mai – 31 octobre 2015), Angers, p. 25.

[28] La galerie se situe en premier lieu rue Cambacérès, puis au 6 place Saint-Sulpice.

[29] Témoignage de la galeriste lors d'une interview de la revue Textile/Art (numéro 17) [En ligne]. Disponible sur : https://www.textile-art-revue.fr/historique-2/archives-actualites/2015-2/disparition-de-denise-majorel/, consulté le 18 mars 2019.

La fermeture de la galerie en 1979 laissera place à la création des Mini-textiles d'Angers. Un rendez-vous aujourd'hui incontournable pour tous les *Fiber artists*, sur lequel nous reviendrons au cours de notre analyse[30]. Enfin, la revue Textile/Art (créée en 1976), dont la majorité des anciens articles est présente en ligne, a permis de compléter cette promotion des arts textiles durant la même période. La rédaction consacre d'ailleurs un article à Patrice Hugues[31] parmi tant d'autres artistes phares du textile tel qu'Olga de Amaral, Jagoda Buić ou Josep Grau-Garriga.

Entre muralité et expérimentations

La tapisserie, cet artisanat mural traditionnel, sort donc des intérieurs pour venir conquérir les murs et les parois blanches du CITAM à Lausanne[32]. Les artistes présents lors de la toute première édition sont majoritairement masculins ; parmi les plus célèbres, Matisse et Le Corbusier. Cependant, dès la première édition, des pays comme la Pologne marquent le renouveau de cet art. Magdalena Abakanowicz (née en 1930) surprend et fascine les spectateurs dès les premières biennales avec ses *Abakans*, de grandes sculptures textiles qui se suspendent au plafond. Giselle Eberhard Cotton décrit son œuvre de cette manière :

> « L'artiste polonaise Magdalena Abakanowicz sera l'une des premières à jeter le trouble en présentant les objets tissés pendus au plafond qui prennent librement leur espace. Elle les nomme *Abakans,* à défaut d'avoir pu trouver un mot déjà existant pour les qualifier[33]. »

Elle présente notamment son *Abakan rouge*, en 1969, lors de la 4ème Biennale à Lausanne. Elle utilise le jute et la résine pour créer des ensembles évoquant la désolation et la mort. Son travail - tantôt abstrait, tantôt figuratif - détient une profondeur et renouvelle totalement, dès 1960, la vision que le public français a de la tapisserie ; une vision décorative monumentale. Ainsi, bien qu'appartenant au mouvement de la nouvelle tapisserie, Abakanowicz fait partie de ses artistes textiles pionnières qui ont su s'émanciper du mur, pour venir habiter l'espace en volume. Nous reviendrons sur l'œuvre de cette artiste emblématique au cours de notre étude. Elle sera suivie par des grands noms de l'art textile international, comme Sheila Hicks ou encore Elsi Giauque. Les deux artistes exploitent le textile dans leurs créations, mais dans un contexte qui n'est pas celui de la tapisserie, mais du *Fiber art*. Les premières manifestations de ce courant seront bien visibles, en Europe, lors des Biennales de Lausanne. Dès lors, le public sait distinguer les néo tapisseries d'autres œuvres textiles. L'extrait ci-

[30] Une partie du fond de la galerie est d'ailleurs aujourd'hui conservé aux archives des Musées d'Angers.
[31] *Patrice Hugues* [en ligne], Disponible sur : http://www.textile-art-revue.fr/artistes/artistes-ayant-fait-lobjet-dun-article-important-dans-nos-revues/patrice-hugues/, consulté le 6 janvier 2015.
[32] CITAM est l'abréviation pour Centre International de la Tapisserie Ancienne et des Arts Muraux.
[33] *La tapisserie hier et aujourd'hui, Actes du colloque*, conférence donnée par Madame Giselle Eberhard Cotton, directrice et conservatrice de la Fondation Toms Pauli, collection « Rencontres de l'École du Louvre », 2011, p. 1.

dessous écrit par Pascal-François Bertrand témoigne des inventions de la nouvelle tapisserie et du *Fiber art*, durant l'effervescence des premières biennales :

> « Toutefois, l'instauration de la biennale de Lausanne par les peintres-cartonniers dans les années 1960 donna naissance à la nouvelle tapisserie qui s'écarta avec audace des principes de conception et d'élaboration de la tapisserie traditionnelle. Des recherches de matières et de volumes caractérisent cet art nouveau dont les préoccupations relèvent du domaine des arts appliqués, voire de la sculpture. La nouvelle tapisserie s'éloigne encore de la tapisserie traditionnelle, car elle perd son caractère propre d'« habit du mur » et n'a plus à sa source une esquisse peinte ; ce dernier point avait été abandonné par les expériences du Bauhaus, puis par celles de la Polonaise Magdalena Abakanowicz. Sheila Hicks, qui compte parmi les créateurs les plus fertiles de cette nouvelle forme d'art, au développement cohérent et particulièrement bien représentée aux États-Unis[34]… »

Abakanowicz et Hicks ont toutes les deux concourus à rompre avec l'ancienne tradition entre artistes et lissiers, créateurs et exécutants. En effet, les *Fiber artists* et les plasticiens de la nouvelle tapisserie ne sont plus soumis aux cartons du peintre. Selon Rossella Froissart et Merel van Tilburg, ces artistes sont indépendants, créateurs et rompent donc avec les anciennes normes académiques opposant artistes et artisans :

> « L'art textile, à travers la profession de son "émancipation" de la peinture, et donc de la tradition française de la tapisserie a quitté le métier à tisser et les parois murales pour s'installer dans l'espace. Le mouvement de la nouvelle tapisserie ou *Fiber Art*, qui va des années 1960 au début des années 1980, est chronologiquement lié à la "renaissance" française de la tapisserie dans l'après-guerre, et s'y rattache également du point de vue des matières et de la technique. Ils partageaient aussi un même espace d'exposition lors des Biennales de Lausanne. Toutefois, les critiques et historiens d'art, notamment américains, ont considéré dès le début qu'il s'agissait d'un mouvement sculptural distinct s'inscrivant dans la lignée d'artistes textiles d'avant-garde tels que Sophie Taeuber-Arp et les tisserands du Bauhaus[35]. »

Une révolution stylistique est en marche, et les anciens arts dits mineurs ne sont plus amoindris et dévalorisés. Les artistes textiles sont à la fois créateurs et exécuteurs de l'œuvre et la relation hiérarchique entre peintre et lissier disparaît. Les spectateurs découvrent ainsi de nombreuses et expansives installations employant le fil, la corde, le tricot et la laine, le grillage, le cheveu, le crin

---

[34] Bertrand, Pascal-François « TAPISSERIE », *op. cit.*

[35] Rossella Froissart et Merel van Tilburg, « De la tapisserie au Fiber Art : crises et renaissances au XXe siècle » [en ligne], *op. cit*.

animal ; autant de matériaux permettant un renouveau de la création textile internationale. Dans la droite mouvance des avant-gardes américaines, l'espace devient un lieu à habiter, à repenser. En somme, un nouveau lieu d'expérimentations et de perceptions sensorielles offert par l'emploi des textiles. Les artistes du *Fiber Art* utilisent toutes formes de tissus et de matériaux textiles afin de créer de nouveaux environnements où les spectateurs sont amenés à parcourir les œuvres. Ils intègrent et touchent les œuvres, les habitent, les contournent.

Ces créations de nouveaux environnements sont également des sujets de Patrice Hugues qui désirent jouer avec les perceptions des spectateurs grâce à ses installations semi-transparentes. En cela, le public de Lausanne est habitué aux œuvres de notre artiste et il sera, de ce fait, reconnu comme l'une des figures majeures de la Nouvelle Tapisserie. Nous évoquons la nouvelle tapisserie ici en distinction au *Fiber Art* car Patrice Hugues appartient à cette catégorie de plasticiens qui n'emploie pas que les textiles dans ses œuvres mais également les images et la photographie. En outre, son emploi de la thermo-impression était alors encore inédit, ce qui démarque son usage des tissus de celui des autres artistes textiles de l'époque des Biennales de Lausanne. Cependant, à Lausanne, qu'il s'agisse du courant de la nouvelle tapisserie ou des tenants du *Fiber Art*, le rapport aux espaces est totalement repensé. Voici ce qui est exprimé à ce propos par Giselle Eberhard Cotton et Magalie Junet :

> « La plupart des œuvres s'articulent autour de la notion d'espace, définissant ses limites ou, au contraire, les faisant éclater. Transparence des matériaux, rôle actif de l'air et de la lumière, affirmation de légèreté des installations, dynamique des forces et des énergies en lien avec la nature et volonté de circulation délibérée à travers les structures en sont les principales tendances[36]. »

Le métier à tisser et la tradition du lissier de haute et basse-lisse sont donc partiellement délaissés par les pionniers et pionnières de ces deux courants textiles. Sheila Hicks, Lenore Tawney et Elsi Giauque utilisent le nouage, le tressage et toutes autres sortes de techniques créatives surprenantes. Hicks emploie notamment les fibres telles que le coton, le lin et la laine pour créer d'immenses environnements colorés. Ces œuvres expressives stimulent de manière puissante notre imaginaire. Lenore Tawney et Elsi Giauque utilisent, quant à elles, la dynamique des formes géométriques pour créer des installations à l'esthétique sophistiquée et à l'optique déroutante. Des créations largement influencées par les ateliers de tissage du Bauhaus. La colombienne Olga de Amaral crée, quant à elle, des œuvres à partir de techniques anciennes de tissage mexicain et précolombien. Ces installations ont la particularité d'utiliser la réflection de la lumière sur la fibre. Cet intérêt pour les techniques de

[36] Eberhard Cotton, Giselle et Junet, Magalie, *De la tapisserie au fiber art : les biennales de Lausanne 1962-1995*, Lausanne, Skira, 2017, p. 101.

tissage précolombien a été initié dès l'arrivée des artistes Anni Albers et Trude Guermonprez aux États-Unis, durant l'entre-deux guerre. Tout comme Gunta Stölzl (1897-1983), designer textile et première enseignante du Bauhaus, Albers et Guermonprez revendiquent une approche du tissage libre et expressive :

> « Au terme d'une phase initiale durant laquelle les productions du Bauhaus pouvaient être qualifiées de "tableaux réalisés en laine" (SMITH, 2014) on note qu'à partir de 1924, les écrits de Gunta Stölzl et d'Anni Albers se sont orientés vers une théorie moderniste du tissage (autonome) axé sur la spécificité du médium. "Les tapisseries et les teintures murales ne sont pas des marchandises. On doit leur appliquer d'autres critères. Elles relèvent du domaine de la libre expression artistique, tout en étant déterminées par le processus de tissage[37]. »

Toutes deux issues de l'enseignement du Bauhaus allemand, Albers et Guermonprez enseignent différentes techniques de tissage aux États-Unis. Albers voyagera notamment au Mexique avec son époux, l'artiste Josef Albers (1988-1976), afin d'y découvrir des techniques de tissage traditionnel[38].

Dans la droite visée des préceptes de l'école, Anni Albers désire effacer la frontière entre arts et artisanat. Et ce, en s'intéressant au tissage et aux fibres à l'instar de Trude Guermonprez, qui est à la fois designer et artiste. Anni Albers enseigne au célèbre *Black Mountain College*[39]. Elle développe un style innovant, géométrique et rigoureux, qui inspire encore aujourd'hui de nombreux *Fiber artists* :

> « C'est le jeu géométrique des formes vivement contrastées qui caractérisent certaines productions des arts populaires que les courants avant-gardistes des pays de l'Europe du Nord et de l'Est de l'entre-deux-guerres voient se réaliser le vœux moderniste d'une peinture ramenée à sa qualité de "surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées" (DENIS, 1890). Cette recherche est parfaitement en phase avec l'exigence d'autonomie esthétique invoquée par Coffinet et les "lissiers-artistes" qui exposeront leurs créations aux Biennales de Lausanne à partir de 1965[40]. »

Son œuvre a par ailleurs fait l'objet d'une récente rétrospective à la Tate Gallery de Londres. Trude Guermonprez partage cette volonté d'abolition entre arts majeurs et pratiques dites mineurs. Les arts appliqués ou *craft* deviennent donc une part importante du *Fiber Art*, grâce à ces deux enseignantes novatrices. Quelques années plus tard, cet essor autour des fibres viendra habiter les espaces des

---

[37] *«* De la tapisserie au Fiber Art : crises et renaissances au XXe siècle » [en ligne]*, op. cit.*

[38] Sheila Hicks suit l'enseignement de Josef Albers à l'Université de Yale de 1954 à 1959. Son apprentissage amène l'artiste à voyager en Amérique du Sud pour ses recherches autour des tissages.

[39] Il s'agit d'une université de Caroline du Nord active de 1933 à 1957. L'établissement accueille et forme de grands artistes de la seconde moitié du XXème siècle tels que John Cage ou Robert Rauschenberg.

[40] *Ibid.*

Biennales de Lausanne. Se confronte dès lors l'héritage de ces artistes du *New Bauhaus*, avec celui des nouvelles tapisseries françaises et européennes. Nous oscillons donc dans un foisonnement de cultures et de techniques entre les pays de l'Est (Pologne notamment), les États-Unis (Hicks, Tawney), la Suisse (Giauque) et l'Amérique du Sud (De Amaral). Beaucoup de nationalités sont présentes, et de ce fait, le public remarque et comprend les différences de styles et de genres entre Europe et États-Unis.

En phase avec les mouvements civiques et féministes, l'Amérique voit naître dans les années 1970 bon nombre de femmes artistes réemployant les tissus à des fins créatives et militantes. Une des figures les plus importantes est d'origine française, mais a fait carrière aux États-Unis. Il s'agit de Louise Bourgeois (1911-2010). Nous parlerons de son œuvre au regard de celle d'Annette Messager, autre pionnière en France de l'usage des tissus dans la création, comme elle en témoigne dans l'extrait ci-dessous :

> « Les œuvres de Louise Bourgeois et d'Annette Messager sont d'ailleurs emblématiques de cette section qui se développe autour de la revendication féminine et du dévoilement de l'intime. Stéréotypes et clichés, attribuant aux femmes certaines qualités et certains défauts, sont renvoyés aux spectateurs par un subtil retournement de la technique employée. « L'aiguille est à la femme ce que la plume est à l'écrivain[41]».

Nous exposerons donc la manière dont les œuvres de ces deux plasticiennes repensent le rapport aux tissus et aux genres. La distinction est de rigueur entre artistes contemporaines et *Fiber artists,* puisque certains créateurs se revendiquent entièrement des textiles, tandis que d'autres y voient un usage ponctuel. Louise Bourgeois, Annette Messager et Christian Boltanski appartiennent à cette catégorie. Cet emploi textile est lié à l'héritage de l'art brut français. Il a été enclenché par la personnalité et l'enseignement de Jean Dubuffet (1901-1985), dont Annette Messager admire le travail à ses débuts de plasticienne. À peu près à la même période, Patrice Hugues dit avoir été lui influencé par le « sens plastique » de Fernand Léger dont il fréquente l'atelier à Montmartre en 1949[42]. Cependant, ce qui orientera notre artiste dans l'abandon de la peinture pour la thermo-impression, c'est bien la découverte des industries textiles du Nord de la France dans les années 1970. L'extrait suivant synthétise avec clarté le passé industriel de la ville de Roubaix :

> « Entre le début du 19ème siècle et le Première Guerre mondiale, rien n'est construit à Roubaix qui ne soit pas directement lié à l'industrie. Celle-ci impose ses exigences à la ville, dans le bourg puis dévorant la campagne. Des années 1840 à 1870 en particulier, la ville est en pleine extension et se développe principalement autour de l'activité textile. Les usines, certaines aux dimensions monumentales, occupent une place prépondérante et s'installent de

[41] Planson, Nathalie, *Tapisserie ? De Picasso à Messager*, *op. cit*.
[42] Il suit tout d'abord une formation de peintre en ateliers.

façon aléatoire, là où les terrains sont disponibles. Elles se mêlent aux maisons d'ouvriers et de contremaîtres dans un tissu urbain très dense. Alors qu'on ne compte qu'une trentaine d'usines vers 1830, elles sont dix fois plus en 1910. Les bâtiments s'enroulent autour des usines. Les innombrables maisons ouvrières y sont accolées, sans que l'on se préoccupe de la pollution générée par les cheminées[43]. »

Ce patrimoine industriel et toute son histoire sont actuellement mis à l'honneur par le biais de deux actions : d'une part, la Manufacture de Roubaix, Musée de la mémoire et de la tradition textile et d'autre part, le collectif *Fiber Art Fever*, qui collabore en partie avec la manufacture pour l'accueil, la résidence et l'exposition de *Fiber artists internationaux* au Musée. Cette association très présente en ligne a pour but de revaloriser les artistes employant les tissus dans leurs travaux :

> « Fiber Art Fever ! Deviens l'annuaire international des professionnels de l'art textile contemporain. La plateforme présentera des artistes textiles contemporains : de la sculpture textile dite sculpture molle, de la broderie contemporaine, du dessin au fil, de la peinture à l'aiguille, des tableaux textiles ; des commissaires spécialisés dans le textile contemporain, des conférenciers et critiques d'art passionnés par la fibre textile dans l'art et aussi quelques musées textiles, galeries d'art de textile contemporain, biennales et festivals d'art textile contemporain, ainsi que des informations d'expositions d'art textile contemporain[44]. »

Actuellement en cours de construction, la base en ligne permet à des artistes d'adhérer et d'exposer partout sur le territoire français. Trois expositions sont par exemple en cours en 2019 sous le commissariat de l'équipe : *Empreintes textiles* (15 avril – 15 juin) à Agen, *Mexican contemporary textile art* (4 mai – 6 juin) à Roubaix, et le festival du lin et de la fibre artistique (5, 6, 7 juillet) en Normandie. Le collectif nous offre la possibilité de connaître bon nombre d'artistes textiles contemporains, développant tous un rapport au tissu singulier. C'est notamment le cas de la plasticienne Alice Calm, dont nous reparlerons à la toute fin de notre recherche.

Le rejet définitif de la tapisserie murale

Suite à la 14ème biennale de Lausanne, une baisse de fréquentation est constatée. Certains *Fiber artists,* dont la danoise Karen Hansen, décident de refonder définitivement l'association entre les termes tapisserie et arts textiles. En conséquence, la 16ème et dernière édition de la biennale de Lausanne intitulée « Chassés-croisés » (1995) est tout à fait différente de ce qui a pu être proposé

[43] *Focus, Roubaix, Métamorphose d'une ville textile*, livret d'exposition, Roubaix, mars 2019, p. 8.
[44] Texte consultable sur le site de l'association. Disponible sur : https://www.fiberartfever.com/, consulté le 2 avril 2019.

auparavant. Les spectateurs y découvrent une opposition entre les figures majeures des premières éditions de Lausanne (Abakanowicz, Jagoda Buić, Giauque et Hicks) et les acteurs phares de l'art contemporain conceptuel (Daniel Burren, Joseph Beuys) qui utilisent le textile de manière ponctuelle. Ces matériaux sont désignés comme étant souples ou *soft*. Ce dialogue a pour but de confronter ce qui n'a encore jamais été fait auparavant : l'art contemporain et l'art textile contemporain. En effet, le fait que les *Fiber artists* ou les artistes textiles n'utilisent qu'un seul matériau est perçu de manière négative par certains critiques et commentateurs. Ils y voient un aspect trop réducteur, pointé par Julie Crenn dans sa thèse consacrée aux arts textiles contemporains :

> « Les recherches menées par les historiens de l'art, les chercheurs universitaires, laissent généralement de côté de larges pans d'études qui la composent, notamment celle des arts extra-occidentaux (du moins en ce qui concerne l'art contemporain) ainsi que les arts encore considérés en Europe comme mineurs : c'est le cas de l'étude des arts textiles[45]. »

Nous verrons, à ce propos, la manière dont Annette Messager fut, elle aussi, critiquée par son usage des tissus au début de sa carrière. Patrice Hugues appartient à cette génération d'artistes n'envisageant pas l'usage des textiles comme une limitation expressive, mais davantage comme une réelle expérimentation (novatrice en 1970) offrant des possibles et une création au champ illimité. Ainsi, bien qu'extrêmement variée et novatrice, les productions des *Fiber artists* semblent encore, de nos jours, exclues du domaine général de l'art contemporain. La peinture, la photographie, la performance et les installations numériques se placent en tête des œuvres à grands succès commerciaux. En effet, le manque de lieux (type foires d'arts) consacrés aux arts textiles contemporains freinent également le succès de ces pratiques. Contrairement à la FIAC de Paris et à la Biennale de Venise, les anciennes Biennales de Lausanne ne peuvent concourir à un succès comparable. On trouve cependant dans les célèbres ventes aux enchères et biennales, des plasticiens à succès employant les tissus de manière revendiquée dans leurs œuvres : c'est le cas de l'Allemande Ulla Von Brandenburg qui expose en 2017 une grande tenture rouge au Musée de beaux-arts de Rennes.

Revenons à présent sur le *Wall hanging*[46] ou la *Soft sculpture*[47]. Ces suspensions et autres sculptures molles sont à la fois inspirées du minimalisme américain et répondent aussi à une volonté de rompre avec la tradition du socle. Certains textiles permettent en effet de casser l'aspect brut et solide de la sculpture académique pour en faire un matériau plus malléable, et parfois tangible. On entend par la dénomination de *Soft sculpture*, suite aux innovations de l'américain Claes Oldenburg, une sculpture

---

[45] Julie Crenn, « *Arts textiles contemporains : quêtes de pertinences culturelles* », thèse de doctorat en Art et Histoire de l'art, sous la direction de Bernard Lafargue, Université de Bordeaux 3, 2012.
[46] Textuellement traduit de l'anglais par : « suspensions murales ».
[47] Ou en français : « Sculpture molles ou non rigides ».

molle ou souple propre à l'usage des textiles dans de larges voire monumentaux dispositifs[48]. À l'inverse de la sculpture dite traditionnelle, la *Soft sculpture* permet un habillage ou une déformation de l'espace d'exposition. Les notions de transparence, de répétitions, de contrastes, de lumière et de rapports d'échelles sont indissociables de cette nouvelle approche du médium. L'habillage est spécifiquement présent au regard des travaux monumentaux du couple d'artistes Christo et Jeanne-Claude. Ils développent ensemble des projets gigantesques dont la notoriété n'est plus à faire. L'aspect textile de leurs travaux prend tout son essor grâce à l'œuvre *Valley Curtain* (1970-1972) où un immense rideau safran en tissu crée une sorte de frontière dans l'état du Colorado, aux États-Unis. Dans une approche similaire, le couple de plasticiens emballe le Pont-Neuf à Paris en 1985 avec du polyester. Bien qu'emblématique, l'usage des textiles par le couple ne trouve pas de résonance spécifique au regard de notre recherche. Cependant, nous y faisons brièvement mention du fait de la particularité des rapports entre tissus et monuments. Nous ne reviendrons donc pas davantage sur ces pratiques. Cependant, il nous semble ici nécessaire de souligner l'importance de ces *softs textiles*, dans la création d'un renouveau poétique de territoires extérieurs. L'œuvre de Daniel Graffin est tout aussi caractéristique de cette tendance. La conquête des espaces est bien visible, mais cette fois-ci, en dehors des galeries et des musées.

Créer des environnements, de nouvelles matières

Ainsi, nous voyons à Lausanne deux écoles se créer dès 1965 : celle de la Nouvelle Tapisserie et celle des figures féministes du *Fiber Art*. Le *Fiber Art* fait son apparition aux États-Unis suite aux créations d'Anni Albers. Avec son époux, Josef Albers, l'artiste va voyager et s'intéresser de près aux techniques de tissage précolombien et aux nombreux objets tissés mexicains. Cependant, Anni Albers se tourne vers le tissage au Bauhaus, car l'école déconseille aux femmes l'accès aux ateliers de peinture au profit du tissage. Ainsi, la peinture reste une discipline associée à la virilité, à la maîtrise technique et à la pure création, non accessible aux deux genres. La citation ci-dessous provient d'une déclaration de Gunta Stölzl (1897-1983), une figure majeure du Bauhaus connue son enseignement et son développement de l'atelier de tissage à l'école allemande :

> « Le travail de tissage relève essentiellement du domaine de la femme. Le jeu des formes et des couleurs, une sensibilité accrue aux matières, la capacité d'adaptation, la pensée plus

[48] Claes Oldenburg est sculpteur américain d'origine suédoise vivant et travaillant à New York. Il est couramment rattaché au mouvement du Pop Art, pour ses sculptures molles et autres installations qui détournent les objets du quotidien.

rythmique que logique – autant de traits souvent féminins qui poussent les femmes à la créativité dans le domaine des textiles[49]. »

Bien qu'essentiel au futur développement du *Fiber Art,* cet extrait témoigne ici de l'étrange perception et dissociation accordées au sens créatif du genre féminin, par opposition au masculin. En effet, dès l'époque de l'entre-deux guerre, on officialise le lien entre arts textiles et femmes, tandis qu'aujourd'hui le médium textile est souvent devenu explicitement féministe. En outre, si faisant suite à Anni Albers, les femmes artistes s'emparèrent de la fibre c'est bien parce que durant des siècles les tissus ont été associés – du moins dans la culture occidentale — à une activité de ménagère. Une activité féminine, domestique et carcérale. Ainsi, les divers travaux de couture qui comportent la broderie, la dentelle, la passementerie et la tapisserie sont donc historiquement reliés aux femmes[50]. L'extrait suivant pointe sans détours cet aspect culturel :

> « Les travaux d'aiguille, autrement dit la couture, la broderie, la dentelle, la tapisserie et le tricot, font historiquement partie de la vie des femmes. Cependant, nous n'avons aucune histoire des travaux d'aiguille cohérente ou continue. Les connaissances sur le sujet sont encore très fragmentées et dispersées […] par exemple, les brodeuses qu'on nous présente sont toutes de haute lignée et, d'autre part, cessent brutalement de broder au début du XIIème siècle[51]. »

La broderie serait donc, dans les mentalités, une pratique qui est traditionnellement accordée aux femmes. Cette pratique est actuellement très prisée par bon nombre d'artistes textiles. Longtemps considérée comme une activité à la fois vertueuse et légère, elle devient aujourd'hui une sorte d'étendard dans l'art contemporain. Cet étendard, c'est celui de la brigade de l'aiguille qui depuis les années 1970, connaît un second souffle grâce à l'apport d'artistes telles qu'Annette Messager ou Louise Bourgeois :

> « Les œuvres présentées dans ce troisième espace relèvent de "l'art textile" (appelé *Soft art* aux États-Unis), mouvement apparu dans les années 1970. Elles ont la particularité d'avoir toute été réalisées par des femmes artistes qui se réapproprient des travaux traditionnellement associés à l'univers féminin et de ce fait dévalorisés, comme la couture ou la broderie (on

---

[49] "Weaving is primarily a woman's field of work. The play with form and colour, an enhanced sensitivity to material, the capacity of adaptation, rhythmical rather than logical thinking - are frequent female traits of character stimulating women to creative activity in the field of textiles.", traduit par nous. Stölzl, Gunta, « Weaving at the Bauhaus » in *OFFSET,* numéro 7, 1926 [en ligne], disponible sur : https://www.guntastolzl.org/Literature/St%C3%B6lzl-on-Bauhaus-Weaving/Gunta-St%C3%B6lzl-Weaving-at/, consulté le 15 mai 2019.

[50] Nous nous basons ici sur l'Europe, et non sur les autres cultures et civilisations d'Afrique ou bien d'Amérique Latine, où les activités textiles sont davantage mixtes.

[51] Dallier, Aline, « Les travaux d'aiguille » in *Les Cahiers du GRIF*, n°12. *Parlez-vous française ? Femmes et langages I*, Bruxelles, Éditions Tierce, 1976, p. 49-54.

parlait au XIXème siècle d'ouvrage de dames), pour mieux dénoncer le statut de la femme dans la société occidentale. Leurs figures tutélaires remontent aux mythes antiques d'Arachné, de Pénélope et des Trois Parques qui maîtrisent le fil et donc le temps[52]. »

En effet, le temps d'attente du retour du guerrier ou du héros (Homère et Pénélope dans *l'Odyssée*), le mythe d'Arachné et autres références mythologiques ont concouru à forger l'association entre féminin et tissus depuis des siècles, dans l'imaginaire collectif occidental. Un imaginaire décrit avec détails par Magaly Latry dans l'extrait ci-dessous :

> « Le textile, c'est malgré le parallèle qu'ils font entre leurs œuvres (appartenant au *logos)* et les ouvrages tissés (la toile d'Hélène par Homère, celle d'Arachné par Ovide), l'assignation des femmes à leur métier : "Rentre au logis, occupe-toi de tes travaux, de ton métier, de ta quenouille, commande à tes servantes de se mettre à l'ouvrage. La guerre [*polemos*] est l'affaire des hommes" dit Hector à Andromaque, et Télémaque à sa mère dans des termes strictement semblables : " Rentre au logis […] La parole [*muthos*] est l'affaire des hommes. " Ici le métier concret – le métier à tisser – figure le seul métier – la seule profession – des épouses et des mères : tenir la maison[53]. »

Nous étudierons donc les pratiques de ces nouvelles brodeuses contemporaines. Elles détournent et se dérobent aux anciennes vertus patriarcales. Un panorama de ces nouvelles brodeuses est visible dans l'ouvrage *De fil en aiguille*[54], récemment édité. Voici ce que rédige l'auteur de ce recueil, en guise d'introduction :

> « À la Renaissance, lorsque les travaux d'aiguille sont relégués au rang d'artisanat, la broderie et la peinture se tournent le dos. L'interdiction imposée aux femmes de travailler dans les ateliers des peintres tombe peu après. L'accès à une formation artistique leur est longtemps censuré, comme l'École des beaux-arts de paris qui leur ferme les portes jusqu'à la fin du XIXème siècle. Les hommes peignent et les femmes brodent, et une répartition des tâches ingrate confine la gent féminine à broder son trousseau : nappe, draps, serviette, rideaux et autres ouvrages de dame le composant[55]. »

---

[52] *Tapisserie ? De Picasso à Messager, Partie III – l'aiguille comme étendard,* Dossier de presse. Disponible sur : http://docplayer.fr/42085304-Dossier-de-presse-de-picasso-a-messager-musee-jean-lurcat-et-de-la-tapisserie-contemporaine.html, consulté le 18 mai 2019.

[53] Magalie Latry, « *Confrontations artistiques et féministes aux hiérarchies du genre »*, thèse en Arts sous la direction de Pierre Sauvanet, Bordeaux 3, 2018, p. 208-209.

[54] Vannier, Charlotte, *De fil en aiguille*, *la broderie dans l'art contemporain*, Paris, Pyramyd éditions, p. 4.

[55] *Ibid.*

Cet extrait synthétise avec clarté la manière dont les femmes ont longtemps été écartées du domaine des beaux-arts, pour être reléguées au rang de l'artisanat. Nous l'avons vu, à partir des années 1960, les premières femmes artistes s'emparent de l'aiguille pour en faire une bannière de contestation. Le détournement est particulièrement opérant au regard de l'œuvre de Ghada Amer et de Guacolda. Les deux plasticiennes ayant recours à des images érotiques et sensuelles dans leurs broderies. Elles détournent également, toutes deux, l'aspect lisse et rigoureux de la broderie traditionnelle, et créent une nouvelle esthétique du fil : désordonné, tombant, irrégulier. Un aspect non fini de l'œuvre qui fera école pour bon nombre de brodeuses contemporaines. Dans ce cadre, le fil de couleur évoque la coulure du pinceau.

La féminité est mise en lumière grâce à ces deux artistes textiles. Et ce, nous le verrons avec Guacolda, également dans en rapport privilégié à la citation de l'histoire de l'art ; ainsi qu'à l'emploi de matériaux dits pauvres (le plastique, le papier, etc.). Au regard de la multitude de nouvelles brodeuses et tricoteuses, nous sommes cependant amenés à nous interroger : peut-on encore parler d'originalité et de pratiques affranchies, lorsque majorité de femmes, qui aujourd'hui pourraient peindre ou sculpter n'importe quels matériaux, font le choix d'employer uniquement le fil et l'aiguille ? Peut-être qu'à force de contestations et de revendications, ces femmes artistes réduisent elles-mêmes leur propre champ créatif, pour parfois retomber dans des pratiques quasiment décoratives.

C'est en effet un écueil dans lequel les *Fiber artists* de renommée telles que Sheila Hicks ou Olga de Amaral n'échouent pas. Car la diversité de leurs pratiques des textiles et de la fibre renouvelle depuis des décennies le genre. On trouve ainsi chez Hicks comme chez De Amaral des formats aussi divers que la sculpture, le tableau textile, les installations. Le jeu sur les variations d'échelles est aussi très important et omniprésent, ce qui donne à voir des expositions éblouissantes et variées. Nous comprenons de ce fait ceci : qu'il s'agisse de peintures, de sculptures ou d'art textile, la question fondamentale du rapport d'échelle à l'œuvre d'art reste la même. Nous pourrions ainsi comparer les rapports actuels de la broderie de petits formats et des installations monumentales de *Fiber art* au rapport entre peinture de grands formats et gravures ou dessin de petites tailles ; ce n'est donc pas la question du médium qui est intrinsèque au succès et à la notoriété d'une œuvre ou d'un artiste, textile ou non; au regard des grandes carrières de Hicks ou d'Abakanowicz, c'est plutôt la variété des approches textiles, et la diversité des productions plastiques qui assurent une durabilité et une reconnaissance à leurs œuvres.

En cela, le fait que Patrice Hugues ai longtemps revendiqué et expérimenté la thermo-impression assure à la fois la force et l'épuisement de son œuvre. En effet, le recours systématique à ce médium a pu éventuellement empêcher notre artiste de se focaliser et de s'inscrire dans la mouvance *post-fiber* ;

au contraire de Hicks et de De Amaral, par exemple. Une tendance qui pourtant a pris fin avec les récentes expérimentations numériques de notre artiste, d'une qualité plastique et esthétique tout à fait remarquables. Bien entendu, nous défendons avec vigueur l'ensemble de la pratique de Patrice Hugues. Car son œuvre n'a pas à l'heure actuelle suffisamment de reconnaissance au regard de l'ensemble des qualités qu'elle offre aux arts textiles et au monde de l'art en général. En outre, le choix de la thermo-impression – associé à celui de travailler en solitaire et de manière recluse dans son atelier explique également le fait d'avoir connu depuis les années 90 moins de succès et d'expositions qu'à l'époque des Biennales de Lausanne.

Cependant, la présente recherche entend corriger cette méconnaissance de l'œuvre de ce grand artiste, pour qui les sujets, la recherche théorique, tout comme l'approche du textile demeurent exceptionnelles.

Les Mini-textiles et le numérique

En dehors des grands ensembles de type installations et tapisseries, une pratique voit le jour en partie à Angers : les concours de Mini-textiles. Ces concours sont destinés à imposer un format de création aux artistes désireux de présenter de petites sculptures textiles. Sur une idée de Pierre Daquin, les triennales des Mini-textiles d'Angers rencontrent depuis 1984 succès et reconduites. Nous verrons en cela la manière dont ces petites créations offrent une tout autre approche des arts textiles contemporains. Toujours en étroite relation avec Angers, mais au-delà des petits formats imposés, nous présenterons également l'œuvre de Simone Pheulpin, de Josep Grau-Garriga et de Jill Galliéni. Ces artistes présentent tous des particularités et des singularités dans l'emploi des tissus. En lien avec le mouvement de la Nouvelle Tapisserie, ils ont tous su dépasser et s'affranchir du mur pour créer des œuvres remarquables et inédites. Il nous paraît donc incorrect de limiter l'art textile à un simple dérivé de l'artisanat, ou bien à de l'art appliqué. Ce n'est pas non plus une simple vogue, ou un sous-mouvement furtif de l'art contemporain. En effet, le panorama offert par la diversité des styles et des productions présentes dans les biennales, les triennales et autres expositions attestent au contraire de la variété des propositions. Un caractère textile dont les imaginaires et les matériaux (animales, végétales, synthétiques, brutes, etc.) paraissent sans cesse renouvelés et renouvelables. Patrice Hugues résume, lors d'un de nos récents échanges, la manière dont l'ensemble de ses expériences autour des arts textiles ont marqué sa vie et son œuvre :

> « J'ai pu avec d'autres (voir la revue Textile/Art) espérer jusque vers 1980 que cet art textile, toujours plus ou moins considéré comme un art décoratif ou un art appliqué, gagnerait le même rang que l'Art tout court. Ça c'est pour le premier temps de mes toujours excellentes

relations avec les Musées d'Angers. J'ai toujours eu en tête l'impressionnante grandeur de l'Apocalypse d'Angers. L'Art textile s'est certainement beaucoup développé ; mais la course n'est plus du tout la même. Courir après le grand Art n'a plus du tout de sens. Bien des faits, bien des concurrences mélangent les genres, avec de nouvelles suprématies, dans la communication, qui priment désormais par rapport aux classements exclusivement artistiques. Et dans les années 1980 -2005, on a eu aussi bien des contestations de valeurs trop absolues, bien des cultes vite oubliés. C'est l'époque de ce que j'appelle la gloire de la plastique. Ce temps-là, c'est aussi le temps le plus actif de mes créations de voiles et tissus thermo imprimés. Mieux valait, tandis que paraissaient de plus en plus dépassées des controverses assez vaines, mieux valait se tenir au plus près du tissu, le suivant dans son rôle ininterrompu d'agent et d'art de civilisation, de très grande signification anthropologique, laquelle s'est trouvée amplement confirmée avec l'avènement du numérique. Je me félicite d'avoir suivi constamment cette ligne de conduite. Pour m'exprimer et établir certaines valeurs[56] ».

En somme, cette proximité au tissu décrite ci-dessus caractérise notre artiste ; tout comme elle définit avec justesse d'autres artistes dans leurs pratiques contemporaines (notamment Ulla Von Brandenburg). De ce fait, notre recherche s'efforcera de mettre en lumière les liens existants entre artistes textiles et artistes contemporains. Et ce, par exemple au prisme des poupées de Jill Galliéni, en rapport avec les photographies de Cindy Sherman. Au-delà de Lausanne et d'Angers, des artistes internationaux (Julien Prévieux, Faig Ahmed, Peter Gronquist, Diane Meyer) emploient, eux, le trompe-l'œil et les nouveaux outils et codes du digital pour retisser un rapport au réel différencié. Il s'agit de l'avènement du numérique, dont les prémices correspondent étrangement au déclin de l'art textile (vers 1980). C'est ce que nous découvrirons dans l'ultime partie de notre recherche. Mais avant cela, les créations textiles asiatiques de la même époque, comprises dans l'héritage direct des biennales de Lausanne, feront également l'objet d'une courte étude. De même, nous aborderons brièvement la question raciale du post-colonialisme, au prisme des tissus, dans les œuvres de Yinka Shonibare et de Mary Sibande.

Cependant, il est important de noter que notre recherche n'a pas la prétention d'aborder l'ensemble des pratiques textiles passées et présentes. Celles-ci étant si exhaustives et éparses, qu'il nous paraît irréaliste d'en condenser l'ensemble dans cet écrit. En effet, nous n'aborderons ni la mode, ni le spectacle vivant, ni non plus le domaine de la dentelle. Bien que tout aussi passionnants, les champs

[56] Correspondance personnelles avec l'artiste, courriel daté du 16 octobre 2018.

du spectacle vivant et des autres pratiques textiles ne nous paraissent pas entrer dans notre propos. La mode et les nouveaux textiles intelligents, bien que fascinants, restent tout de même davantage connectés à l'art appliqué et à la performance des défilés[57]. La dentelle reste, quant à elle, un univers à part qu'il serait difficile de rapprocher de notre projet d'étude[58].

La danse contemporaine et la performance artistique emploient fréquemment les tissus (Loïe Fuller, Isadora Duncan et plus récemment Alain Platel, Carolyn Carlson[59]). Cependant, ces usages sont souvent d'ordre scénographique ou décoratif ; ce qui nous semble encore assez éloigné de notre sujet portant sur le sens plastique et sémantique du textile. En outre, la question du pli, qui a animé l'ensemble de notre recherche sur Gaëtan G. de Clérambault, ne sera pas non plus l'objet d'analyses et d'études exhaustives. Car c'est bien la fibre, l'armure textile et le tissage qui intéressent ces artistes. Le tissu pour ce qu'il est en profondeur : sa structure, son coloris, sa fabrication et ses multiples emplois. Au contraire, les questions de fibres, de transparence (voiles), de motifs, d'impressions sur étoffes, de tissages et d'aspects culturels des tissus seront, quant à elles, mises en lumière. Ainsi, entre la France (Patrice Hugues, Pierre Daquin, Thomas Gleb, Daniel Graffin), l'Espagne (Josep Grau-Garriga), la Scandinavie (Karen Hansen, Pia Männikkö), l'Angleterre (Chloë Østmo), les États-Unis (Sheila Hicks, Claire Zeisler), la Pologne (Magdalena Abakanowicz), la Suisse (Elsi Giauque), l'ex Yougoslavie (Jagoda Buić), la Colombie (Olga De Amaral), la Chine et Japon (Akané Yorita, Machiko Agano[60]) — force est de constater l'aspect et le retentissement mondial du mouvement de la Nouvelle Tapisserie sur les Arts Textiles.

Toujours en lien avec la pratique de notre artiste, les thèmes de l'intimité et de la mémoire seront abordés, mais également ceux, plus complexes, des nouvelles technologies. Entre la question de l'intime et celle du numérique, se place le sujet central de notre recherche, celui de l'entre-deux textile des installations de Patrice Hugues. Un entre-deux qui, nous le verrons, n'est pas l'unique sujet et obsession de notre artiste.

---

[57] Ces nouveaux textiles ont fait l'objet d'une exposition *Textifood, Futurotextiles* en 2016 au Musée d'Histoire Naturelle de Lille. Une belle manière de découvrir la différence entre textiles organiques, synthétiques et numériques. En ce qui concerne le domaine de la Haute-couture, nous pouvons établir des correspondances avec des stylistes tels que Hussein Chalayan ; qui lors de ses défilés projettent couleurs et images sur ses créations. Une pratique partagée par Patrice Hugues avec ses séries de R.A.T, que nous découvrirons dans la troisième partie de cette recherche.

[58] Tout comme la rubanerie, la confection et le patronage.

[59] Notamment *Blue Lady* (1983) de Carolyn Carlson, et *Tauberbach* (2014) d'Alain Platel. Ces deux spectacles accordent une place privilégiée aux effets et pouvoirs du tissu sur scène. Notons également dans le domaine des arts vivants les pionnières Loïe Fuller et Isadora Duncan.

[60] Mais également Yoichi Onagi, qui fait sensation avec son immense main textile *Red glove* en 1976 à Lausanne.

Il concerne aussi d'autres créateurs textiles (Sheena Liam, Diane Meyer). Notre recherche s'emploie à mettre en évidence la progression entre les pratiques manuelles et les pratiques digitales dématérialisées[61]. Cette relation fera donc l'objet de notre dernière partie, au sein de laquelle les liens entre ordinateurs, tissages, codages et pixels forment un ensemble cohérent.

[61] De manière chronologique.

Chapitre 2 : Figures de dos, figures isolées

La figure de dos est le tout premier thème qui anime cette recherche. Sujet majeur pour Patrice Hugues, il le développe sur plusieurs décennies par le biais d'une seule image de base : une photographie de femme, photographie qu'il reproduit à de multiples reprises, en thermo-impression sur voiles et tissus. Il évoque le prénom d'Eurydice dans chacun des titres. Voici ce que l'artiste mentionne à son sujet :

> « Les Eurydice à répétitions, ces noms, ça ne veut pas dire que je porte un intérêt particulier à la mythologie. Il y a juste que cherchant à nommer cette double figure de femme de dos en robe blanche, j'ai pensé qu'Eurydice pouvait convenir pour nommer cette figure un peu mystérieuse qui semble s'éloigner...mais ça s'arrête là. La preuve c'est que le mythe d'Orphée est ici cité à l'envers, c'est Orphée et non Eurydice qui ne devait pas se retourner. Le nom donne juste l'ampleur nécessaire, une vêture nominale généralisatrice, une valeur de référence. À partir de là chacun en fait ce qu'il veut.... C'est seulement quand vient la répétition de l'image double dans la série des œuvres qui ont le même thème, que le rebond sur la référence mythologique vient tant soit peu se mêler à la présence qui est avant tout une image de ma mère, en robe blanche photographiée de dos l'été de 1936/1938 à Houlgate, au bord de la mer, en vacances, dans la villa de mon grand-père. À la veille de la guerre, dans des années déjà chargées de cette sensibilité historique très forte dont je vous reparle plus loin...le mystère a ici pour origine le fait que nous étions pris dans une partie de jeu à cache tampon qui veut que celui - ou celle qui s'y colle attende, le dos tourné, d'avoir compté jusqu'à 100, avant de se retourner pour aller chercher l'objet/tampon caché par les autres joueurs[62]… »

C'est donc à partir d'une photographie que l'artiste se remémore ce jeu d'enfants auquel il s'adonnait dans le jardin de la résidence familiale ; de là, toute la série des *Eurydice* va prendre forme. Dans cette première étude d'œuvres, nous abordons une vingtaine de réalisations qui représentent systématiquement des personnages en pied, de dos. La plupart sont les *Eurydice*, mais certaines font exception. Les trois premières œuvres datent de 1976. Ce sont trois thermo-impressions de petits formats, conservées dans le fond d'atelier de l'artiste à Angers.

[62] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 24 juin 2016.

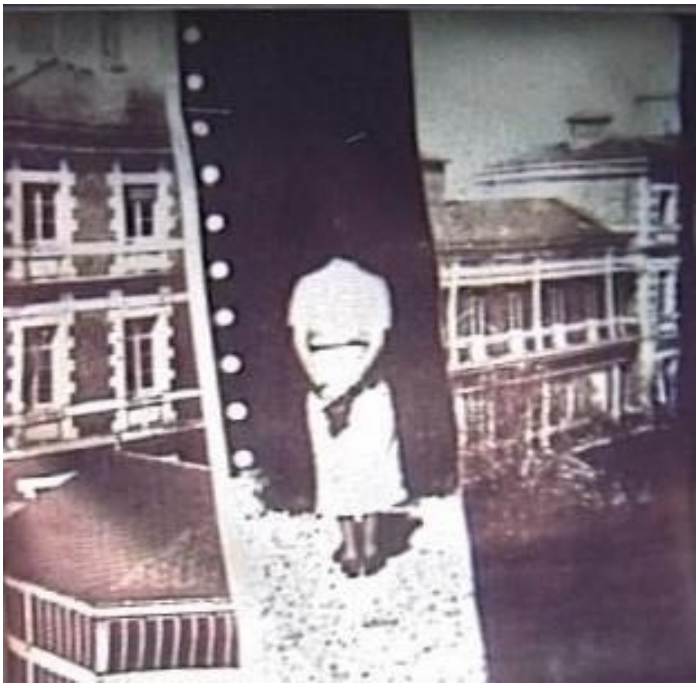


Figure 1

Patrice Hugues, *Petite Eurydice et Institut Pasteur*, 1976, tissu thermo-imprimé, 35/30/10 cm, Fonds d'Atelier, Angers.

Eurydice, ne te retourne pas

Cette première œuvre se compose d'un tissu thermo-imprimé, qui se place à l'origine dans un petit boîtier en bois[63]. L'image globale comporte une *Eurydice* de dos, dont la silhouette visible en bande présente sur le rebord gauche, des petits points blancs qui se réfèrent étrangement à du papier percé. Un papier qui évoque également les anciens tickets de transport en commun que le poinçonneur perforait afin de valider le trajet du passager. Cette petite bande est disposée sur une photographie représentant l'institut Pasteur de Paris. L'ensemble des deux images a été thermo-imprimé dans une petite presse appartenant à l'artiste. Cette bande forme une diagonale décentrée qui s'impose devant l'image de l'institut. Un dialogue est ici perceptible entre les deux images : celle du sujet et celle du bâtiment en arrière-plan. Le rapport d'échelle nous interpelle car la taille du personnage n'est pas réaliste par rapport à celle de l'institut. Ainsi, cette première Eurydice semble pouvoir assujettir, de sa forte présence contrastée, le monument emblématique qui réside dans le fond de l'image. *Eurydice* nous tourne le dos. Elle le fera systématiquement pour chacune des œuvres se référant à cette première partie. Le fait de ne pas voir son visage, et conséquemment de ne pouvoir l'identifier, nous conduit, nous spectateurs interrogatifs, à développer un sentiment de frustration, un manque qui alimente notre désir d'en savoir davantage. C'est tout l'enjeu du mystère des *Eurydice*. Cette œuvre se présente comme un jeu de piste, une énigme poétique composée de trois éléments : le boîtier (à l'origine), l'image d'Eurydice en trompe l'œil perforée et l'image de l'institut Pasteur.

Que veut-elle ? D'où vient-elle ? Qui est-elle ? Patrice Hugues évoque fréquemment dans ses écrits l'idée d'une figure s'éloignant. Est-ce réellement le cas ? Au contraire, dans cette représentation, elle semble bien ancrée dans le sol, extrêmement fixe et accolée à l'image du bâtiment, à tel point que les deux représentations ne forment plus qu'une seule et même image. Une seule et même représentation délicatement placée au sein d'un écrin qui les accueille, prévu spécifiquement à cet effet. Un assemblage bien anticipé reflétant un choix de combinaison plutôt rare chez l'artiste : car Patrice Hugues place ici ces deux tissus imprimés dans un cadre délimité, donc cloisonnant.

En effet, en général, celui-ci préfère laisser libre court à la vie animée de ses voiles et tissus :

> « Premier caractère qui définit mon travail : il est composé pour l'essentiel de tissus, de tissus et de voiles la plupart du temps. C'est la nature même de toutes ces œuvres et tout en découle, au niveau des intentions et au niveau des formes d'expression […] toutes les œuvres comportent des images thermo-imprimées, le plus souvent des figures humaines, éventuellement parmi des motifs.

[63] Figure 1.

Ces images peuvent être de grande taille. Elles se mêlent à l'espace. Elles introduisent un contenu humain de représentation, explicite ou non. Ces images vivent la vie du tissu : devenues souples et ployables comme le tissu, souvent elles entrent en série en étroit rapport d'intégration ou d'opposition avec des motifs, imprimés comme elles sur voiles et tissus[64]. »

Ainsi, nous comprenons par le biais de cette citation que tissus, images et espaces jouent tous trois un rôle absolument fondamental dans l'imaginaire et les productions de l'artiste. Nous verrons, en confrontant cette toute première œuvre aux autres de cette partie, qu'il n'existe que deux versions d'*Eurydice* placée dans un format carré. Les autres imprimées sur voiles et tissus sont en liberté, non assujetties à un cadre ou à un support spécifique. Cependant, la seconde œuvre présentée ici est également composée en partie d'un petit boîtier en bois[65]. Ce dernier est tout à fait similaire à celui de l'œuvre précédente. Patrice Hugues y a également placé une *Eurydice* à l'intérieur. L'image suivante représente l'œuvre d'origine : il s'agit du boîtier comportant le tissu thermo-imprimé[66]. Au regard de ce document photographique et de la manipulation réelle de l'objet ; nous comprenons qu'il s'agit en réalité de la même œuvre. En effet, Patrice Hugues modifie l'œuvre de base en ajoutant un tissu réel, ici une résille de couleurs. Et ce dans le but de repenser considérablement le champ de l'image. La première image présentée est donc uniquement un travail en cours, une réalisation inachevée. C'est cette seconde image qui clôture la représentation de la petite Eurydice dans son boîtier[67].

En outre, par le biais de cette seconde œuvre, nous comprenons que la pratique de l'artiste s'articule autour du tissu de plusieurs manières : en employant à la fois des images thermo-imprimées et du tissu réel. Ainsi, il utilise d'une part le tissu comme support de réalisation, dans le cadre de la thermo-impression, pour le transfert de l'image de la petite Eurydice de dos avec pois blancs sur le rebord. Et d'autre part, il l'utilise comme élément de composition. Dans le cas présent, Patrice Hugues se sert d'une résille de plusieurs couleurs qu'il accroche sur le devant du petit boîtier en bois. Le tissu est au cœur de cette seconde œuvre car il est à double usage : à la fois support et apport de création. Ce fait qui peut de prime abord nous paraître anecdotique est en réalité tout à fait essentiel à la poursuite de nos investigations. En effet, nous comprenons au regard de l'analyse des œuvres de l'artiste l'idée suivante : les différents usages de cet objet si spécifique qu'est le tissu nourrissent la créativité et l'imaginaire d'un artiste dont la pratique est pluridimensionnelle.

---

[64] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 14 décembre 2014.
[65] Figure 2.
[66] Photographie personnelle de l'œuvre réalisée lors de la visite du fonds d'atelier de l'artiste en octobre 2016.
[67] Figure 2.

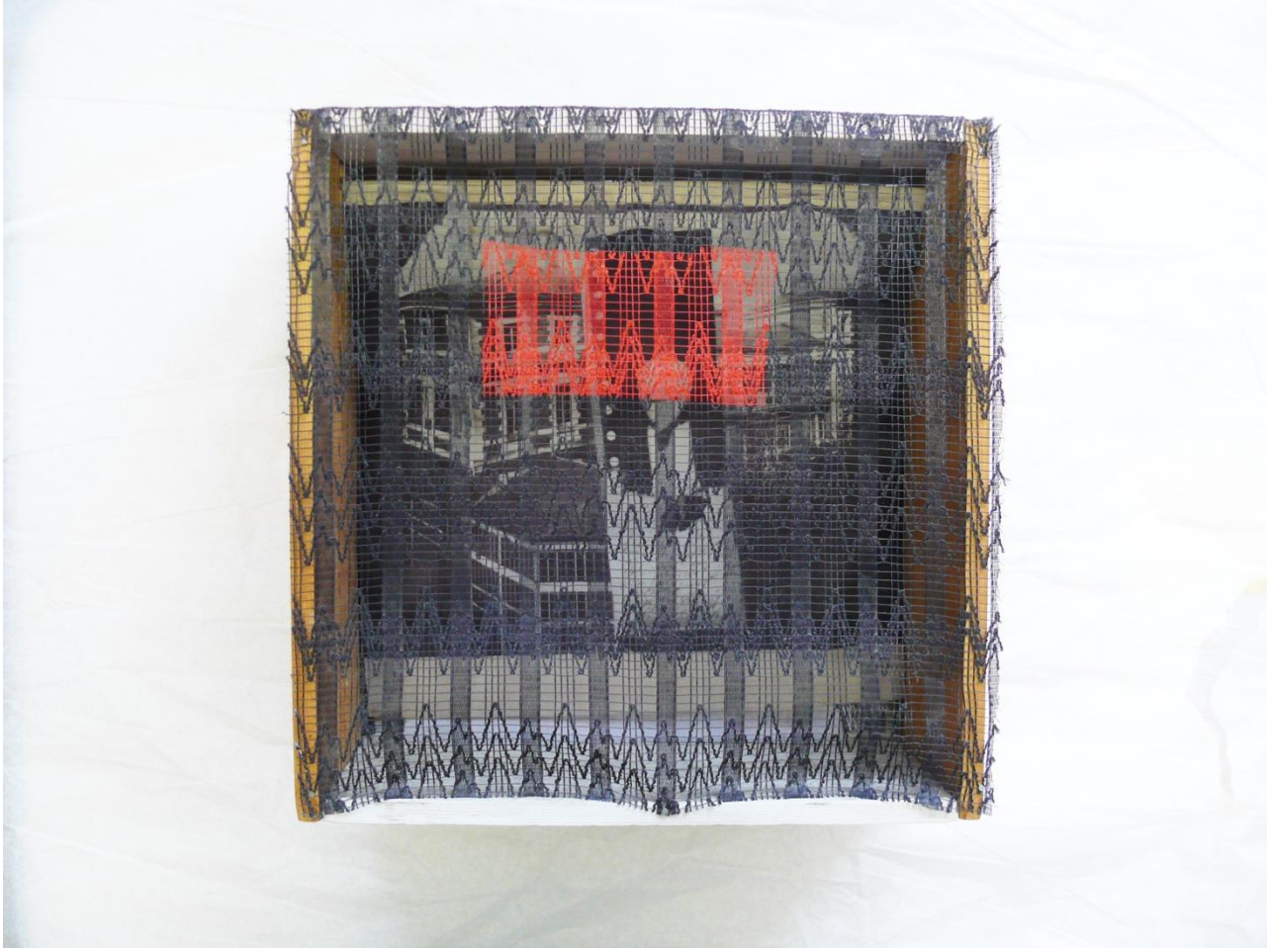


Figure 2

Patrice Hugues, *Petite Eurydice et résille*, 1976, tissu et résille polychromes thermo-imprimés, 35/30/10 cm, boîtier en bois, fonds d'atelier, Angers.

Le tissu offre à l'artiste plusieurs dimensions de lecture. Dans le cas de la figure 2, la résille voile avec ses motifs et sa transparence biaisée, notre approche rétinienne de la figure de dos. Des motifs qui évoquent l'activité du cœur humain au travers du tracé d'un électrocardiogramme. Les motifs colorés sur l'image fixe provoquent un effet d'animation. De ce fait, bien qu'Eurydice soit si statique dans sa posture, le graphisme de la résille dynamise la surface : les pulsations des fils de couleurs se superposent assez harmonieusement à la petite image d'Eurydice de dos. Cette dernière se retrouve comme consignée dans son boîtier.

Voici donc deux interprétations concernant cette seconde œuvre de petite dimension : une première dimension visible au travers de cette résille si particulière qui anime et trouble la vue d'Eurydice ; et au-delà de cette grille de couleurs, à travers les nombreuses ouvertures, la vision déjà familière de cette figure de dos, les mains croisées, en noir et blanc. Nous avons donc ici l'étroite combinaison d'une utilisation habile et singulière des motifs de la résille. Ces derniers s'associent à la petite image thermo-imprimée. Mais qu'est-ce que cela signifie pour l'artiste ? Et pour notre propre perception de l'œuvre ? Il s'agit de laisser vivre les tissus dans ce que Patrice Hugues nomme lui-même un entre-deux, une dimension tout à fait fondamentale de sa pratique :

> « Toutes les œuvres jouent d'un entre-deux. D'un plan de voile à l'arrière-plan de tissu par exemple se crée entre-deux, ce que j'appelle un tiers espace où les images et les formes des deux plans interfèrent. C'est le plus souvent une sorte de passage qui vient s'ajouter aux passages des visiteurs qui parcourent l'ensemble de l'installation. Ceci rejoint l'aptitude spécifique du tissu à intervenir dans l'entre-deux[68]. »

Des entre-deux, il en existe de toutes sortes pour l'artiste. Qu'ils soient visuels ou sémantiques. Concernant la figure 2, l'entre-deux réside dans l'espace qui existe entre la résille et l'image thermo-imprimée. Cet espace intermédiaire nous permet de saisir dans toute sa dimension volumique cette création qui n'est pas plane, mais belle et bien conçue en profondeur. Il existe donc une forme de respiration au sein de cette œuvre, entre le fond imagé et le premier plan qui comporte l'usage d'un tissu réel. Deux usages du tissu, deux plans, deux dimensions au sein desquelles un tiers espace se crée : celui de l'entre-deux des voiles et tissus.

Nous approfondirons dans les pages suivantes, au regard d'œuvres de grandes dimensions, cette notion d'entre-deux indispensable à la création et à l'imaginaire de Patrice Hugues. Avant cela, nous allons nous intéresser à une dernière œuvre de format modeste. Une œuvre qui joue également sur la notion d'entre-deux, mais d'une manière qui diffère des deux pièces précédentes.

---

[68] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 14 décembre 2014.

Figure 3

Patrice Hugues, *Deux Eurydice dans un cadre rouge*, 1976, tissu thermo-imprimé, 25/35/25 cm, boîtier en bois, fonds d'atelier, Angers.

Cette œuvre présente trois figures de dos : elles se situent chacune dans un format rectangulaire et elles sont thermo-imprimées sur un fond rouge de format carré[69]. Le tissu rouge comprenant les images est placé dans un boîtier[70] le contenant. Ce tissu est légèrement plié sur ses rebords, et ce afin de pouvoir tenir en entier dans son écrin de bois. Ce léger froissement d'étoffe offre un visuel tout à fait singulier. Une représentation qui n'est pas sans séduction, car elle attise notre curiosité et notre entendement. De plus, le tissu quelque peu ployé sur les contours insuffle une certaine animation au champ de la représentation. Les trois silhouettes sont ici représentées sur des bandes étroites presque accolées les unes aux autres. L'artiste laisse entre chacune des images, une fine bande de couleur rouge qui permet ainsi au spectateur d'entrevoir une mince respiration visuelle. Il s'agit toujours de la même image, mais représentée de trois points de vue différents. La première image à gauche du cadre présente une focale au sol, où l'on perçoit la photographie d'Eurydice, parmi quelques chutes de tissu en désordre. La seconde, celle du milieu, une image d'Eurydice de dos similaire aux deux images[71] précédemment évoquées. Enfin, la troisième sur la droite nous montre la même image d'Eurydice, mais cette fois-ci davantage centrée autour de sa silhouette. Cette dernière représentation est étonnante car l'image démarre des pieds de la silhouette. Eurydice n'est donc plus placée au centre de la représentation ; mais ici davantage située sur le rebord bas du boîtier.

Nous comprenons assez rapidement, en parcourant étape par étape ces trois représentations du boîtier l'idée suivante : au sein de cet espace délimité, Patrice Hugues nous offre la lecture en trois temps d'une seule et même représentation. Nous pourrions ainsi aisément imaginer être nous-mêmes impliqué dans cette narration : par exemple, en nous projetant mentalement dans ce cadre afin de saisir sur le plancher cette photographie ; puis en resserrant progressivement notre regard sur cette silhouette en plans de plus en plus rapprochés. Ainsi, l'artiste nous invite à découper en trois temporalités distinctes la découverte de cette figure de dos. Notre regard est guidé par le biais de ce petit montage habilement pensé, où l'entre-deux ne réside pas entre voiles et tissus, mais bel et bien dans le montage cinétique de ces trois images légèrement espacées. Bien que le cartel stipule ici *Deux Eurydice dans un cadre rouge*, il en figure en réalité trois représentations dans cette œuvre. L'artiste s'amuse-t-il ici à troubler notre perception ? À voiler les pistes ? Nous le verrons, la démultiplication des repères visuels est une notion intrinsèque aux réalisations de Patrice Hugues. Un concept qui fonctionne avec celui de la déambulation dans l'espace des œuvres.

[69] Figure 3.
[70] Le même boîtier que pour l'œuvre précédente : format et matière similaires.
[71] Figures 1 et 2.

Cette notion de confusion des perceptions caractérise en partie l'entre-deux évoqué ci-après par Patrice Hugues. Une notion qui conduit vers une certaine forme de création. Celle-ci se fonde sur un sentiment artistique propre aux ambiances des voiles et tissus employés :

> « La plupart des œuvres demande que le visiteur ne se contente pas d'une vue frontale mais se déplace et recherche toutes les obliques de vision possible. Il échappe ainsi à la finitude de l'image à laquelle notre regard est habituellement assujetti. Les tissus et les voiles s'articulent entres eux sans limites vraiment arrêtées. Ceci rejoint le grand pouvoir spécifique d'articulation qu'ont les tissus dans les ambiances que nous vivons[72]. »

Afin d'illustrer cette approche spatiale bien spécifique à l'artiste, regardons à présent à une œuvre dépourvue de cadres et de limites définis[73]. Plus de boîtier et de petites thermo-impressions, mais au contraire un grand tissu représentant toujours la même image d'Eurydice à une échelle tout autre. Eurydice n'est plus séquestrée dans un format carré mais cadrée dans le plan de l'image. Elle est thermo-imprimée dans un rectangle. Ce dernier est cerné de petits motifs contrastés et espacés sur un grand pan de voile blanc. Patrice Hugues ne réalise ici qu'une seule thermo-impression, la même pour l'image et les motifs.

[72] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 14 décembre 2014.
[73] Figure 4.

Figure 4

Patrice Hugues, *Eurydice à motifs*, 1978, voile thermo-imprimé polychrome, 238/140 cm, collection de la galerie Les Drapiers, Liège, Belgique.

Les petits motifs noirs et légers ressemblent à des empreintes de pattes d'oiseaux sur le sol ; ils peuvent également évoquer quelques brindilles ou feuillages forestiers. En cela, nous comprenons que cette grande composition en tissu a pour but d'introduire un thème récurrent chez notre artiste : celui de son rapport étroit à la nature et à ses diverses formes. Bien que la focale soit délibérément resserrée autour du personnage centré de dos, les petits motifs presque calligraphiques qui entourent la figure élargissent, quant à eux, le champ de vision et brisent les limites du cadre du tissu. Pas de frontières entre image et motifs, le dialogue est ouvert sur l'extériorité de l'œuvre. Et au-delà du champ de l'œuvre, que peut-on observer dans l'image ? La transparence du tissu permet d'ouvrir notre perception à de multiples approches de l'œuvre. Les alentours qui bornent le pan de tissu sont essentiels à sa juste réception. En cela, les objets qui entourent l'œuvre de tissu communiquent avec elle, pour lui offrir de multiples sens que chacun est libre d'interpréter. Il y a donc tout un espace qui interagit avec le tissu. Cet espace confère ce que Patrice Hugues nomme les ambiances de voiles et de tissu. Des ambiances qui se créent par l'emploi de tissus thermo-imprimés vivants et mouvants au gré de l'air et des visiteurs. Sommes-nous de passage dans cet espace ? Ou bien est-ce cette Eurydice qui prend ses distances avec nous ? Va-t-elle quelque part ? La figure de dos est fixe et cadrée, soit, mais le tissu est animé. Les motifs très nombreux offrent une certaine sensation de vertige. Parfois même, une certaine forme d'ivresse à la lecture de l'œuvre. Voici ce qu'écrit Patrice Hugues sur la relation entre motifs et images :

> « Je répète que cet entre-deux image et motif n'a de caractère spécifique qu'autant que ce qui est mis en œuvre et ce qui travaille, c'est le tissu. Sinon il n'y aurait pas de fonctionnement de ce genre[74]. »

Au-delà du vertige transmis par le rapport entre image, motif et tissu, un autre détail d'importance est ici perceptible : celui de la transparence des noirs. En effet, notre regard pénètre l'œuvre, non pas par le biais des motifs imprimés sur le voile blanc, mais au cœur du tissu, dans l'encadré rectangulaire de son centre. Le spectateur a ici le loisir d'atteindre un au-delà du voile et d'entrer dans l'espace de l'œuvre, dans cette prise sur l'espace ambiant qui devient profond. Patrice Hugues prend le soin d'étudier cet effet et de placer son voile devant un espace de pénombre réelle, très sombre – et ce afin de laisser jouer la transparence du tissu pour brouiller nos repères spatiaux. L'ouverture au troisième plan de l'image offre elle aussi une troisième dimension à cette œuvre. Une création qui sous un aspect premier de planéité devient en réalité tout à fait volumique et dimensionnelle, une fois placée dans l'espace adéquat, comme le détaille le plasticien dans l'extrait suivant :

[74] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 21 janvier 2015.

« Mes œuvres s'installent dans l'espace, l'occupent et l'animent. C'est très rarement plaqué au mur, elles ont besoin de la troisième dimension, il y a des parcours. Le résultat entre transparence, voile, tissu, image, cela incite à échapper à la finitude de l'image […] Tout ce qui est rigoureusement plan, cadre, plaque et limite…je suis ailleurs, j'ai absolument besoin de l'extension hors limite, de la relation entre intérieur et extérieur[75]. »

Cet hors limite évoqué par Patrice Hugues est quasiment omniprésent dans ces grandes installations de voiles et de tissus thermo-imprimés, que nous détaillerons dans la seconde partie de cette recherche, au travers d'une exposition majeure de l'artiste à Angers en 2004. L'entre-deux participe directement à cette absence voulue de cadres, de limites. Le tissu en lui-même est pour Patrice Hugues un entre-deux fondamental :

« Entre-deux, entre chair et âme. Si mes tissus et mes voiles vous touchent, c'est que s'expriment par eux publiquement quelques secrets que nous partageons au plus profond de nous-mêmes[76] »

Des secrets, des énigmes, c'est bel et bien de cela qu'il s'agit pour la série des *Eurydice*. Ce qui est là relève de l'intime, d'une intimité entre soi et autrui, soi-même et son intériorité. Qu'est-ce que peut bien nous murmurer cette figure de dos associée à ces motifs ? Eurydice est toujours représentée de dos, ce qui suppose qu'elle demeure volontairement dans l'anonymat. C'est l'absence d'identité qui nous permet d'imaginer des récits divers et variés. Cette figure cachée est une porte d'entrée vers tout un panel d'interprétations propres au vécu et aux rêveries du spectateur. Ainsi, la série des Eurydice ne peut fonctionner sans la participation du passant qui fait lui aussi vivre les installations de voiles et de tissus. C'est, selon notre artiste, de cette manière que le tissu « travaille » :

« Concernant mon travail la grosse question est de savoir comment travaille le tissu et comment le travail du tissu fait travailler images et motifs et autre chose s'il s'en introduit. Les motifs sont les signes spécifiques d'un langage répétitif qui est la part structurelle du langage du tissu (motifs et tissage)[77]. »

[75] Transcription écrite d'un questionnaire soumis à l'artiste à son domicile : rencontre datée du 10 avril 2015.
[76] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 27 novembre 2014.
[77] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 21 janvier 2015.

À ce propos, progressons dans notre étude des autres Eurydice transférées sur les tissus. L'œuvre que nous abordons à présent est également d'une échelle importante, mais elle comporte surtout, fait nouveau, deux tissus placés l'un derrière l'autre[78]. Chaque tissu comporte une seule image d'Eurydice de dos.

[78] Figure 5. Cette œuvre a fait l'objet d'un achat à l'artiste en 1983 par le Fond Régional d'Art Contemporain de Normandie (FRAC).

Figure 5

Patrice Hugues, *Deux Eurydice sur deux voiles thermo-imprimés*, 1977, installation d'un voile sur un fond de tissu à motifs, 230/140/70 cm, fonds d'atelier, Angers.

Autre élément ayant son importance : un encadrement est placé au niveau du buste de la silhouette de dos, sur la plus grande des deux figures[79]. Il n'y a donc plus qu'une seule Eurydice nous tournant le dos, comme présentée précédemment, mais deux figures similaires vues en perspective. Deux silhouettes qui se placent en transparence sur le devant d'un tissu à motifs floraux, aux tonalités pourpres sur fond sombre[80].

S'agit-il ici d'un double jeu de cache-cache ? Un entre-deux tangible existe entre les deux tissus : de fait, entre ses deux textiles assemblés que voyons-nous ? Un passage, de l'espace, un transit. Cette œuvre ne réclame pas qu'une seule vue frontale, elle est mouvante, elle s'ancre dans un contexte de déambulation du spectateur. Elle s'anime au gré des nombreux passages. Le montage suivant en témoigne assez explicitement[81]. Le tissu du fond a changé, car il s'agit ici d'une restitution capturée en images dans le fond d'atelier de l'artiste. Cependant nous retrouvons aisément notre double Eurydice de dos. Le but était de saisir en direct, toutes les possibilités de réception possible face au voile et au tissu, en position de spectateur mouvant. Nous comprenons ainsi à quel point l'association des voiles et tissus de Patrice Hugues possède un très grand potentiel d'animation. Une animation produite par l'action du spectateur se déplaçant face et autour de l'œuvre. Une réalité stupéfiante qui prend corps grâce à cet entre-deux agissant ici entre voile et tissu. Le spectateur déambulant dans l'espace est ainsi saisi par les présences silencieuses des Eurydice à différentes échelles[82]. Que représente concrètement cet entre-deux textile pour Patrice Hugues ?

> « L'entre-deux, y compris dans mes œuvres, c'est une réalité concrète d'abord, c'est-à-dire une intégration entre bien sûr un avant et un arrière-plan et bien sûr comprenant éventuellement ce que j'ai appelé un tiers espace entre les deux, mais c'est avant tout une intégration et compris comme cela sûrement ça rejoint le mieux tout ce qui a pu me mener dans mes recherches par rapport à des dualismes, des dualités qui me paraissent tout à fait maintenant déplacés, hors d'âges, et ne plus pouvoir fonctionner[83]. »

[79] Cet encadrement focalise notre regard sur le haut du corps de la silhouette.
[80] Pour résumé : il y a deux voiles décalés, les deux Eurydice sont chacune sur l'un des voiles. Elles occupent et peuplent l'espace.
[81] Figure 6.
[82] Figures 7 et 8.
[83] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 10 janvier 2015.

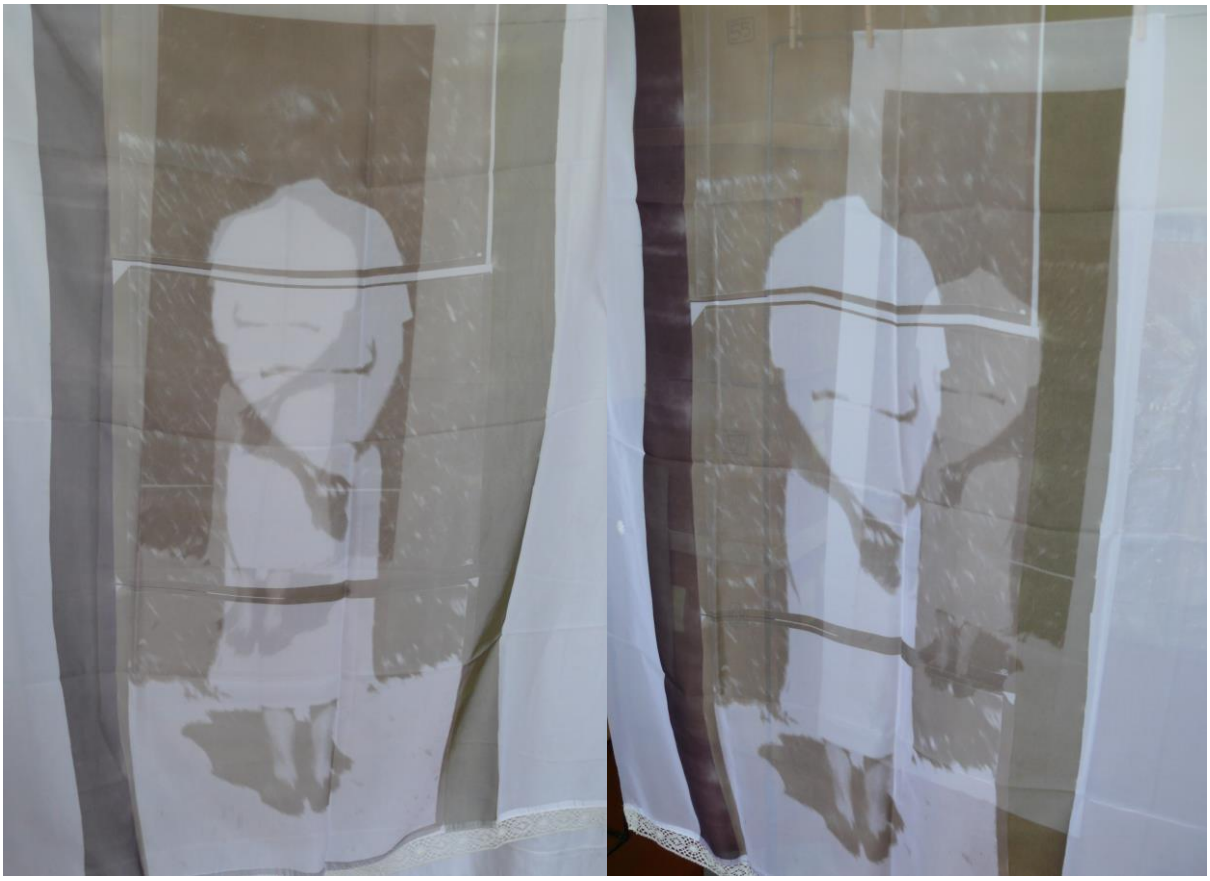


Figure 6

Eurydice point de vues 1 et 2, images réalisées dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 7

Double Eurydice sur fond noir, Dans les bois d'Arbois, 2004, collections des Musées d'Angers.

Figure 8

Double Eurydice et dentelle et voiles noirs, Double Eurydice et voiles orange, 2004, collection des Musées d'Angers.

De l'animation des voiles et des tissus

Une réalité concrète de l'espace. Mais également une approche sensible à expérimenter soi-même, en collaboration personnelle avec les œuvres. Images et motifs, l'un n'allant pas sans l'autre. Une correspondance délicate qui fusionne entre figure photographie en noir et blanc et motifs imprimés et répétés. L'on est en droit de se questionner : que devient ce voile absent de ce fond ou bien ce fond sans ce voile ? Les trois photographies suivantes répondent en partie à ce questionnement. La réponse est la suivante : ces Eurydice prennent concrètement vie dans l'espace. Bien qu'elles soient planes et légères, le déplacement du spectateur produisant l'animation les rend extrêmement présentes. Une étrange ambiance s'instaure alors dans le lieu : c'est celle de l'animation spécifique des figures et des textiles de l'artiste. Patrice Hugues nomme cet effet la « valeur euphorisante ». Avant-plan et arrière-plan dialoguent en délicatesse, dans la discrétion. Ils laissent place dans l'espace à cet entre-deux si cher aux créations textiles de l'artiste. Telle une vision fugitive, évanescente, ces deux Eurydice transférées sur voiles représentent des figures légères et discrètes, dont l'absence de densité tend à nous transporter vers un certain paysage intérieur. Ici l'on retrouve ainsi l'idée d'intimité évoquée en amont. Leurs réalités physiques sont liées à une planéité frêle et presque fugitive. Qui sont ces femmes de dos qui ne laissent rien paraître de leurs identités ? Pouvons-nous, nous spectateurs anonymes, aisément nous identifier à ces figures répétées sur voiles et tissus ?

À la fois proches et lointaines, ces Eurydice déclinées sur différents tissus, dont l'image est une capture momentanée d'une parcelle de l'enfance de Patrice Hugues, nous reconnectent en toute habilité avec notre propre imaginaire. Une image à la fois simple et complexe qui laisse libre court à de multiples réceptions et interprétations. Un coup de force plastique, qui part d'une simple représentation évoquant probablement pour l'artiste un souvenir heureux et agréable. Une chronique d'ordre anecdotique commémorant un moment de vie bien spécifique. Un instant en famille isolé un court instant de la frénésie du reste du monde[84]. De ce fait, nous pourrions avancer l'idée suivante : la série des Eurydice pourrait se référer à la fabrication d'une sorte d'icône secrète, dont la déclinaison récurrente est liée à la recherche d'une forme de vérité, de démonstration. En effet, nous sommes amenés à nous questionner sur la signification de ces multiples répétitions de la figure de dos sur différents types de tissus. Quelle recherche fondamentale sous-jacente peut-il y avoir via cette démarche, ce rituel de répétition d'une même image ?

Eurydice représente incontestablement une des figures les plus répétées sur tissus par Patrice Hugues. Cette photographie de la mère de l'artiste l'accompagne au travers de sa création sur

[84] Se référer p.1 à la correspondance avec l'artiste, courriel daté du 24 juin 2016.

plusieurs décennies. D'où la question : quel rapport peut-il exister entre la mère de l'artiste et les tissus ? Si cette image habite si fréquemment sa mémoire et nourrit dans un même temps une partie imposante de sa création, quel sens cela peut-il bien prendre dans l'élaboration de sa pratique d'artiste ? Patrice Hugues évoque brièvement ci-dessous la photographie à l'origine de la série des Eurydice, ainsi que le rapport privilégié et précoce qu'il entretient dès l'enfance avec les tissus dans le passage suivant :

> « Il y a une période très heureuse, dans mes souvenirs, qui va en gros de l'âge de quatre ans à l'âge de douze ans (de 1934 à 1942 environ). Il y a la nature, pendant les vacances, à l'orée de la forêt de Fontainebleau, le jeu de l'ombre et du soleil, cela a eu une incidence énorme pour la suite sur mon travail…Il y a ma mère, une photo de 1936 ou 1937, elle est de dos en robe blanche. C'est L'Eurydice présente dans plusieurs de mes œuvres[85]. »

Cette photographie évoque donc pour l'artiste une période qui pourrait se référer à un temps de l'innocence[86]. Un instant pris sur le vif, privilégié, qui au travers d'une figure de dos non identifiée, stimula avec insistance la sensibilité de Patrice Hugues. Une approche qui modifie le statut d'une simple photographie d'album de famille pour l'élever au rang d'outil de création. Cette image endosse de ce fait une forme de valeur généralisatrice pour notre artiste. Mais qu'en est-il du rapport de proximité avec les tissus ?

> « J'ai toujours vu ma mère peindre ou dessiner. Elle était aussi une excellente couturière et réalisait des vêtements, en particulier ceux que nous portions mes deux frères et moi, d'une qualité de coupe et de finition remarquable[87]. »

Ainsi, nous saisissons que l'attrait de Patrice Hugues pour les tissus remonte à son enfance où peinture, dessin et couture s'entremêlent dans un ensemble cohérent. Des pratiques que l'artiste observe dans un contexte familial et qui tendent à nourrir sa créativité ainsi que son œuvre en devenir et ce dès son plus jeune âge. Ce dernier évoque, lors d'un entretien mené en 2015, son rapport spécifique aux tissus qui l'habite depuis le début de son existence.

À la question : « Quand diriez-vous que les tissus ont commencé à prendre une place particulière dans votre existence[88]? », voici ce que l'artiste répond :

---

[85] Entretien [en ligne] Patrice Hugues, Françoise de Loisy, 19 août 2003. Disponible sur : http://www.mchugues.fr/Patrice.html, consulté le 10 mars 2015.
[86] Cette photographie constitue le document de base pour la série des *Eurydice*.
[87] Entretien [en ligne] Patrice Hugues, Françoise de Loisy, 19 août 2003. Disponible sur : http://www.mchugues.fr/Patrice.html, consulté le 10 mars 2015.

> « Vers 1969, je ne sais pas pourquoi, il y a des pistes dans l'arrière-plan psychologique profond, un penchant pour le doux et tendre, quelque chose de très près des êtres, de leurs vies corporelles et mentales. Le tissu est l'objet qui m'est le plus proche. L'ambiance est également très importante pour moi[89]. »

Quelque chose de très près des êtres, et au cœur de la parenté des êtres les plus proches ? Ceux qui nous ont mis au monde, ou accompagné dans notre vie ? Cette citation est un indicateur des plus précieux, puisqu'il nous amène à comprendre comment Patrice Hugues introduit au travers des différents tissus qu'il emploie, l'idée d'une importante proximité avec l'humain. Tissus et individus sont liés, de même que tissus et humanité. Le tissu ou le voile imprimé, c'est précisément ce qui se situe entre soi et les autres, entre soi et l'image, entre soi et soi-même. Concernant les œuvres, entre les deux voiles se situe un passage, un entre-deux bien spécifique à cet objet de prédilection :

> « Il y a simplement une réalité physique psychique et psychologique très particulière qui est là. Je suis très rarement dans le pur domaine des idées…regardez autrement les images sur voiles et tissus dans mon travail parce qu'étant donné leurs venues par des gaz d'encre en thermo-impression - encre à l'état gazeux – sur le voile de devant et sur le tissu arrière ainsi que les interférences qui opèrent entre les deux, il est bien certain qu'on arrive presque à l'indicible pour définir l'entre-deux[90]. »

Si l'entre-deux est indicible, l'on peut cependant le voir et le ressentir. Prenons à titre d'exemple cette autre thermo-impression sur voile transparent : la figure de dos est transférée sur un voile à motifs de fleurs encadrant cette dernière[91]. Un élément diffère d'emblée des autres œuvres présentées jusqu'ici : le voile laisse transparaître les barreaux du dossier d'une chaise en bois de telle sorte qu'ils composent le fond de l'image[92]. Le dossier de cette chaise apparaît ainsi en transparence dans le cadre de l'œuvre. Il fusionne avec elle et produit ainsi un ensemble à la fois surprenant et énigmatique. L'œuvre gagne de ce fait en densité, en profondeur, en dimension.

Cette Eurydice ne se dresse pas seule face à l'obscurité du fond de l'image[93] : au contraire, le noir thermo-imprimé du voile à motifs laisse transparaître la lumière qui ajoute au champ de l'image ses

---

[88] Transcription écrite d'un questionnaire soumis à l'artiste à son domicile, daté du 10 avril 2015.
[89] Transcription écrite d'un questionnaire soumis à l'artiste à son domicile, daté du 10 avril 2015.
[90] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 14 janvier 2015.
[91] Figures 9 et 10.
[92] Il s'agit de la chaise du bureau sur lequel l'artiste rédige ses cahiers. C'est de ce fait un objet assez symbolique. Il représente ici la liaison entre pratique plastique et pratique théorique.
[93] Elle n'est pas seule dans l'espace d'arrière-plan.

lignes réelles en trois dimensions. Autre fait perceptible, l'image apparaît beaucoup moins plane que pour les œuvres précédemment citées[94]. L'on aurait presque la sensation que le personnage se déplace du champ de l'image ; un champ par ailleurs très ouvert, sans cadre mais également sans format définitif. Toutes les qualités propres à l'usage du voile sont ici mises en lumière par Patrice Hugues. Le voile utilisé en association avec un objet volumineux permet de laisser s'exprimer le tissu dans un langage qui lui est propre. Une notion absolument fondamentale à la pratique de l'artiste est lisible ici, au travers de ce dispositif plastique. Il s'agit de l'usage artistique du « pouvoir d'animation » du tissu dont Patrice Hugues fait l'éloge :

> « Les tissus vivent plus longtemps parfois davantage que les vies humaines. D'autre part, c'est souvent avec un rapport avec la vie humaine elle-même ; ce sont donc des animations qui viennent de la conformité de la vie des tissus qui deviennent des vêtements, etc. Mais il peut ne pas bien vivre s'il est mal porté. Mais il faut vraiment être vicieux pour empêcher un tissu de vivre, il a un pouvoir d'animation considérable. C'est un objet inerte qui est doué d'un grand pouvoir d'animation[95]. »

Ce grand pouvoir d'animation sera davantage explicité, en rapport avec d'autres créations monumentales de l'artiste, dans la seconde grande partie de cette monographie. Si nous revenons à l'étude de cette Eurydice posée sur une chaise en bois, nous constatons alors que l'animation propre au ploiement du voile tend à animer très largement la surface plane de l'image pour lui octroyer densité et dynamisme. Eurydice ne se tient pas ici seule face au vide, mais davantage face à un espace ouvert et profond. Les barreaux de la chaise en bois scandent la surface grâce à leurs nombres et partitionnent le voile en formant des bandes rectangulaires qui laissent visibles les hors-champs du voile. C'est en cela que l'on peut évoquer spécifiquement pour cette composition, l'idée d'un prolongement de l'expression de ce voile thermo-imprimé. Ce dernier entre en étroite corrélation avec l'espace environnant. En effet, la transparence du voile laisse voir les détails de la pièce (il s'agit ici de l'atelier de l'artiste) qui transparaissent au travers de ce dernier.

[94] Elle n'est pas suspendue dans les airs.
[95] Transcription écrite d'un questionnaire soumis à l'artiste à son domicile, daté au 10 avril 2015.

Figure 9

Patrice Hugues, *Eurydice*, 1980-1981, voile à motifs thermo-imprimé déposé sur un fauteuil à claire-voie, 230/90 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 10

Détail de la photographie précédente : Eurydice imprimée sur le voile posé sur le dossier de la chaise à claire-voie.

De fait, nous sommes en droit de nous questionner : existe-t-il deux mondes parallèles dans la création de Patrice Hugues ? L'univers des images intimes imprimées sur tissu et l'espace du tangible ? Celui du vivant et des objets en volume de notre quotidien ? Et si tel est le cas, ces dits espaces sont-ils systématiquement communicants l'un avec l'autre dans la création de Patrice Hugues ? Le rôle de la transparence des voiles est-il important dans les compositions de l'artiste ?

> « C'est difficile à décrire mais c'est certain. C'est une forme de poésie qui existe dans ces jeux d'entre-deux[96]. »

Une forme de poésie…en effet, des jeux récurrents entres voiles, tissus, images et espace qui confèrent aux installations textiles de Patrice Hugues un caractère poétique très prononcé. Cet aspect est directement lié à l'emploi des transparences des voiles qui s'installent dans des espaces bien déterminés. Une œuvre créée la même année que l'Eurydice sur la chaise à claire-voie est assez représentative de cette approche poétique propre à Patrice Hugues[97]. La thermo-impression dont il est question est ici bordée de tissus réels : de la gaze et de la guipure. Cette œuvre fait la démonstration d'un double usage du tissu. C'est la première que nous abordons à la fois comme support et comme outil de création. Le tissu intervient donc en-deçà de l'image pour recevoir la thermo-impression et également sur la partie haute du tissu imprimé. Cette gaze et cette guipure se démarquent-elles une forme de finition de l'œuvre ? De semi-cadrage ?

En effet, Eurydice est ici bordée de motifs tissés, mais elle ne l'est qu'à moitié. Que se passe-t-il pour l'autre partie, non bordée, du rectangle de voile ? C'est un espace ouvert. Il attire notre regard vers un hors-champ du tissu imprimé. Eurydice est représentée bien au centre du voile, mais l'espace de la figure de dos reste décloisonné à gauche et non à droite du tissu. Elle se retrouve cernée de toutes parts : à droite, par les tissus réels, et de l'autre côté, par l'amorce d'une fenêtre à gros carreaux qui transparaît à travers le voile. Sa silhouette est comme dirigée en direction de la fenêtre réelle. Cette disposition laisse le spectateur songeur et sème avec subtilité la discorde dans sa perception : où se situe ici la différence entre le réel et l'image ? Au cœur de cette rencontre poétique et sensible entre image, tissu, transparence et espace, une confusion rétinienne et sensitive est éminente. En d'autres termes : le spectateur expérimente un changement de repères physiques et optiques, au profit de repères plus relatifs et plus complexes. L'ampleur de l'espace réel poursuit celui de l'espace de représentation de l'œuvre. Tout devient complexe et ouvert.

---

[96] Correspondance personnelle avec l'artiste : courriel daté du 4 mai 2015.
[97] Figure 11.

Figure 11

Patrice Hugues, *Eurydice chez elle*, 1981, voile thermo-imprimé bordé de gaze et guipure, 180/140 cm, fonds d'atelier, Angers. Mise en espace et photographie de l'œuvre réalisée par l'artiste dans sa maison-atelier, vers 1982.

Eurydice est une simple figure de dos, mais une figure qui dirige son regard vers une des fenêtres du monde réel[98]. Chercherait-elle en cela à transcender l'image pour intervenir dans le monde volumique ? Ou bien, est-ce à nous spectateurs de désirer secrètement son émancipation du support/voile, vers une incarnation de chair et d'os ? Patrice Hugues déclare à propos d'Eurydice qu'il s'agit d'une figure qui semble s'éloigner de nous :

> « J'ai pensé qu'Eurydice pouvait convenir pour nommer cette figure un peu mystérieuse qui semble s'éloigner[99]... »

Elle semble s'éloigner, il est vrai, mais dans ce cas, quelle serait sa destination ? Existe-t-il un au-delà du voile ? Une prolongation du tissu ? Le mystère demeure intact : les secrets de cette figure sans identité sont exacerbés dans cette installation, et ce par l'usage que fait Patrice Hugues de la relation entre image, voile, transparence et espace. Les images suivantes présentent quelques vues de la même œuvre, mais dans un contexte de déploiement différent[100]. La fenêtre a disparu du cadre de l'image et l'éclairage diffère. Nous avons disposé un tissu de velours noir à l'arrière du voile en dentelle[101]. Dans ce contexte, les carreaux de la fenêtre et la pièce de la prise de vue ont disparu. Les carreaux forment avec la transparence, une sorte de motif qui construit une plasticité dans le champ du voile. Un dialogue existe alors entre les carrés en verre à gauche et les motifs de la dentelle sur la droite. Entre les deux, au centre, réside Eurydice. Tout un jeu de transparence est à l'œuvre dans cette image : entre le dialogue de la transparence du verre et celui de la transparence du voile.

À l'opposé de ce dialogue, l'ambiance recréée dans le fond d'atelier est ici bien différente. Il n'y a pas d'ouverture vers un extérieur réel et supposé, ni de relations dans les transparences des matières. Eurydice fait face à un rectangle sombre très opaque. Elle y semble presque contrainte. Mais où demeure ici son échappatoire ? En revanche, le spectateur a, lui, la capacité d'animer l'œuvre en fonction de ses déplacements. Eurydice doit faire face à une obscurité qui la densifie et qui prohibe par la même occasion l'ouverture vers un possible horizon. De ce fait, en raison du pouvoir d'approfondissements des noirs thermo-imprimés sur voile, on constate un dédoublement de profondeur de l'espace perçu, une sorte de mur profond.

---

[98] Ce regard reste supposé par notre imaginaire.
[99] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 24 juin 2016.
[100] Figures 12 et 13. Images réalisées dans le fond d'atelier de l'artiste en octobre 2016.
[101] Velours noir disposé à l'arrière du voile d'un commun accord avec l'artiste. Il s'agissait de rechercher un bel effet de contraste entre voile et tissu.

Figure 12

Eurydice, guipure et dentelle, point de vue 1, image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 13

Eurydice, guipure et dentelle, point de vue 2, image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Une chose est sûre : Eurydice ne possède pas de représentations réellement définies. Son instabilité est fréquente, de par les possibilités esthétiques du voile qui s'anime différemment, selon les associations des tissus utilisés. Mais également grâce aux nombreuses combinaisons entre voiles et tissus ; via les différents contextes de présentation. Des situations, des espaces en dialogue avec l'œuvre qui changent d'une image à l'autre. Eurydice a-t-elle une destination précise ? Où se trouve sa place ? A-t-elle même un rôle particulier à jouer dans l'imaginaire de notre artiste ? Le fait de répéter à de multiples reprises cette figure de dos peut s'apparenter à une forme de quête de vérité : Patrice Hugues cherche à placer cette image dans de multiples contextes, et ce dans le but de nous révéler des choses à son propos. Il s'emploie à nous communiquer de nouvelles perceptions de ces espaces et de cette image[102]. Eurydice est tantôt face à un horizon limité, tantôt insérée dans des ensembles qui la dépassent. Elle est parfois cernée de motifs, mais sans pour autant interagir avec ces derniers[103]. Et parfois, en revanche, elle se retrouve au cœur d'une situation de vie réelle[104]. Cette double figure fait l'objet de tant d'expérimentations de la part de l'artiste qu'il nous est difficile, à nous spectateurs, de nous faire une idée précise de l'usage et du devenir de ce personnage. Une représentation qui demeure pourtant centrale dans l'œuvre de Patrice Hugues. Qu'en est-il alors lorsque les tissus réels interviennent plus exactement en relation avec la thermo-impression ?

[102] Par le biais des voiles transparents et de ces espaces de vie différents.
[103] Figure 4.
[104] Figure 11.

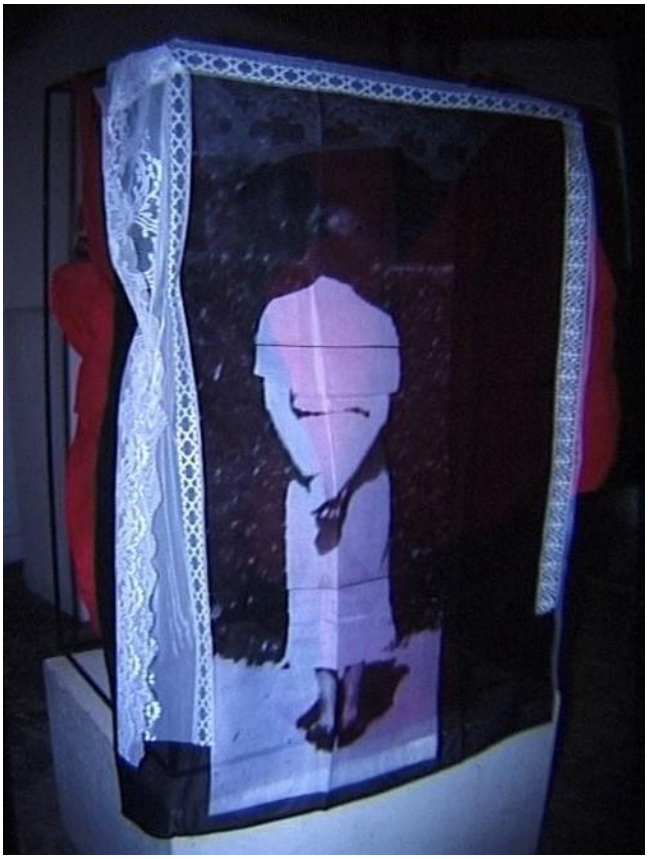


Figure 14

Patrice Hugues, *Eurydice chez elle*, 1981, voile thermo-imprimé bordé de gaze et guipure, tissu rouge, structure cubique en métal posée sur socle blanc, 180/140 cm, fonds d'atelier, Angers.

Afin d'illustrer cette idée, intéressons-nous à cet autre usage de l'Eurydice cernée de dentelles[105]. Cette fois-ci, au regard de la figure 8 décrite dans les lignes qui vont suivre, l'Eurydice en dentelle intervient en relation avec un petit dispositif cubique. Cependant la thermo-impression n'est pas cette fois placée au cœur d'un boîtier, ni située devant une fenêtre ou disposée sur une chaise. Elle est apposée rigoureusement sur le devant d'une structure en métal. Un dispositif qui laisse de nombreux vides où peuvent circuler l'air et les regards. Eurydice recouvre-t-elle ce dispositif ? Non, pas réellement, mais elle l'amorce, elle se tient droite comme sur le seuil d'une porte. Comme figée dans une certaine forme d'attente. La dentelle, qui borde l'image et forme un rectangle est présente à droite, à gauche ainsi que sur le haut du cadre. Concernant l'ensemble de l'œuvre, le dispositif en métal et la thermo-impression reposent sur un socle blanc neutre. Une large bande noire est accolée à la droite de la figure, de manière à nous laisser croire qu'il n'y pas d'issue ni de lecture à faire sur cette zone du tissu. Cette thermo-impression peut même nous laisser imaginer qu'une partie de l'image de base a été sectionnée voir dérobée à notre regard. Il n'en est rien en réalité, puisque que nous connaissons l'origine de cette photographie. Cependant, la manière spécifique dont le noir profond et opaque intervient dans cette image, ne nous conduit-elle pas à penser qu'une partie de la représentation aurait pu être volontairement tronquée, voire censurée ?

Ainsi, existerait-il un acolyte proche du personnage d'Eurydice ? Une sorte de double qui serait présent hors du champ visible de l'image ? Nous verrons précisément dans le chapitre suivant que l'image d'Eurydice a également fait l'objet de quelques dédoublements. Mais à présent, si nous retournons à l'étude de la figure 14, nous remarquons que la manière dont le tissu a été ici disposé par l'artiste sur la structure en métal tend à suggérer la construction partielle d'un espace en trois dimensions. En effet, Patrice Hugues n'a pas ici besoin de recouvrir l'intégralité de la structure métallique pour que nos esprits saisissent l'idée de cette représentation en volume, de cet espace profond. Il lui suffit d'apposer cette thermo-impression bordée de dentelle sur le support métallique, pour que nous puissions prolonger du regard l'espace de l'image thermo-imprimée. Ainsi, par ce procédé à la fois simple et ingénieux, l'artiste nous permet d'imaginer à notre guise un nouvel hors-champ de l'image d'Eurydice. Une autre dimension qui se creuse en profondeur, au cœur du petit dispositif en métal. De ce fait, les feuillages présents derrière la silhouette d'Eurydice constituent le fond de l'image. Ils semblent vouloir se prolonger dans l'espace vide du dispositif métallique.

[105] Figure 14.

Nous revenons donc ici à notre idée d'image/seuil : la thermo-impression constitue une ouverture vers un ailleurs où nous serions totalement libres d'imaginer un contexte, une histoire personnelle à cette figure énigmatique. En cela, pourrions-nous dire que la figure de dos constitue dans l'œuvre de Patrice Hugues une sorte d'appel à un hors-champ de l'image ? Ou une forme d'amorce vers un au-delà du tissu qui repense les extériorités de l'œuvre, et qui repositionne notre rapport à la perception du monde, via ces agencements de tissus ? Les dentelles qui bordent l'image au-devant de la structure délimitent très nettement un espace de représentation, de monstration. En cela, il constitue une sorte de lever de rideau théâtralisé, ajusté aux bonnes dimensions de l'image. Mais en dehors de cette scène, que peut-on voir ? L'on peut nettement ressentir une invitation à entrer dans l'espace de l'œuvre, comme une demande de prolongation de celle-ci. L'œuvre offre un espace où tous les possibles sont à portée de vue et de sensations. Ici réside toute une partie de l'approche poétique de l'artiste : il joue avec allégresse et réflexion sur toutes les possibilités qu'offre l'usage artistique du tissu et du voile. Le tissu ne constitue donc pas un médium comme un autre pour Patrice Hugues. Il est au contraire un outil tout à fait spécifique qui lui permet un usage sensoriel, sensible et particulier :

> « Je ne considère jamais le tissu comme une métaphore…de quoi que ce soit (et pas plus de l'univers), je prends le tissu pour ce qu'il est concrètement…un simple objet, ses croisures de fils…avec toutes ses qualités physiques et sensorielles, où se sont éventuellement inscrits des motifs au tissage qui peuvent avoir valeur de signes. Comme tel il est depuis longtemps et encore aujourd'hui un formidable agent de civilisation[106]. »

Et ce sont précisément ces qualités, physiques et sensorielles des tissus qui permettent de produire cette œuvre d'une exceptionnelle sensibilité. Une caractéristique perceptible dans l'ensemble de son œuvre. Nous le verrons notamment par le biais des images provenant de l'exposition d'Angers de 2004[107].

> « Le tissu permet des fonctionnements et bien des régulations indispensables à notre vie. Comme tel, il est agent de notre vie, il est d'abord cela même si par sa structure (compte de fils, combinaison d'armures), il relève du mental autant que du corporel. C'est dans ses fonctions qu'il est un entre-deux, d'abord par la place qu'il occupe au plus près de notre corps de la naissance à la mort, entre l'intérieur et l'extérieur, on peut même dire entre corps et âme : là se joue son rôle intégrateur capable de rapprocher le vivant et la conscience, en dépit de l'insuffisance de nos connaissances à cette articulation décisive. Il devient là, un objet de

[106] Correspondance personnelle avec l'artiste : courriel daté du 19 novembre 2014.
[107] Que nous aborderons dans la seconde grande partie de cette recherche.

pensée qui aide à vivre l'unité de l'être sans rester assujetti à aucun dualisme […] vous ne serez jamais trop près du tissu, des tissus[108]… »

Se positionner au plus près des tissus, tel a été et tel est, encore de nos jours, la perspective de création de Patrice Hugues. Lorsqu'il saisit un tissu ou un voile, l'artiste a conscience des qualités propres de cet objet. Il peut ainsi projeter une mise en espace singulière, qui permettra de mettre en lumière les spécificités du tissu. Imaginons, et ce afin de mieux appréhender l'approche artistique de Patrice Hugues, une déambulation parmi des pans de tissus thermo-imprimés et représentant en série cette même figure d'Eurydice de dos. Notre regard circule parmi les étoffes, notre corps également. C'est un engagement total qui est sollicité chez le spectateur lorsqu'il pénètre dans cet univers où la place est faite à la répétition, aux déclinaisons, mais également à la transparence et à l'animation des tissus. Eurydice se tient de dos, sa posture est droite, statique. Mais pour autant, est-elle si immobile que cela ?

L'image thermo-imprimée est statique. Le reste est mouvant, presque vivant. Afin d'illustrer cette idée, considérons cette installation comprenant deux voiles thermo-imprimés, une chaise en bois, et quelques autres tissus évoquant un intérieur intime[109]. Face à ce dispositif, nous pourrions presque nous situer dans un modeste décor de scène de théâtre. Pourtant il s'agit d'une œuvre où la place d'Eurydice est à la fois double et mouvante. Transparence, lever de voile, contrastes entre clair et sombre : autant de données formant un ensemble cohérent qui fait œuvre. Le cartel de cette installation - *Installation de deux Eurydice dans l'appartement* - retient avec vigueur notre attention et contient une indication de premier ordre : les figures sur tissus sont bel et bien ici installées dans un espace. En cela, elles habitent cet espace, elles en reconditionnent la partition et l'organisation générale.

La manière dont l'artiste a pensé l'installation des voiles dans ce lieu est réfléchie et méthodique : face à cet espace donné, on oublierait presque que ce sont des images imprimées sur tissus, animées par l'air et qui sont accrochées dans cet appartement (comme le nomme lui-même l'artiste). Ces deux figures prennent quasiment vie et, fait notable, leur planéité n'empêche en rien d'imaginer qu'il s'agit de deux figures évoluant réellement dans ce petit univers théâtralisé. Nous voici donc confrontés à l'expérience d'un espace qui serait quasiment déjà occupé par des figures faites d'images, d'encres, de voiles et de tissus.

---

[108] Correspondance personnelle avec l'artiste : courriel daté du 19 novembre 2014.
[109] Figure 15.

Figure 15

Patrice Hugues, *Deux Eurydice à motifs polychromes*, vers 1990, installation avec deux voiles thermo-imprimés, une chaise, des tissus divers, 230/300/70 cm env., Galerie Les Drapiers, Liège.

C'est en cela assez surprenant : parvenir à saisir les sensations que procurent ces tissus dans le réel. Ils nous entourent, nous font face, dans le but de nous reconditionner face à notre propre corporalité, notre propre densité. En somme, c'est la place de notre corps réel dans ces espaces de tissus en deux dimensions qui nous suggère sans cesse des parcours, des cheminements et des profondeurs.

D'autres figures, l'atelier de l'artiste

Faire l'expérience de la déambulation parmi ces ensembles de voiles et de tissus, c'est faire la découverte d'un univers d'images et d'installations propre au monde de Patrice Hugues. Cette singulière expérience me fut offerte lors de deux visites de l'atelier de l'artiste en avril 2015 et 2016. Patrice Hugues vit où il crée et crée où il vit. Il n'y a pas de réelles distinctions entre lieu de vie et lieu de création. Son quotidien est majoritairement dédié à ses productions, qu'elles soient écrites ou plastiques. En effet, ce dernier partage son temps entre : d'une part, l'écriture de cahiers comprenant bon nombre de notes personnelles sur le monde tel qu'il le perçoit, et d'autre part en se consacrant à la création d'œuvres diverses[110]. Ainsi, les quelques images présentées ci-après permettent de saisir toute l'abondance d'informations visuelles résidant dans l'atelier de l'artiste. Les images, les mots et les tissus y sont omniprésents. Ils prennent place sur les fauteuils, les murs, les sols. Un foisonnement de recherches créatives lié à ce lieu si particulier, l'atelier du fond de la maison comprenant de grandes voiles et tissus suspendus au plafond. Ainsi, il m'a été possible de me confronter aux formats imposants et majestueux de certaines thermo-impressions réalisées par l'artiste à différents moments de sa vie.

Cette première image prise dans l'atelier de l'artiste en avril 2015 constitue un bel exemple de confrontation réelle aux tissus[111]. Du fait de son format très imposant, il me fut impossible de la photographier dans son ensemble. Cette dernière retient notre attention pour la raison suivante : en effet, bien qu'il ne s'agisse pas d'une Eurydice, cette silhouette pourrait aisément faire office de figure de dos. Patrice Hugues a ici thermo-imprimé une esquisse sur une bande de tissu de taille très imposante, qu'il a ensuite disposé en suspension dans une partie de son atelier. Le visiteur a ainsi le loisir de se confronter à cette imposante figure plane, dont la profondeur du noir et la grande dimension ont un effet de surplomb pour le spectateur.

[110] Nous évoquerons dans la troisième grande partie de cette recherche, la pratique artistique actuelle de l'artiste.
[111] Figure 16.

Figure 16

Patrice Hugues, *Silhouette féminine de dos,* vers 1980, image réalisée dans l'atelier de l'artiste, avril 2014.

Ainsi, bien qu'il s'agisse d'une silhouette plane imprimée sur tissu, elle s'impose par sa présence. Là réside en partie toute la virtuosité du travail de Patrice Hugues. Car il parvient avec habilité à faire vivre et à donner corps à ces figures imprimées sur voiles et tissus. En outre, l'ajout de tissus réels sur cette autre image de l'atelier nous permet de comprendre cette autre dimension que Patrice Hugues expérimente dans ses créations, via les tissus[112]. Cette œuvre constitue un bel exemple : celui de l'étroite relation qui existe entre tissus réels et tissus représentés pour Patrice Hugues. Un dialogue étroit, très souvent au cœur de son travail, au même titre que le lien entre voiles et motifs dont la photographie suivante fait état. Il s'agit d'une réalisation composée de deux tissus : l'un est un voile à motifs floraux, l'autre un tissu comportant la même silhouette que pour les deux œuvres précédentes[113]. C'est la relation entre voile et tissu à motifs qui opère entre transparence et opacité. Un troisième élément intervient également dans ce dialogue, celui de l'image d'un paysage de campagne en perspective. L'arbre présent dans le paysage se place précisément dans le galbe de la taille de la silhouette. Ces jeux poétiques de superpositions sont assez fréquents dans la pratique de l'artiste[114].

Il aime à se jouer de nos perceptions et à guider notre regard pour nous offrir plusieurs interprétations possibles de ses œuvres. Concernant cette silhouette, l'idée pourrait-elle consister à voir, dans cette image, la lecture d'une forme de paysage intérieur propre à ce personnage ? Concernant les nombreux motifs, ces derniers ont pour effet de colorer et de dynamiser la surface plane de la silhouette, qui gagne ainsi un plan supplémentaire de lecture. Mais, dans le même temps, ces motifs foisonnants ont aussi pour effet de ramener la profondeur du noir de la silhouette vers une planéité certaine. Ainsi, seule la photographie thermo-imprimée du paysage au centre de la silhouette tend à suggérer un espace profond. Jusqu'ici dans cette étude, nous n'avons abordé que des figures sans visages, sans identités propres. Les deux images qui vont suivre sont des esquisses conservées par l'artiste dans son atelier, déployées sur un portant en acier à l'occasion de notre visite en avril 2015[115]. Elles représentent, toutes deux, des voiles translucides sur lesquels ont été thermo-imprimés des visages d'enfants. Des visages dont les photographies originales proviennent du Centre Pompidou de Paris[116]. Ces deux études permettent de comprendre tout le potentiel sensible présent dans les impressions sur tissus de Patrice Hugues.

---

[112] Figure 17.
[113] Figures 18 et 19.
[114] Ce que nous étudierons plus en détails dans la seconde grande partie de cette recherche.
[115] Figures 20 et 21.
[116] Ces images entraient en relation avec l'aménagement de l'Atelier des Enfants, au rez-de-chaussée, lors de l'ouverture du Lieu. L'emplacement est maintenant occupé par la Librairie. Ces œuvres sont toujours propriétés du Centre Pompidou.

Figure 17

Patrice Hugues, *Silhouette féminine de dos avec ajouts de tissus colorés à motifs, détail,* vers 1980, image réalisée dans l'atelier de l'artiste, avril 2014.

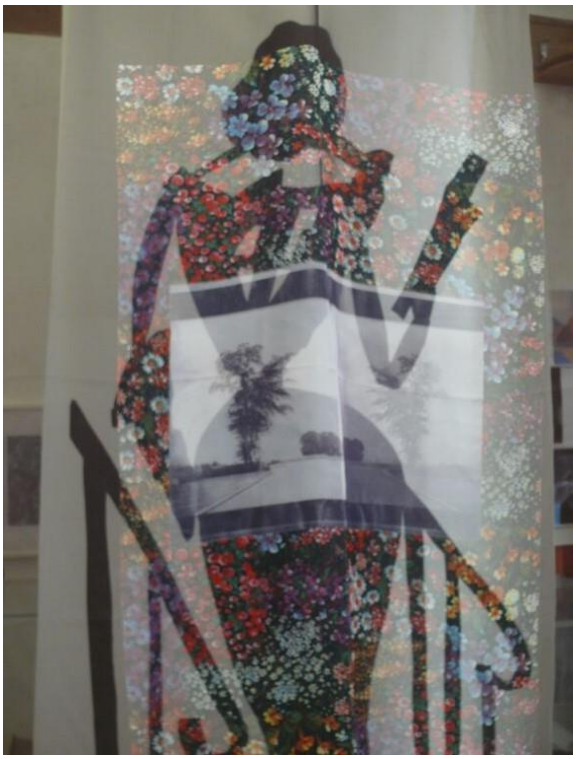


Figure 18 et 19

Patrice Hugues, *Silhouette féminine de dos, Silhouettes dans l'escalier,* 1980-1985, tissus et voiles thermo-imprimés, 200/100 cm env., image réalisée dans l'atelier de l'artiste, collection des Musées d'Angers, avril 2014.

Figure 20

Patrice Hugues, *étude/portrait d'enfant numéro 1 (petit garçon*), 1976-1980, image réalisée dans l'atelier de l'artiste, 1m/1m env., avril 2014. Don de l'artiste, collection particulière. Bannières initialement réalisées pour la Fête du Vent au Centre George Pompidou (1975-1979).

Figure 21

Patrice Hugues, *étude/portrait d'enfant numéro 2 (petite fille),* 1976-1980, tissu thermo-imprimé avec image, 1m/1m env., image réalisée dans l'atelier de l'artiste, avril 2014. Don de l'artiste, collection particulière. Bannières initialement réalisées pour la Fête du Vent au Centre George Pompidou (1975-1979).

Ici, en comparaison aux Eurydice de dos, la dimension émotive est tout autre car les voiles mettent en lumière les caractéristiques personnelles propres à l'identité physique des deux personnages. Pour Eurydice, c'est à nous, spectateurs, comme nous l'avons vu, de créer notre propre récit. Si la figure de dos est une incitation, tout reste à construire autour. Tandis qu'ici, pour ces visages, tout est déjà énoncé ou presque. Notons au passage que le travail de recherche de Patrice Hugues est bien plus élaboré dans le cadre de la création des Eurydice car ce sont des œuvres abouties, et non des esquisses, comme dans le cas présent. Le travail n'est pas le même, la démarche consiste à confronter ici deux productions sur tissus : les figures de dos en série et ces deux petites études d'atelier.

Nous sommes des spectateurs dotés d'une capacité réflexive. Nous pouvons également agiter notre corps, le diriger à notre guise. Nous sommes au-delà du voile, émancipés de la surface plane du tissu. Et, pour autant, la confrontation avec ces figures de grands ou de petits formats nous interpelle, nous questionne, voire nous dérange. Par exemple, dans cette œuvre-ci, un des deux voiles de l'installation est plié et laisse entrevoir un passage : est-ce une invitation de l'artiste ? Sommes-nous conviés à pénétrer dans un espace intime, à la fois caché et révélé par ces voiles ? Il y a deux Eurydice dans cet appartement improvisé[117]. Le cartel l'annonce comme un fait indiscutable. Dérangeons-nous ces figures ? Sommes-nous invités à les bousculer ? À les animer par la présence de nos corps volumiques dans le passage ? Ou bien, sommes-nous les simples spectateurs d'une scène de genre dépourvue de personnages identifiables ?

L'espace semble se suffire à lui-même. Les tissus parlent. Ils sont là, ils existent, ils offrent de multiples passages, plusieurs dimensions, plusieurs chemins à parcourir du regard ou dans le réel. Les tissus sont ici apposés dans une composition qui les placent les uns derrière les autres, et ce afin d'accentuer la profondeur de notre perception. Ainsi, Patrice Hugues aime à la fois répéter cette figure de dos, la décliner. Mais il cherche également à l'installer dans des univers bien spécifiques qui exacerbent avec peu d'éléments, très justement sélectionnés, toute la majesté et les mystères contenus dans ces tissus thermo-imprimés. Une chaise a été placée dans cette installation. Peut-être pour que nous puissions, nous spectateurs, prendre place entre les deux tissus. Patrice Hugues nous suggère-t-il de nous asseoir un moment afin de vivre pleinement ce qu'il nomme lui-même l'entre-deux du tissu ?

[117] Figure 15.

> « Retenir avec le plus grand intérêt le tissu, qui n'est qu'un objet, cela veut dire implicitement mettre en avant la nécessité d'un nouveau rapport entre l'être et l'objet. En tenant bien entendu compte du rôle tout à fait spécifique du tissu qui s'établit toujours au passage, à la limite de notre corps, pour servir de "passeur" à l'être[118]. »

Le tissu nous inviterait donc – au travers des installations de Patrice Hugues – à repenser notre conception des espaces de vie quotidienne par le biais d'une expérience transitoire entre sujet et objet. « Eurydice…ne te retourne pas », de même pour le spectateur qui fait face à cette œuvre ? En effet, lorsque nous observons ces Eurydice à répétition, nous nous positionnons également de dos par rapport à ce qui demeure derrière nous. Nous faisons en cela, et ce bien malgré nous, écho à cette image. Peut-être même de cette manière serions-nous dans le prolongement de ces scènes. Et peut-être même dans une forme d'incarnation manifeste de la figure de dos.

Nous confronter avec répétition à des silhouettes de dos, tel pourrait être le leitmotiv de Patrice Hugues concernant cette toute première partie de notre recherche. La silhouette est même parfois doublement citée : à la fois par le biais du tissu réel, et par celui du tissu thermo-imprimé. Prenons à titre d'exemple cette œuvre réalisée entre 1980 et 1985, et se composant de l'ensemble suivant : plusieurs thermo-impressions accrochées avec des épingles sur une veste sombre à col relevé, apposées sur un mannequin de bois[119]. La veste en question est une moleskine noire. Les images thermo-imprimées et accrochées sur cette dernière représentent une petite Eurydice accompagnée de trois personnages féminins. Elles sont vêtues d'une tenue médicale blanche[120]. Les photographies suivantes permettent d'en saisir les détails[121].

L'on retrouve donc ici, tout comme lors de notre description de la figure 1, une référence au monde médical et à ses usages. Bien que dans le cas présent, l'évocation soit celle d'une coutume vestimentaire révolue, puisque de nos jours aucune personne du corps médical ne porte ce type d'uniforme. Autre fait spécifique à cette œuvre composite : bien que l'Eurydice de faible dimension soit tout à fait identique à celles décrites jusqu'ici, cette dernière est accolée à une silhouette quant à elle…de face. Une infirmière à priori. Ce personnage en costume médical est donc, quant à lui, bel et bien retourné. Ainsi, si l'artiste ne nous offre à aucun moment de cette analyse le portrait d'Eurydice, il propose dans ce cas, en revanche, une forme de consolation du visible.

---

[118] Patrice Hugues, *Selon droit fil et selon biais, pour une anthropologie du tissu* [en ligne], disponible sur : http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisantroa6.htm, consulté le 27/02/2017.
[119] Figure 22.
[120] Moleskine : étoffe de coton lustré employait autrefois pour faire des doublures de vêtements de travail.
[121] Figures 23 et 24.

Figure 22

Patrice Hugues, *Silhouette d'homme, sur son dos deux scènes médicales*, 1980-1985, tissu thermo-imprimé et costume de moleskine noir, 186/70/35 cm, fonds d'atelier, Angers.

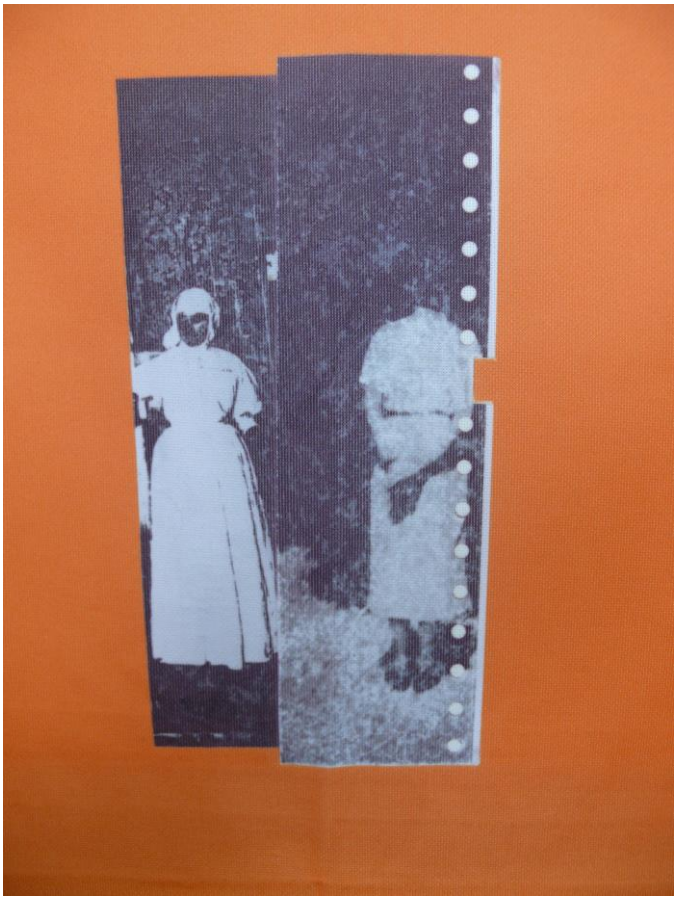


Figure 23

Détail numéro 1, partie supérieure du tissu, image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 24

Détail numéro 2, partie supérieure du tissu, image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

En effet, Eurydice demeure ici immobile de dos tandis que le personnage en blouse blanche semble s'approcher d'elle[122]. Ainsi, la silhouette d'Eurydice se tient droite face aux feuillages de l'image tandis que le second personnage paraît davantage en mouvement, dans une sorte de dynamique de progression. Où nous situons-nous ici ? Toujours dans le décor de la maison familiale de Patrice Hugues, ou bien dans un tout autre contexte, un hôpital similaire à l'institut Pasteur par exemple ? Le trouble demeure. De ce fait, est-ce que la figure médicale pourrait constituer une forme de menace sous-jacente pour cette Eurydice ?

La partie inférieure de la veste n'est pas non plus dépourvue d'interrogations[123]. L'on peut y voir deux autres personnages en tenue blanche qui évoluent dans le même contexte hospitalier. La scène thermo-imprimée est scindée en deux. Ainsi, le tissu à motifs de fines rayures blanches sur fond gris intervient entre les deux images. Patrice Hugues investit ici dans un entre-deux qui permet à notre regard de parcourir autrement cette image qui n'en forme plus une seule, mais bien deux distinctes. Ces deux silhouettes, presque fantomatiques de par leurs vêtures paraissent figées dans l'immobilité de leurs actions. Tandis qu'à droite la première silhouette se tient de face, son corps à moitié tronqué par le passage des motifs du tissu, la silhouette de gauche se positionne quant à elle de profil. Elle porte de ses deux mains ce qui s'apparente à un plateau. Ainsi, si l'on reprend dans l'ensemble la perception de cette composition, beaucoup de données restent incertaines. En effet, l'absence de pistes et d'indices spécifiques conduisent le spectateur à un questionnement profond. Pourquoi ces thermo-impressions de femmes sur un vêtement d'homme ? Quel sens cela peut-il bien prendre pour notre artiste ?

Est-ce symbolique ? Cette évocation de l'homme est-elle à comprendre dans un aspect purement imagé ? Porte-t-il quelque chose sur son dos ? Des histoires de femmes ? Des souvenirs du passé ? Ou bien, dans une toute autre perspective : est-ce plus simplement pour Patrice Hugues une manière de jouer à expérimenter des associations de textiles, entre tissus réels et tissus représentés ? La perception des thermo-impressions de Patrice Hugues diffère selon la manière dont elle se présente dans un espace donné. On observe une démarche artistique double entre des tissus suspendus dans l'espace, en liberté totale de mouvement, et des tissus plaqués au mur ou bien accrochés, voire collés à d'autres textiles. De ce fait, nous verrons par la suite que Patrice Hugues fait fréquemment le choix de manipuler de diverses façons ces tissus thermo-imprimés. Concernant l'œuvre précédemment décrite, elle présente une particularité car les tissus thermo-imprimés sont inanimés.

[122] Figure 24.
[123] Figures 25 et 26.

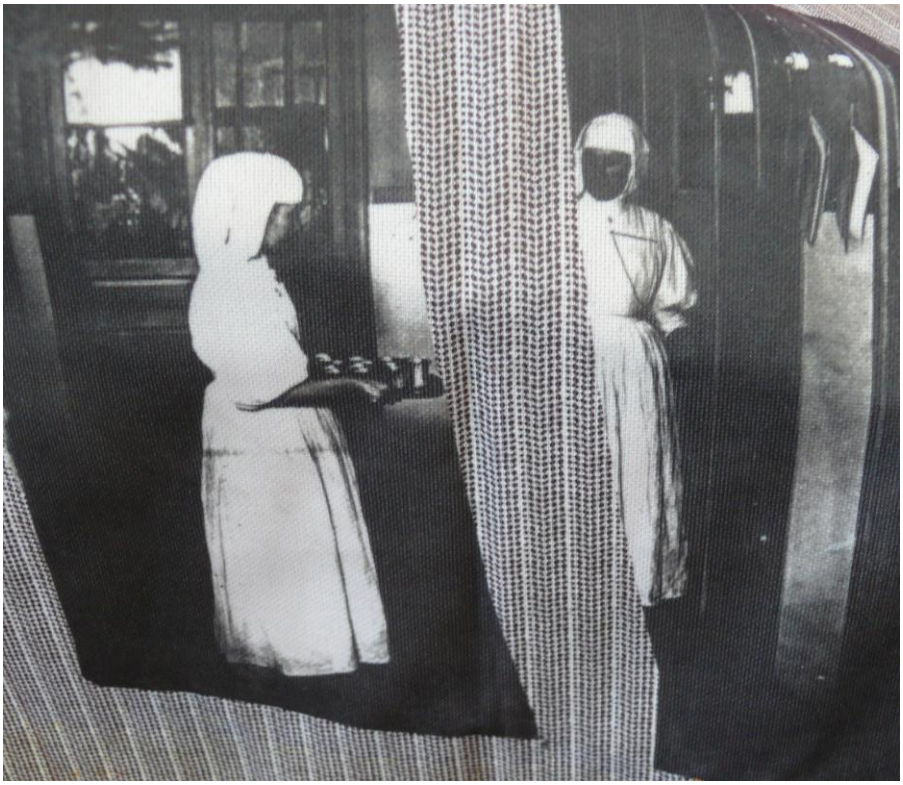


Figure 25

Détail numéro 3, partie inférieure du tissu, photographie personnelle réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 26

Vue d'ensemble de l'œuvre, image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Ici, au contraire, ils n'ont plus le pouvoir de se mouvoir au gré de l'air ambiant, ou encore de notre passage parmi eux. Cependant, il est utile de noter que l'usage pour cette composition d'un vêtement réel permet à notre esprit, de percevoir, ou plutôt d'imaginer, voire de projeter la présence d'un corps qui pourrait lui aussi être réel. Des silhouettes féminines accrochées elles-mêmes à une seule silhouette masculine[124]. Un simple vêtement qui évoque à lui seul tout un répertoire de figures vivantes. Celles, par exemple, des passants dans la rue, dont on ne connaîtrait jamais le visage. Ces figures de passages, ces silhouettes en transit ont toujours beaucoup occupé l'imaginaire de Patrice Hugues ; on les retrouve dans ses premières peintures de passagers dans les wagons de trains, ou bien plus récemment dans ces « Rythmes Analyses Textiles » que nous évoquerons dans la dernière grande partie de cette monographie.

> « Je peignais les compartiments dans les wagons de chemin de fer observés sur le trajet Argenteuil – gare Saint-Lazare. Aller et retour rien que pour cela, je reprenais le train tout aussitôt. L'ambiance du wagon, l'agencement judicieux de l'espace, tout cela me plaisait. Beaucoup d'œuvres sont venues, qui expriment ma sympathie pour cette présence simultanée des êtres dans les compartiments, proches et en même temps restant eux-mêmes[125]. »

Avant la thermo-impression

En effet, avant de pratiquer à domicile la thermo-impression – à partir des années 1970 et sur plus d'une quarantaine d'années – Patrice Hugues peignait des paysages de chantiers navals de la région de Nantes ainsi que des étrangers dans les transports ferroviaires. La peinture à l'huile présentée dans ce qui suit a été réalisée alors que l'artiste prenait le train[126]. Deux figures y sont représentées côte à côte : l'une masculine, l'autre féminine. Les deux corps sont positionnés avec précision de la même manière, leurs têtes légèrement inclinées vers le sol et leurs regards dirigés vers l'extérieur du train, au travers de la fenêtre du compartiment. Une lumière de tonalité chaude baigne leurs visages, ce qui n'est pas sans apporter à cette réalisation un caractère plutôt mélancolique. Serait-ce une forme de solitude que Patrice Hugues a voulu saisir au travers de cette peinture ?

Nous dirons plutôt des humanités diverses capturées au cœur de situations de passages, qui plongent ces personnages dans une forme de réflexion profonde, une sorte de rêverie isolée. Patrice Hugues présente à la fois une idée d'isolement et de présences simultanées des êtres.

---

[124] Des silhouettes féminines à petites échelles.
[125] Source en ligne : http://www.mchugues.fr/Patrice.html, consulté le 27/02/2017.
[126] Figure 27.

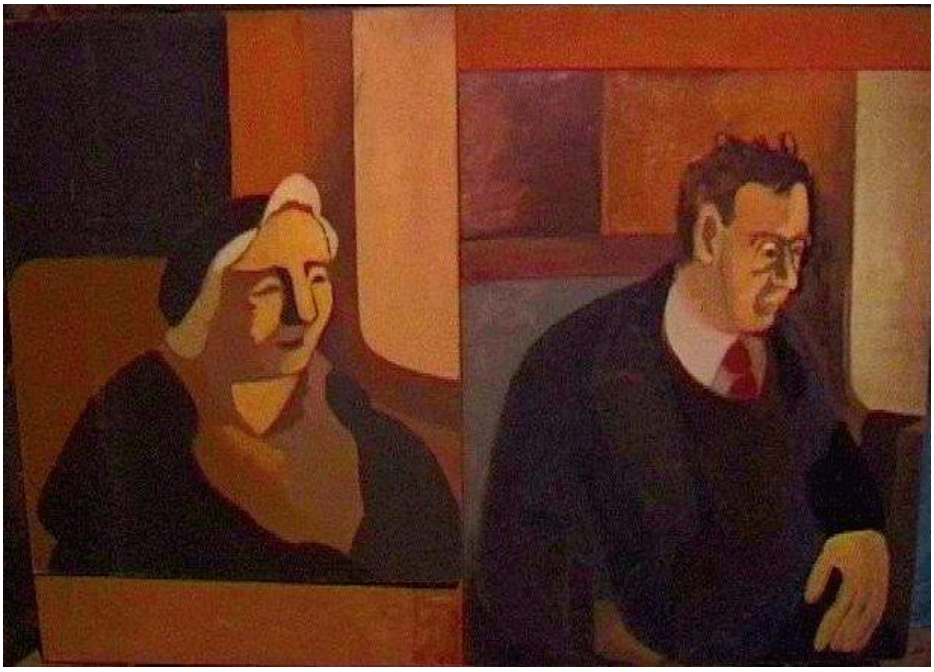


Figure 27

Patrice Hugues, *Dans le compartiment de train*, 1964-1965, huile sur isorel, 120/80 cm, collection privée de l'artiste, fonds d'atelier, Angers.

La technique des papiers à fonds tramés est une pratique utilisée par Patrice Hugues avant la découverte de la thermo-impression[127]. Elle consiste à projeter avec un pistolet, au travers d'un petit grillage ou canevas[128], des nuages de gouttelettes d'encre qui viennent s'inscrire sur le fond de l'image. Patrice Hugues, en utilisant cette technique spécifique de projection de la couleur annonçait en quelque sorte la thermo-impression. En effet, déjà avant l'utilisation de cette technique industrielle, l'artiste s'employait à chercher des méthodes de projections distillées de la couleur sur un support textile. De même, il expérimentait à l'époque l'introduction de figures anonymes, comme dans cet exemple de papier fond tramé où le visage du modèle a été volontairement tronqué du champ de l'image[129]. Ce qui compte déjà ici, c'est le tissu figuré. La trame de fond évoque pour l'artiste le futur tissu employé comme support et comme outil de création et de représentation. Le fait de laisser les deux mains du sujet apparentes procure au spectateur un certain sentiment d'étrangeté : ce personnage est incomplet, il lui manque une partie de son individualité. Cependant, les mains sont ici un rappel puissant d'une présence suggérée du corps volumique demeurant sous ce buste. À nous, spectateurs, de nous figurer le reste du sujet. L'injonction serait presque de prolonger nous-même et d'imaginer à notre guise, les absences visibles de ce personnage. Le tissu est au cœur du champ de vision.

L'on est déjà en mesure de saisir l'importance que prend peu à peu ce médium pour Patrice Hugues. Il ne manquait dès lors plus que la découverte de la technique de la thermo-impression, pour que le tissu soit définitivement au cœur de la pratique de l'artiste. Cet autre exemple de papier fond tramé figure également la présence d'un corps, mais cette fois il s'agit d'une silhouette féminine esquissée, dont la forme a été créée par la projection au pistolet de l'encre rouge filtrée au travers d'un canevas[130]. Ainsi, quelques traces du fond blanc apparaissent en réserve sur la surface plane de la représentation. Patrice Hugues en expérimentant cette technique laisse le hasard intervenir sur le fond beige de l'image. La thermo-impression lui offrira aussi à l'avenir des manipulations qui prendront assez fréquemment le chemin de l'expérimentation. En effet, la thermo-impression qui requiert l'utilisation d'une presse chauffante produit aussi des épreuves en réserve : c'est-à-dire que certaines parties impriment l'empreinte de la couleur tandis que d'autres freinent le passage de la couleur (par l'utilisation d'objets, de papiers, etc. sur le support textile).

[127] Il s'agit de gaz de peinture projeté au pistolet sur papiers. Cette technique est employée par l'artiste de 1969 à 1975.
[128] Du type canevas en toile utilisé généralement pour la broderie.
[129] Figure 28.
[130] Figure 29.

En outre, la principale ressemblance avec les œuvres à fonds tramés réside dans une action précise : dans les deux cas, que ce soit la thermo-impression ou les papiers tramés, il s'agit toujours d'une projection de couleurs. Projection par le souffle pour les papiers tramés et par le jet de gaz d'encres sublimable, via la presse à thermo-impression.

Figure 28

Patrice Hugues, *Le chandail bleu,* 1972-1973, collage sur fond de papier peint, projection colorée au pistolet, 45/65 cm, fonds d'atelier, Angers.

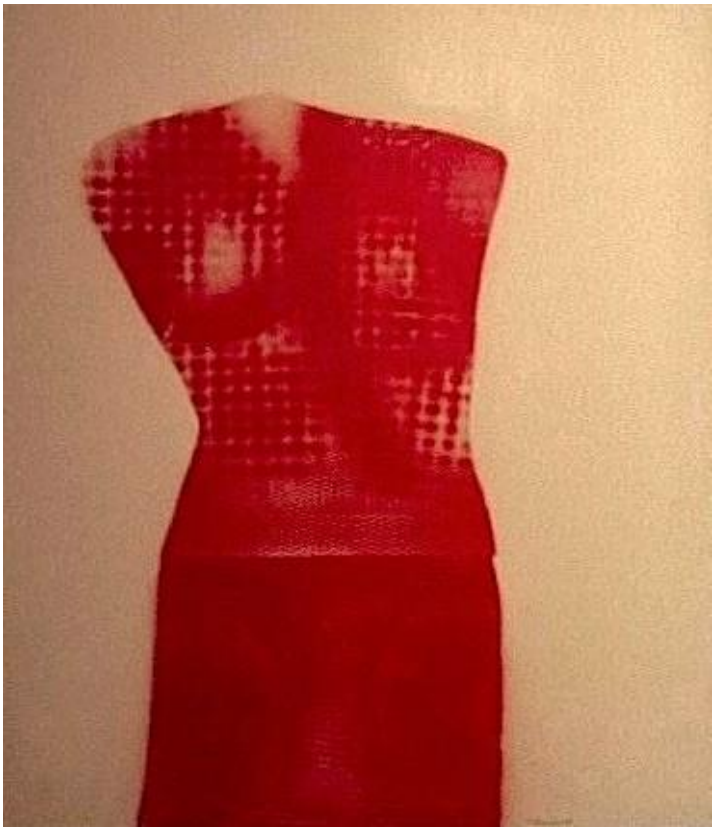


Figure 29

Patrice Hugues, *D'une personne, le principal de son corps vêtu de rouge,* 1971-1972, peinture au pistolet sur toile, 92/73 cm, fonds d'atelier, Angers.

Motifs de la nature, motifs de création

Si nous prenons par exemple cette petite thermo-impression réalisée avec la presse de l'artiste, nous pouvons visualiser un résultat probant de la technique de la réserve[131]. En effet, l'artiste a ici apposé sur le tissu qui reçoit l'impression deux papiers de couleur ainsi que quelques plumes de canards par-dessus[132]. Le résultat au sortir de la presse offre à voir l'empreinte des plumes en réserve sur le cercle noir de l'image. La réserve étant également une technique liée à l'intérêt de Patrice Hugues pour la photogravure : c'est cette même pratique qu'utilisa durant de nombreuses années l'épouse de l'artiste – Marie-Claude Hugues – et qui influença sa propre créativité[133].

De ce fait, ce qui stimule la créativité de l'artiste, ce n'est pas uniquement de produire des œuvres sur et à propos des textiles ; mais c'est également tout le champ expérimental et technique qui accompagne ce médium. Par exemple, dans le cas exposé auparavant et bien qu'ils s'agissent d'œuvres[134] de jeunesse, bien antérieure aux Eurydice, l'artiste s'employait déjà à produire des formes autour du thème de la silhouette féminine. La plaque offset suivante illustre assez bien cette idée : l'on peut y voir une silhouette de femme en pied près d'un point d'eau, au beau milieu des feuillages[135]. Le reflet de son corps est perceptible dans l'eau, ce qui a pour conséquence de produire un assez bel effet miroir. Cette figure présente par ailleurs des similitudes avec Eurydice. Et ce, notamment parce qu'il s'agit d'une figure féminine isolée dans un paysage de nature. Le spectateur se retrouve de nouveau plongé dans une atmosphère méditative, où la nature tient une place importante. Le visage et le regard du personnage sont d'ailleurs tous deux dirigés vers la cime de l'arbre qui les surplombe. Pourrait-il s'agir en cela d'une continuité d'Eurydice ? D'une sorte de version achevée du récit de la figure de dos ? Notons ici au passage que cette photogravure est une œuvre de l'artiste, jusqu'alors très peu dévoilée au public. Elle appartient à sa collection personnelle et représente un personnage qui n'est autre que son épouse, en extérieur dans leur jardin. Cette image ne fera pas l'usage d'une exploitation plus poussée, contrairement à d'autres photographies représentant Marie-Claude en train de ramasser un linge sur le sol[136]. Nous aborderons ces images dans la seconde grande partie de la recherche. ; l'intérêt étant ici de comprendre, au travers de cette image et de celle d'Eurydice présentées en amont, la manière dont l'artiste peut composer les espaces de ces images.

---

[131] Figure 30.
[132] Un papier transfert noir et un papier transfert rouge.
[133] Technique de reproduction ayant pour but de transférer une image par un procédé de solarisation et de gravure.
[134] Figures 28 et 29.
[135] Figure 31.
[136] Elle sera le modèle des œuvres de la série *Geste d'aide, Geste de douceur* et sa principale muse.

Figure 30

Patrice Hugues, *Sans-titre*, plumes d'oiseaux thermo-imprimées en réserve sur fond rouge, coll. privée de l'artiste.

Figure 31

Patrice Hugues, *Marie-Claude au bord de l'eau*, 1970-1980, étude préliminaire en photogravure, d'après une photographie prise dans le jardin de la maison-atelier, collection personnelle de l'artiste.

Les photographies d'origine comportent, dans ces deux cas, le même mode de fonctionnement : un personnage féminin isolé dans une amorce de paysage naturel. Il semble entrer en dialogue avec ce décor naturel. Une figure dans les deux situations comprenant deux personnages. Ils nous entraînent dans un contexte sensoriel contemplatif, où nous avons tout le loisir de nous projeter au cœur d'un récit imaginaire. C'est en cela presque un univers de conte que nous livre Patrice Hugues, par le biais de ces figures énigmatiques de femmes. Le mythe demeure intact et ouvert à diverses interprétations. Au regard de cette image, notons que la similarité avec une œuvre de Rembrandt est assez remarquable[137]. En effet, cette peinture représente celle qui fut la concubine du maître et la mère de sa fille Cornelia, Hendrijck Stoffels[138]. Elle relève sa tunique pour baigner ses jambes nues dans l'eau. La figure féminine se retrouve elle aussi isolée face au miroir de l'eau, de sorte que notre regard est complètement happé par le personnage. Cette représentation d'Hendrijck, tout comme celle de Marie-Claude, ne sont pas sans évoquer un certain rapport avec la mythologie grecque[139].

En effet, si Patrice Hugues esquisse déjà une référence du mythe grecque avec la création des Eurydice, nous sommes ici en droit de nous demander quels sont les récits, les croyances qui ont pu nourrir l'imaginaire de l'artiste pour cette seconde figure féminine. Le rapport à l'eau et le contexte des feuillages nous dirigent vers le célèbre mythe de Diane. Tiré de l'œuvre d'Ovide, l'extrait suivant relate un passage du récit mythologique créé autour de cette fabuleuse déesse. Il décrit le moment particulier de la narration où Actéon découvre Diane en train de se baigner nue près d'une source, dans un bois sacré[140] :

> «À peine eut-il pénétré dans l'antre où la source épanchait sa rosée que les nymphes, dans l'état de nudité où elles se trouvaient, se mirent soudain, en apercevant un homme, à se frapper la poitrine et à remplir toute la forêt de leurs cris perçants ; pressées autour de Diane, elles lui firent un abri de leurs corps ; mais la déesse est plus grande qu'elles, elle les dépasse toutes de la tête. Comme des nuages reflètent les rayons du soleil qui les frappent en face, ou comme l'aurore se colore de pourpre, ainsi Diane rougit d'avoir été vue sans vêtement. Quoique environnée par la foule de ses compagnes, elle se tint de côté et détourna le visage ; elle aurait bien voulu avoir des flèches sous la main ; elle prit ce qu'elle avait, de l'eau, la jeta à la figure du jeune homme et, répandant sur ses cheveux cette onde vengeresse, elle ajouta ces

[137] Figure 31.
[138] Figure 32.
[139] Le mythe d'Eurydice s'inverse pour Patrice Hugues : ce n'est plus Orphée qui ne doit pas se retourner, c'est Eurydice.
[140] Actéon (*Aktaion*) signifie en grec *celui qui appartient au rivage*.

paroles, qui lui annonçaient sa perte prochaine : “Maintenant va raconter que tu m’as vue sans voile ; si tu le peux, j’y consens[141].”»

En corrélation avec la description ci-dessus, les éléments naturels, tel que l’eau et la forêt, sont eux aussi très présents sur l’épreuve offset de Patrice Hugues. On retrouve également cette idée d’un voyeur ou d’un passant égaré — qui surprendrait par mégarde une jeune femme près d’une source. L’on peut ainsi en conclure que les références mythologiques ne sont pas en reste dans l’esprit du créateur ; il trouve dans cet imaginaire collectif des sources d’inspiration qui revisitent des récits anciens. Cependant, le mythe intéresse surtout l’artiste pour ce qu’il nomme lui-même « le pouvoir de généralisation[142] » que cela engendre. En d’autres termes, ce qui séduit Patrice Hugues dans les références mythologiques ; c’est surtout le fait qu’elles sont relativement connues du public, et que nous pouvons tous plus ou moins comprendre et nous approprier ces mythes antiques[143]. Le rapport à la nature et à l’eau sont omniprésents dans ces deux réalisations de l’artiste. Nous le verrons par la suite, Patrice Hugues nous offre au travers de parcours de voiles et de tissus, un très fort sentiment de plénitude. Un sentiment engendré par des parois textiles amovibles qui évoluent sans cesse au grès de l’air ambiant, dans un espace donné.

[141] *Diane métamorphose Actéon, par Ovide* [en ligne], disponible sur : http://www.versaillespourtous.fr/pdf/acteonovide.pdf, consulté le 10 avril 2016.
[142] Correspondance personnelle avec l’artiste : courriel daté du 03/02/2017.
[143] Ces histoires fabuleuses qui ont su traverser les siècles.

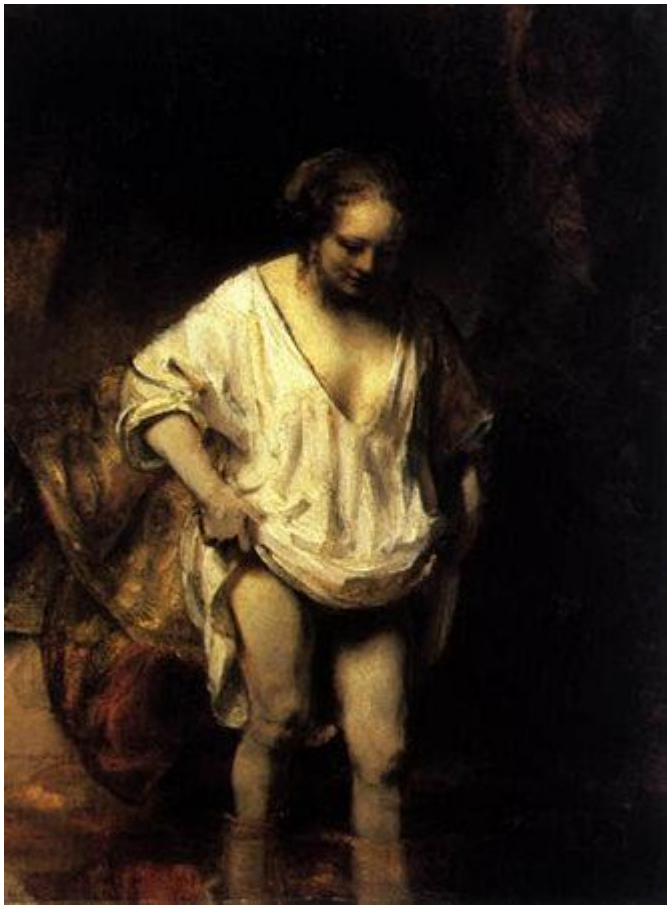


Figure 32

Rembrandt Van Rijn, *Jeune femme se baignant dans la rivière*, 1654, huile sur bois, 61,8/47 cm, National Gallery, Londres.

« Maintenant j'en viens à *La jeune femme au bain* de Rembrandt et là vous touchez absolument juste. J'ai souvent Rembrandt dans la tête dans mon travail…il existe des études avec film transparent appliqué sur ma vitre avec vue en arrière - plan sur les feuillages et les arbres du fond du jardin, qui s'est trouvé quelques fois rempli d'eau après de fortes pluies d'orage[144]... »

L'œuvre de Rembrandt, actuellement conservée au Musée du Louvre est évoquée ci-dessus par Patrice Hugues. Elle diffère quelque peu de Hendrijck Stoffel baignant ses jambes dans l'eau[145]. Cependant, on y retrouve à la lecture du cartel, la référence au thème de l'eau qui nous informe sur l'activité de ce nu féminin : le bain. En lien avec le récit biblique, Rembrandt représente le moment précis de la réception par Bethsabée d'une lettre du roi David :

« Une jeune femme nue, assise sur d'éclatants drapés blancs, tient pensivement une lettre, pendant que sa vieille servante, à la coiffe orientalisante, s'occupe de sa toilette. Il s'agit de la belle Bethsabée, dont le roi David était tombé éperdument amoureux après l'avoir aperçue prenant son bain, depuis la terrasse de son palais. Il la convoque alors par une missive, et envoie son mari, le général Urie, à une mort certaine. Dieu punira cette union illégitime en faisant périr le premier fils du couple adultère. Contrairement à de nombreux peintres, comme Jan Massys, Rembrandt choisit de concentrer son regard sur la réaction de Bethsabée à la convocation royale, sans nous montrer le désir de David ou tout autre détail anecdotique. Il en résulte une grande force psychologique, et une émotion bien plus profonde[146]. »

Mais ce qui retient plus précisément notre attention ici, c'est le fait que Patrice Hugues ait eu connaissance de ces œuvres dans ses choix de compositions. En effet, il fait lui aussi le choix de mettre en scène des figures féminines comme perdues dans un décor, en proie à la réflexion, ou même à l'introspection. L'expression si particulière de Bethsabée, dont le visage affiche une réaction de réflexion profonde, n'est pas sans impact sur la création de notre artiste. Voici ce que l'artiste écrit concernant la figuration des tissus chez Rembrandt :

« À l'aise avant tout dans l'entre-deux de cette ambiance mêlée des deux genres de tissus figurés, où ses personnages et lui-même, si souvent sont à la rencontre de présences

---

[144] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 24 juin 2016. Ce qui intéresse particulièrement Patrice Hugues chez Rembrandt, c'est son répertoire pictural traitant des mœurs de l'époque. Mais également ce que l'artiste voit comme une forme de respect de ses modèles, qu'il place dans des situations de vie diverses. L'absence de références bibliques séduit aussi le plasticien qui apprécie ce type d'œuvres davantage naturaliste.
[145] Figure 32.
[146] Collange, Adeline, *Bethsabée au bain tenant la lettre de David* [en ligne], disponible sur : http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/bethsabee-au-bain-tenant-la-lettre-de-david, dernière consultation le 16 /03/2017.

surnaturelles et plus certainement encore à la rencontre des ténèbres secrètes de toute intériorité[147]. »

[147] Patrice Hugues, *Selon droit fil et selon biais, pour une anthropologie du tissu* [en ligne], disponible sur : http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisantroa6.htm, consulté le 27/02/2017.

Figure 33

Patrice Hugues, *Vêtue d'une tunique copte, elle cherche son reflet dans l'eau*, 1973-1975, technique mixte : film de photogravure positif tramé et transparent, appliqué sur l'impression papier d'une gaze précolombienne, avec bordure de toile de lin à peindre, 25/32 cm, collection personnelle de l'artiste.

Cette autre réalisation de l'artiste datant de 1973, presque similaire à l'épreuve offset précédemment évoquée présente elle aussi un personnage en proie à la réflexion, la tête inclinée vers le sol[148]. Le titre de l'œuvre nous offre des indications sur l'action du personnage dans cette scène : elle recherche son reflet dans l'eau, en quête de sa propre image en miroir. Ainsi le décor constitué de nombreux arbres et feuillages ne semble pas avoir prise sur la situation. C'est une sorte de dialogue silencieux introspectif que nous offre à voir ici Patrice Hugues. Qu'est-ce que ce personnage recherche dans son propre reflet ? Des réponses ? Une simple contemplation esthétique ? Sommes-nous ici du côté de Narcisse ou bien davantage dans une exploration intérieure ? De ce fait, au regard de ces nombreux exemples, qu'il s'agisse des Eurydice ou bien de Marie-Claude cherchant son reflet, Patrice Hugues nous propose des figures comme privées d'identité. L'image d'Eurydice semble consignée dans un coin de nature à l'abri des voyeurs, tandis que celle de Marie-Claude, bien que nous faisant face, ne nous affronte jamais du regard. Soit elle regarde vers le ciel, comme absorbée par la nature environnante, soit au contraire son regard se fige sur l'eau. Dans les deux cas, elle ne croise jamais le regard du spectateur.

Ainsi, ces deux figures féminines de Patrice Hugues semblent se situer, toutes deux, dans une forme d'auto dialogue intrinsèque qui ne nous concerne pas. Nous sommes comme passifs face à ces silhouettes perdues en pleine nature. Ce sont ces fameuses figures isolées qui cependant nous amèneront à percer un des caractères fondamentaux de l'œuvre de Patrice Hugues : la transmission d'un sentiment artistique intime lié à l'écoute de sa conscience (la nôtre, en écho aux figures comme plongées dans leurs propres réflexions) :

> « Au terme de cette lecture, si le tissu vous est sensible, vous le retiendrez peut-être comme un vecteur qui intervient concrètement, pour notre sentiment et pour la pensée, dans l'entre-deux qui est toute notre vie[149]. »

La citation ci-dessus nous rappelle qu'au-delà de l'analyse formelle des personnages, c'est avant tout d'une histoire de tissu dont il s'agit en priorité. Des tissus au passage entre nudité et habillement, entre personnage et nature environnante. Le tissu habille le sujet de l'œuvre et reçoit l'impression de En outre, le cartel de l'œuvre imprimée sur une gaze précolombienne nous indique que le personnage porte une tenue copte[150]. Les tissus coptes faisant l'objet d'une étude par Patrice Hugues dans son ouvrage *Le langage du tissu* :

---

[148] Figure 33.
[149] Patrice Hugues, *Le tissu entre le vivant et la conscience, cahier 2* [en ligne], disponible sur : http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisviva9.htm, consulté le 27/02/2017.
[150] Figure 33.

> « Ce sont encore des images, mais cette fois-ci ce sont les fils de laine qui les dessinent sur le fond de fils de lin, et voilà qui est essentiel. Rapportées à l'ensemble de la tunique claire, ces images tendent à prendre une force fascinante. En même temps que les silhouettes s'associent à égalité aux feuilles de la vigne, en même temps que les images s'assujettissent plus volontiers à une structure répétitive et aux motifs rythmiques des bordures du décor zonal[151]. »

Patrice Hugues présente dans cet extrait l'analyse du motif d'une tapisserie copte de lin et laine. Il s'agit d'une scène présentant un porteur de panier parmi les vignes[152]. Voici ce que l'artiste écrit à son sujet :

> « Les motifs du décor apparaissent en sombre sur clair. Jeu des fils de laine et des fils de lin. Tout se résume en un contraste fascinant. Le personnage se mêle aux rythmes d'ensemble. Porteur de panier ou danseur, il pourrait s'absenter du décor, les feuilles et les tiges enroulées de la vigne garderaient encore ses cadences[153]. »

Un contraste fascinant : cet aspect est également visible au regard de l'œuvre thermo-imprimée sur la gaze précolombienne[154]. Tout comme dans la tapisserie copte, le personnage de Patrice Hugues se mêle au décor. Tout semble tissé dans l'image : la figure, le vêtement, l'herbe et même les feuillages. Il n'y a pas de scission véritable entre la figure et la nature. Tout est réuni dans un seul ensemble, où l'on peut aisément imaginer la disparition du personnage du champ de la composition. Si l'on pousse un peu plus loin cette analyse, l'on pourrait même dire que ce personnage pourrait être lui-même un élément de feuillage. C'est en cela que cette silhouette s'apparenterait presque à une illusion, à une apparition. Pour qu'elle disparaisse du cadre, il suffirait juste d'inverser le contraste. En effet, si les parties en clair s'inversaient avec celles sombres de l'image, on ne verrait plus cette figure isolée près de l'eau. Mais Patrice Hugues fait le choix, à l'instar du tissage de la tapisserie copte, de faire apparaître ce personnage en clair sur sombre. Ainsi, l'ensemble très contrasté présente un équilibre soutenu entre parties claires et parties sombres du champ de l'image. Cela a pour effet de produire une représentation très harmonieuse, où chaque élément semble trouver sa place : motifs et personnage forment un ensemble symétrique, stable et en accord. La nature, les arbres, les feuillages sont autant de motifs qui importent à l'artiste, aussi bien sur le plan de la recherche que sur celui de la création.

---

[151] Hugues, Patrice, *Le langage du tissu*, *op. cit.,* p. 129.
[152] Figure 34.
[153] *Ibid*., p .130.
[154] Figure 33.

Figure 34

Porteur de panier parmi les vignes, tapisserie copte en laine et lin (IV – Vème siècles), collection du Musée Historique des Tissus de Lyon.

Figure 35

Un arbre de vie du IIIème ou du IVème siècle, tapisserie copte en laine et lin, trois couleurs, hauteur du motif : 20 cm env., collection du Musée Historique des Tissus de Lyon.

Voici ce que déclare notre artiste à ce sujet :

> « Je remarque que l'Arbre de Vie des tapisseries coptes, évoqués précédemment, sait à l'exemple de la rythmique des Arbres de Vie de l'Inde, s'exempter d'une symétrie rigide, comme l'unité et la profondeur d'un regard se trouve savoir dépasser le bilatéralisme de deux yeux[155]. »

Et précisément, c'est au regard de l'œuvre de Patrice Hugues que l'on comprend que celui-ci tend également dans cette représentation à produire une symétrie imparfaite. Ainsi, bien que la figure soit centrée et le décor naturel plutôt homogène, l'image n'est pas sans faire écho à cet arbre de vie copte qui présente quelques figures animales encerclées par des feuillages[156]. Dans ce tissage également, tout est réuni dans un seul et même ensemble cohérent. Entre figure, arbre et feuillage, les associations sont de mise :

> « Ainsi l'image est-elle à la fois faite et défaite, présence et absence, motifs et intervalles[157]. »

En somme, des images qui présentent des figures à deviner, à construire dans son esprit, à prolonger. Entre apparitions, disparitions et sentiment d'intimité, tout un ensemble harmonieux qui procède d'un dialogue visuel entre figure et motifs. Tel pourrait être un des leitmotivs propres aux expérimentations de l'artiste.

Suite à cette parenthèse comparative, retournons à notre étude des Eurydice. Un élément manque à notre investigation actuelle : celui des Eurydice en ovale. Dans cette autre œuvre, Eurydice ne se retrouve plus perdue en plein cœur de la nature[158]. Patrice Hugues nous place en position de voyeur : nous devenons, bien malgré nous, les acteurs d'une forme de curiosité forcée. En effet, l'image d'Eurydice de dos est ici placée dans l'encadrement d'un ovale découpé dans un tissu, qui s'apparente à de la toile de jute. Cet ovale a pour but de focaliser délibérément notre regard sur la figure de dos. En outre, cette dernière a été thermo-imprimée au centre d'un rectangle sombre, ce qui offre à l'image une certaine forme de double cadrage stabilisé. Il est difficile ici de ne pas voir, au travers de ce dispositif, une référence à un œil de bœuf ou à un autre type d'installation similaire – comme un trou de serrure par exemple – qui pousse, en général, une personne extérieure à la pièce à s'approcher de la porte, pour y observer en secret une scène intime. Eurydice est thermo-imprimée sur un voile qui se situe derrière une toile de jute. Patrice Hugues a réalisé une découpe ovale dans le jute pour laisser apparaître Eurydice.

---

[155] *Ibidem.*, p. 135.
[156] Figure 35.
[157] *Le langage du tissu*, *op. cit.*, p. 140.
[158] Figure 36.

En outre, sur le côté droit de l'ovale, il réalise exactement la même ellipse. Au-delà de ce simple rapport entre zones sombres et claires, opacité et creux ; nous remarquons une certaine similarité entre l'utilisation de la toile de jute et celle de la gaze péruvienne (figure 33). En effet, les deux matières textiles sont assez similaires. Ainsi, Patrice Hugues trouve dans l'étude des tissus coptes le souffle nécessaire aux choix de ces tissus. Voici ce que ce dernier déclare à ce propos :

> « À la lecture de votre analyse de la petite œuvre qui comporte la tenue copte[159], je réalise les similitudes qui existent entre tissus coptes représentés et tissus coptes simulés, ou semblables. C'est donc tout à fait justifié, à mon sens, de présenter Marie-Claude en tenue copte suivi des deux œuvres comportant de la toile de jute. Ce rapprochement m'indique en effet que l'étude des tissus coptes a pu largement influencer mon choix de matériaux, quant à la réalisation d'œuvres inspirés par l'étude et la représentation de tuniques coptes[160]. »

[159] Figure 33.
[160] *Retranscription d'une conversation téléphonique* [en ligne], courriel daté du 03/02/2017.

Figure 36

Patrice Hugues, *Eurydice vue par l'ouverture à travers une toile de jute*, 1990, voile thermo-imprimé et toile de jute, 200/90 cm, fonds d'atelier, Angers.

Ainsi, nous pouvons aisément imaginer que le but de ce dispositif textile serait de nous démontrer de nouveau, par le biais de cette œuvre, les multiples dimensions du tissu que l'artiste s'emploie à explorer dans sa pratique. De ce fait, la manière particulière de représenter cette image produit ici chez le spectateur une réaction singulière : que recherche Patrice Hugues en usant de cette installation textile ? Pourquoi Eurydice devient-elle avec cette approche, un sujet à focale fixe ? Une représentation qui nous force à fixer notre attention en direction de cette unique figure centrée et cadrée ?

Prenons, pour poursuivre dans cette idée, un autre exemple du même type : ce détail d'œuvre nous présente ici une Eurydice de nouveau placée dans un cadre ovale[161]. Mais cette fois-ci, ce n'est pas un voile transparent qui est découpé, mais une toile de jute opaque qui ne laisse rien transparaître du tissu placé à l'arrière. L'ovale découpé figure ici une forme assez irrégulière, qui n'est pas sans rappeler la silhouette d'une petite flamme d'allumette. Ainsi, cette Eurydice ne s'apparenterait-elle pas à une forme d'apparition incandescente ? Du moins, celle-ci diffère assez largement des Eurydice translucides imprimées sur voiles et tissus, qui elles offrent une réception sensorielle davantage euphorisante. Si Patrice Hugues a un jour décidé d'utiliser des tissus de diverses natures et des compositions pour créer, ce n'est pas le fruit d'un hasard. C'est précisément parce que ce médium lui offre des possibilités de réalisations tout à fait inédites, en permettant d'établir un contact réel, une véritable interaction avec le spectateur. Voici ce que l'artiste écrit à ce propos :

> « Je suis convaincu que le tissu est un médium tout à fait actuel, permettant la communication des choses autrement inexprimables, une articulation très souple, très particulière de soi à autrui, de l'intime le plus individuel au collectif le plus largement public[162]. »

Un médium qui serait actuel : ainsi le tissu permettrait-il d'exprimer quelques formes de communication qui lui seraient propres ? Nous reviendrons sur cette idée un peu plus loin dans notre développement.

[161] Figure 37.
[162] Hugues, Patrice, *Le langage du tissu*, *op. cit*, p. 5.

Figure 37

Patrice Hugues, *Eurydice vue par l'ouverture à travers une toile de jute 2*, 1990, voile thermo-imprimé et toile de jute, 200/90 cm, fonds d'atelier, Angers.

Dans l'immédiat, cette autre œuvre représente cette fois-ci un personnage masculin de dos, dont la tête est inclinée vers le bas, ce qui a pour conséquence de diriger légèrement son corps vers le sol[163]. Cette silhouette est contenue successivement dans un rectangle sombre thermo-imprimé sur un tissu blanc. Ce dernier est présenté de dos et installé par une suspension au plafond. La posture du corps du personnage diffère d'Eurydice : nous l'avons déjà énoncé, sa tête est inclinée vers le bas et son corps n'a pas la même posture hiératique que celle d'Eurydice. Cette œuvre se compose d'un tissu et d'un voile en transparence comportant la même image, et également de deux ajouts de bandes de tissus à motifs. Le tissu n'est donc pas uniquement utilisé ici comme support d'impression, il intervient également sur le support comme élément ajouté. En effet, si Patrice Hugues a recours à un tissu et un voile blanc transparent pour imprimer sa silhouette, il utilise également des bandes étroites de tissus à motifs pour ornementer sa figure masculine. De ce fait, les bandes de tissus à motifs offrent une dimension supplémentaire à la lecture de cette œuvre.

Le tissu devient accessoire d'agrément et forme un interstice : une sorte de porte ou plutôt une arche au cœur même du voile. Il contribue de ce fait à accentuer l'idée d'entre-deux, récurrente chez notre artiste. Un entre-deux intervenant entre voiles et tissus. Ces quelques photographies permettent de mieux saisir le jeu des trois tissus qui existe dans cette composition[164]. Un jeu qui comprend les deux tissus thermo-imprimés placés l'un derrière l'autre, ainsi que les deux bandes de tissus à motifs. Au regard des quelques images de la reconstitution en atelier, nous comprenons la manière dont la double figure du moine de dos fonctionne : une impression de déplacement ou d'avancée intervient entre les deux voiles. Cette animation est le fruit de l'entre-deux des voiles qui offre un axe de vue en profondeur. L'installation n'est donc pas plane, au contraire, elle incite au mouvement. Elle est profonde de par la mise en place de plusieurs fuyantes qui guident notre regard à l'intérieur et au-delà de l'entre-deux.

[163] Figure 38 : cette œuvre diffère en de nombreux points de la série des *Eurydice.*
[164] Figures 39, 40, 41.

Figure 38

Patrice Hugues, *Marche Méditative*, 1979-1980, voile et tissu thermo-imprimés et deux bandes de cotonnades imprimées de motifs en application, 230/140/50 cm, collection des Musées d'Angers.

Figure 39

Marche Méditative, photographie personnelle de l'œuvre, fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 40

Marche Méditative, détail, photographie personnelle de l'œuvre, fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 41

Marche Méditative, détail 2, photographie personnelle de l'œuvre, fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Mais en dehors de l'aspect purement visuel et sensoriel de cet usage, que viennent faire ces bandes de tissus à motifs sur le support ? Prennent-elles un sens particulier ? Ce qui est perceptible, c'est que cet usage dénature l'image thermo-imprimée. Ou plutôt, ce dernier incite à des jeux de perceptions renouvelées entre œuvre et spectateurs. Cette manipulation extrait cette silhouette sombre de la banalité, pour la magnifier d'une manière bien spécifique. Patrice Hugues réalise ici une sorte de collage en trois dimensions. Une technique, nous le verrons par la suite, qu'il aime à développer sur bon nombre de créations textiles. Une manière de créer pour l'artiste qui repose sur des manipulations, des agencements de tissus. Une recherche plastique et sémantique qui s'oriente, selon l'artiste, autour de la relation entre tissus réels et tissus représentés :

> « Ils affectent assurément, à un niveau rarement reconnu, celui du langage du tissu et de ses motifs confrontés au langage de la représentation, les cohérences et les options de civilisations de l'Occident dans leur configuration d'ensemble. Ils signalent des passages et des remaniements décisifs[165]. »

La notion de passage évoquée ci-dessus est tout à fait capitale pour Patrice Hugues. En effet, ses installations de voiles et de tissus ne prennent tout leur sens, qu'une fois confrontées aux multiples passages suivants : celui des spectateurs qui déambulent parmi les voiles, celui de l'air qui anime leurs surfaces planes, mais également celui de la lumière qui vient révéler, tour à tour, les existences des différentes dimensions des tissus employés dans les installations. En cela, les usages multiples, divers et variés du tissu utilisé par l'artiste permettent l'instauration d'un couple spécifique entre tissus réels, ici les voiles et les bandes, et tissu représenté, la silhouette habillée de l'homme de dos. Le tissu est omniprésent : aussi bien comme support que comme sujet de représentation. Ainsi, l'humanité se fait discrète, en retrait du champ de la représentation. Eurydice, elle aussi, nous l'avons vu, n'a que peu d'individualité. Cependant, l'emploi répété de sa silhouette nous permet d'enregistrer les vêtements qu'elle porte dans l'image. C'est avant toute chose pour l'artiste « une figure en robe blanche[166] ». C'est donc bel et bien le tissu qui fait sujet, qui fait corps.

---

[165] Hugues, Patrice, *Le langage du tissu*, *op. cit*, p. 231.
[166] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 24 juin 2016.

De ce fait, si le tissu fait sujet, support et médium : reste-t-il un espace pour un autre item, au sein de l'espace de représentation ? Son usage est ici paradoxal : d'une part, il permet de focaliser notre perception sur ces figures étranges, énigmatiques et, d'autre part, nous sommes contraints de reconnaître la toute puissance et la toute présence du tissu qui existe sur tous les fronts de la représentation. Nous sommes donc amenés à nous poser cette question : est-ce la vêture de la figure qui fait œuvre ? Et qu'advient-il lorsque, comme pour cette œuvre, la figure est dédoublée ?

Chapitre 3 : Double figure et figure dédoublée

Nous nous éloignons désormais de l'image d'Eurydice pour aborder notre seconde sous-partie : celle de la double figure et de la figure dédoublée. Patrice Hugues réalise sur plusieurs décennies, en parallèle de la série des Eurydice, plusieurs figures qui apparaissent à deux reprises sur les voiles et tissus. Des figures placées les unes derrière les autres, ou bien côte à côte, ou encore, les unes sur les autres en transparence.

Un petit trompettiste et une dame élégante

La toute première œuvre que nous abordons est une œuvre datant de 1973[167]. Elle représente l'impression sur voile de la photographie d'un petit trompettiste en costume de cow-boy. L'image de l'enfant a été inversée et thermo-imprimée sur deux tissus différents. Ainsi, le voile de devant présente la silhouette dont le corps est tourné vers la droite, tandis que le voile plus en arrière présente tout à fait l'inverse. L'ensemble formant ainsi une sorte de double figure presque symétrique. Les deux voiles ne sont pas superposés, mais laissent au contraire un espace entre-deux tout à fait perceptible. Un espace que nous serions amenés à expérimenter en tant que spectateur. Libre à nous, en effet, de circuler parmi les tissus, le cartel de l'œuvre nous indiquant ici qu'il s'agit d'une installation comportant plusieurs modules de tailles imposantes. Nous sommes ainsi conduits à imaginer un cheminement parmi ces voiles monumentaux. De ce fait, bien qu'il s'agisse d'une silhouette d'enfant, cette dernière surplombe le visiteur par sa taille imposante. Le rapport d'échelle est ici très important : en effet, au regard d'une image d'enfant, nous avons l'habitude de nous confronter à plus petit que nous. Ici, au contraire, la figure costumée de cet enfant nous domine et nous encercle de toutes parts. Patrice Hugues choisit des tonalités sépia pour l'impression des images. Le contraste entre les parties sombres et plus claires de l'image est assez élégant, voire séduisant.

Le rendu final présente une image soignée et agrémentée de compartiments géométriques. En effet, l'image est comme scandée en trois parties dont le premier tiers comporte la tête du petit trompettiste, le second tiers, son torse et le haut de ses jambes et enfin, le dernier tiers, ses jambes et ses pieds[168]. Ce choix d'impression offre une lecture en trois temps et une découverte progressive de la figure[169]. Pourquoi l'artiste propose-t-il cette partition ? Il s'agit bien entendu d'un choix de composition réfléchie et délibérée, la thermo-impression permettant à ce dernier de réaliser de multiples expérimentations variées et très élaborée.

---

[167] Figure 42. Il s'agit donc ici de la première œuvre entrant dans de la cadre de l'étude des doubles figures.
[168] Figure 43.
[169] L'artiste doit utiliser trois plaques *offset* pour obtenir ces grands tirages sur tissus.

Figure 42

Patrice Hugues, *Les petits trompettistes,* 1973, tissus et voiles thermo-imprimés, plusieurs modules de chacun 90/230 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 43

Patrice Hugues, *Un petit trompettiste*, 1973. Image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Il s'agit ici de nouveau d'une histoire de passage, d'entre-deux, auquel l'artiste attache tant d'importance :

> « N'en sommes-nous pas venus au temps de l'entre-deux, temps qui demande que nous soyons aussi bien d'un côté et de l'autre du voile ; un temps où le principal du mystère est dans cette transgression-rencontre, elle-même entre-deux, et non plus dans ce qui serait caché derrière le voile[170] ? »

Deux côtés du voile, un entre-deux réel entres des images similaires qui nous entourent. Des figures thermo-imprimées sur des étoffes légères et transparentes qui respirent et qui s'animent au contact des êtres qui approchent. L'œuvre suivante présente la même figure dédoublée et inversée du petit trompettiste, mais cette fois-ci thermo-imprimée sur le même tissu[171]. Sur le côté gauche de l'image, l'enfant apparaît distinctement : il se situe devant une source de lumière claire, comme dans l'encadrement d'une porte (ou d'une ouverture quelconque sur l'extérieur). Sur la droite en revanche, sa silhouette plus petite est représentée sans détail. En outre, cette dernière se situe dans un cercle plein et strié par de multiples lignes. Ce détail visuel évoque la forme d'une persienne. Le cercle à droite empiète sur la zone plutôt rectangulaire de gauche[172]. Une dynamique entre ses deux zones du tissu est donc perceptible. Elles semblent progresser l'une vers l'autre. Cette confrontation entre ces deux zones forme une sorte de face à face. Cela nous offre presque la sensation que les deux petits trompettistes cherchent à communiquer l'un avec l'autre. Un dialogue qui passerait par l'appel du son de la trompette ? En somme, une double figure à échelle variée, qui fonctionne dans le cadre d'un écho visuel. Un écho qui pourrait presque être aussi à imaginer dans une réception musicale. Conséquemment, ces voiles qui s'animent dans l'espace laissent des entre-deux réels à notre disposition ; c'est ainsi que ces mêmes figures reconditionnent notre propre rapport à l'espace environnant les œuvres. Ces créations de tissus engendrent des passages, de nombreuses ouvertures :

> « On jugera alors que les ouvertures dans les façons de penser et de ressentir notre rapport au réel, plus généralement dans les mentalités, peuvent résulter du passage qui se trouve certainement à présent explorable moyennant la valeur modélisatrice du tissu[173]. »

---

[170] Patrice Hugues, *Selon droit fil et selon biais, pour une anthropologie du tissu* [en ligne], disponible sur : http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisantroa6.htm, consulté le 27/02/2017.
[171] Figure 44.
[172] Le cercle qui contient le plus petit trompettiste.
[173] Patrice Hugues, *Selon droit fil et selon biais, pour une anthropologie du tissu* [en ligne], disponible sur : http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisantroa6.htm, consulté le 27/02/2017.

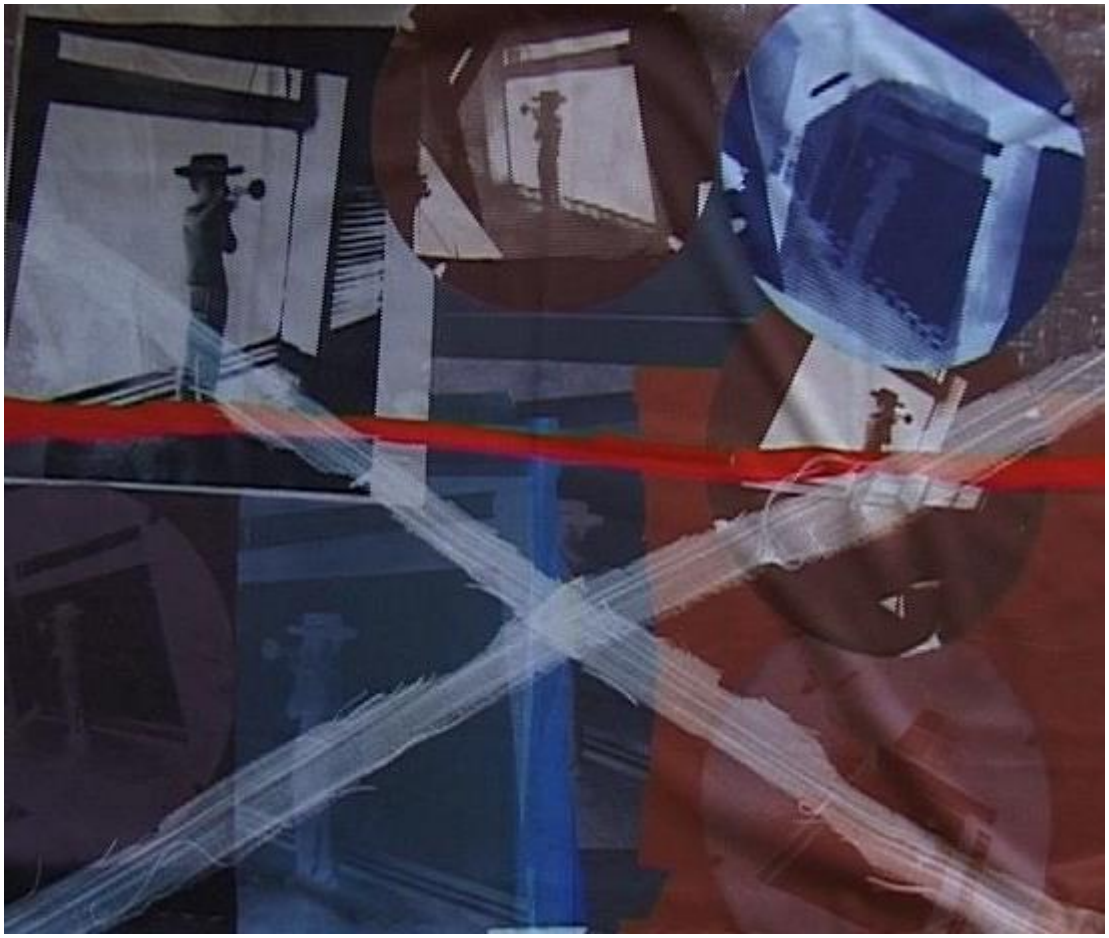


Figure 44

Patrice Hugues, *Plusieurs petits trompettistes sur le même tissu*, 1979, tissu thermo-imprimé polychrome, 90/120 cm, fonds d'atelier, Angers.

Mais quelle est cette valeur modélisatrice du tissu évoquée par Patrice Hugues ? Peut-on la saisir dans ses œuvres ? Pour tenter d'expliciter cette idée, nous allons aborder une série de quatre réalisations de l'artiste. Il s'agit de nouveau d'une silhouette féminine, mais cette fois-ci de face et vêtue à la mode façon fin XIXème siècle. C'est au départ, une photographie de l'arrière-grand-mère de Patrice Hugues, Marie Boisseau, épouse Devaux. Elle vécut à Roissy, en France, jusqu'à son mariage. Elle porte une robe à tournure dont la matière s'apparente à une étoffe en satin[174]. Sur ce premier exemple composé d'un voile et d'un tissu à motif, la figure de la dame est dédoublée par son ombre[175]. Cette zone sombre étant elle-même transparente, elle laisse entrevoir à l'arrière le second tissu comportant l'image de la dame thermo-imprimée. Une image thermo-imprimée sur un tissu à petits motifs blancs sur fond bleu. Cela a pour effet à la fois de révéler et de dissimuler en deux points de vue l'image de cette figure plutôt hiératique. En effet, la pause rigide de ce personnage en robe diffère de la silhouette simple d'Eurydice de dos, ou encore de celle de Marie-Claude en tenue copte. L'on n'est plus du tout face à des figures qui dialoguent avec les motifs de la nature environnante. Au contraire, cette image exacerbe les qualités esthétiques d'une tenue, dont la mode passée nous décontextualise de notre présent vestimentaire.

En d'autres termes, nous voyageons dans le temps avec cette image d'un autre siècle qui évoque le récit familial de l'artiste. La blancheur du voile du devant camoufle le visage de la dame. L'on peut cependant le découvrir en prenant un autre point de vue. Ainsi, en se déplaçant sur les côtés, le visage va apparaître. En cela, c'est l'appréhension de face qui nous empêche de saisir l'entièreté de l'image de la dame. L'on retrouve ce jeu de l'artiste qui consiste à nous voiler l'identité des personnages. Par ce procédé ingénieux, directement lié aux possibilités des voiles et tissus, Patrice Hugues nous invite donc à nous déplacer face à cette œuvre pour en obtenir de multiples visions[176]. Mais c'est aussi et surtout les pouvoirs des noirs imprimés sur voile ; et la recherche de l'espace entre-deux qui s'exerce entre voile et tissu qui caractérise cette création. Une volonté d'espace bien affirmée par l'artiste, qui recherche au travers du tissu à multiplier les perceptions :

> « La réalité profonde du tissu, ne s'éprouve quant à elle, que d'ensemble, toutes références réunies, et par tous ses accès à la fois[177]. »

---

[174] La robe à tournure est un vêtement correspondant à la mode bourgeoise des années 1880. Elle met en valeur l'échancrure de la taille féminine.
[175] Figure 44.
[176] Figure 46.
[177] Hugues, Patrice, *Tissu et travail de civilisation*, Rouen, édition médianes, p. 31.

Figure 44

Patrice Hugues, *Double dame sur fond bleu*, 1978, voile et tissu thermo-imprimés, 230/170/90 cm, collection des Musées d'Angers.

Figure 46

Patrice Hugues, *Tissu sans voile, photographie du tissu d'arrière-plan présent sous le voile d'avant-plan*.

Image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste en octobre 2016.

Une réalité qui s'exerce au contact des œuvres. C'est celle par exemple de l'atmosphère bien spécifique qui se dégage de ces voiles et tissus. Une ambiance narrative et méditative, où le spectateur est invité à découvrir le dispositif dans une progression[178]. Dans un temps de lecture par étapes qui se fait en se déplaçant. Il s'agit d'étoffes légères sur lesquelles résident quelques images d'un temps révolu. L'idée du temps qui passe est ici importante[179]. Ainsi, nous verrons que Patrice Hugues s'inspire amplement d'images de ses proches pour créer des œuvres intimes et poétiques. Il y a aussi l'idée des ascendances qui semblent habiter notre artiste. De ce fait, nous avons vu jusqu'ici que ses créations sont le fruit de transferts et de diverses modifications de ses images personnelles. Des images comportant essentiellement des femmes. En somme, des figures féminines de différentes époques et ayant un rapport plus ou moins direct avec sa vie personnelle.

Mais à la lumière de cette information, nous sommes toujours ici en droit de nous demander ce qui intéresse vraiment Patrice Hugues : est-ce uniquement les tissus portés par ces figures ? Ou bien s'agit-il d'un savant équilibre entre présences humaines et textiles ?

> « Le tissu est destiné au corps entier (mais aussi bien à telle ou telle de ses parties) et aux gestes du corps entier. Sa souplesse solide, parce qu'il est fait de croisures de fils eux-mêmes souples, lui permet d'épouser toutes les inflexions du corps. Il est aussi destiné à l'espace, à l'ambiance de notre respiration et de nos gestes, à toutes les régulations vitales qui doivent intervenir entre notre intime et l'extérieur, jusqu'au dehors immense. Il est agent de multiples formes de communications[180]. »

Cet extrait nous permet de saisir un élément de première importance : le tissu intervient entre notre corps et l'extérieur. Il sert une régulation vitale de tout premier ordre. C'est l'idée même de l'entre-deux du tissu qui permet de multiples liaisons :

> « C'est aux cinq caractères matériels remarquables précédemment retenus, que le tissu doit son rôle constant dans notre vie, sa souplesse respirante et tous ses pouvoirs de régulation : comme passeur, comme chose physique en même temps que chose psychique inséparablement. Dans toute sa réalité agissante, le tissu sert le trait d'union dont il a été question : entre microfibres et plis métaphysiques, pourrait-on dire[181]. »

---

[178] Figures 47, 48 et 49.
[179] Un temps qui se déroule sur plusieurs générations.
[180] Hugues, Patrice, *Tissu et travail de civilisation*, *op. cit*., p. 80.
[181] Patrice Hugues, *Selon droit fil et selon biais, pour une anthropologie du tissu* [en ligne], disponible sur : http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisantroa6.htm, consulté le 27/02/2017.

Figure 47

Patrice Hugues, *Dame élégante en robe à tournure.* Image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 48

Patrice Hugues, *Dame élégante en robe à tournure.* Image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 49

Patrice Hugues, *Dame élégante en robe à tournure.* Image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Les cinq caractères remarquables, cités dans l'extrait ci-dessus, sont indispensables à la compréhension de la perception si spécifique portée par Patrice Hugues sur le tissu, ce que l'artiste nomme « les pouvoirs ambivalents du tissu ». Nous les présenterons ici successivement :

- Premier caractère : la matière du tissu, sa structure tissée, ses rythmes et ses qualités tactiles.
- Second caractère : les plis imprévisibles du tissu.
- Troisième caractère : sa structure numérisée qui contient un caractère à la fois analogique et numérique.
- Quatrième caractère : son mode remarquable à la fois dans la continuité et dans la discontinuité, dans le précis et le troublant.
- Dernier caractère. Le tissu appartient à deux entités qui s'entremêlent : le corps et la psyché, la chose mentale et la chose matérielle.

Ses différentes spécificités font que Patrice Hugues n'approche jamais le tissu comme un objet banal mais bien comme un objet doté de pouvoirs. Des pouvoirs de communication avec le vivant, animant des espaces statiques et dotés d'un potentiel poétique et émotif très marqué. En outre, c'est bel et bien la place du tissu dans la vie de l'homme et de la femme qui occupent en partie ses pensées. Peut-être davantage les femmes que les hommes. Par exemple, si nous reprenons l'œuvre comportant la dame en robe à tournure, ce qui fascine ici Patrice Hugues, c'est l'ampleur d'étoffe que présente ici cette robe d'époque[182] :

> « La robe compte certainement mais comme celle de *Marche méditative*, ou comme celles des premières communiantes. J'y vois là un exemple d'ampleur d'étoffe rare car par la suite, à comparer à celle d'Eurydice, on y trouve une ampleur d'étoffe avec de larges ondoiements du tissu qui m'a toujours touché. Les deux types de robes, ample ou ajustée, me touchent mais ce n'est pas du tout par une incidence de la mode[183]. »

[182] Figures 44 à 49.
[183] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 15 septembre 2016.

Figure 50

Patrice Hugues, *Deux petites communiantes*, vers 1980, tissu thermo-imprimé, apposé sur une chaise et s'étendant jusqu'au sol, 230/160 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 51

Auteur inconnu, *Claudine Michaux en tenue de communiante*, Photographie personnelle appartenant à l'épouse de Patrice Hugues, Marie-Claude Hugues née Michaux, vers 1930[184].

[184] Claudine Jenny Michaux était la mère de Marie-Claude Hugues, l'épouse de l'artiste. Son portrait est repérable (sous la forme de cette même photographie tronquée), sur le site internet de Marie-Claude Hugues dédié au passé militant communiste de ses parents. Source en ligne : https://www.mclaude-hugues.fr/, consulté le 10/02/2017.

Deux fillettes similaires ?

Cette autre œuvre se constitue d'un unique tissu thermo-imprimé représentant l'image de deux très jeunes filles en tenues de communiantes[185]. L'image d'origine est une photographie en noir et blanc, appartenant à l'épouse de l'artiste[186]. Il s'agit de la mère et de la tante de Marie-Claude en tenue de communiante. La photographie date de 1930 environ. Concernant l'œuvre, l'étoffe thermo-imprimée avec l'image est déposée sur un siège, ce qui a comme incidence de densifier cette représentation, de lui donner du corps en quelque sorte. L'étoffe se déploie en partie au sol comme pourrait le faire une robe avec traîne. L'environnement qui entoure l'œuvre se fond dans les tons bruns du tissu. La disposition sur le siège du tissu procure du relief aux deux figures féminines comme une troisième dimension. Les deux personnages sont presque identiques de par leurs tenues. Ils paraissent comme accolés l'un à l'autre. En somme, avec le tissu leur image prend corps.

Le tissu est photographié resserré sur le haut et évasé au sol, presque étrangement comme un élément liquide[187]. Ces communiantes représentent une similitude avec les autres doubles figures, tant elles sont similaires de par leurs attitudes et leurs tenues. Elles exposent en outre un double déploiement de tissu : à la fois par les tissus représentés et d'autre part grâce au tissu qui vient s'étendre sur le sol. Une dynamique de composition, propre à l'installation. Elle nous incite à prolonger grâce à notre regard, le déploiement du tissu réel dans l'espace. De même, la disposition bien spécifique de tissu sur ce support inhabituel, nous transmets presque la sensation suivante : ces deux personnages semblent vouloir s'émanciper de la surface textile, pour venir exister dans le réel. De ce fait, il existe quelque de chose de presque inquiétant, voire d'anxiogène dans cette création. Nous comprenons ainsi que la notion du passé est importante dans l'imaginaire de l'artiste. En effet, les images de vécu intime viennent fréquemment s'inscrire sur le tissu pour exister de nouveau et s'imposer dans l'espace. Patrice Hugues retire les images de leurs cadres habituels. Et c'est précisément le tissu et la thermo-impression qui permettent tous deux cette innovation. Ces images familières renaissent ainsi fréquemment sous des formes diverses. Pour celle-ci par exemple, l'image des communiantes renaît fractionnée par des bandes de tissus à motifs ; et les bandes habitent elle aussi de leurs présences, des espaces qui stimulent notre conscience du vivant[188] :

> « Approprié par chacun, le tissu est une conscience projetée, la conscience implicite, médiate et immédiate de la place qu'on occupe. Mais il est plus encore l'agent d'une médiation

[185] Figure 50.
[186] Figure 51. L'épouse de l'artiste est Marie-Claude Hugues.
[187] Nous reviendrons sur le comparatif entre eau et tissu dans la seconde grande partie de cette étude.
[188] Figure 52.

interactive entre conscient et inconscient. Ce qui veut dire qu'il est aussi une inconsciente expression de soi, un champ d'exploration pour l'analyse, comme le rêve[189]. »

En effet, en analysant avec attention ses œuvres, l'orientation onirique est tout à fait perceptible. Le rêve de silhouettes évanescentes, presque incorporelles. Elles flottent en suspension dans un espace, délicatement animées par l'air. Le rêve est une véritable entrée dans l'imaginaire de Patrice Hugues. Au-delà de cet imaginaire, le thème de la répétition habite spécifiquement ce chapitre de notre recherche. En effet, si nous prenons ces deux petites réalisations comprenant la même image de la dame en robe, nous comprenons que Patrice Hugues recherche quelque chose à travers le dédoublement de l'image[190]. Cette première petite structure présente la même image de la dame en robe à tournure, thermo-imprimée sur deux voiles[191]. L'impact sur le spectateur est ici tout autre : il n'y a plus de grands déploiements de voiles suspendus dans l'espace. Tout est ici résumé à un petit ensemble cubique ouvert et profond. Cela nous donnerait presque l'antithèse de l'œuvre précédente[192] : la dame semblerait presque vouloir retourner dans son cadre d'origine. Cependant, ce qui est ici tout à fait saisissant, c'est la place imposante laissée à l'espace du cube entre les deux voiles[193]. Ainsi, le déploiement des voiles est ici très limité. En cela, cet espace entre-deux nous permet de saisir pleinement l'idée d'éloignement de la figure, en créant de surcroît une image profonde et presque volumique. La répétition concourt ainsi à installer dans cette structure une dimension qui questionne notre perception du réel : cette figure est-elle double ou est-elle dédoublée ?

En effet, nous sommes en droit de nous demander s'il s'agit d'une seule personne ou bien des deux mêmes personnes. Les deux communiantes présentaient cet avantage d'avoir un visage différent[194]. Ici, bien qu'il s'agisse de la même image reproduite, nous aurions presque la sensation de deux présences. C'est là où réside toute l'originalité de la création de Patrice Hugues : dans le fait d'habiter l'espace en utilisant des images similaires, mais disposées de manière à ce que le spectateur ait la sensation de plusieurs présences. Des présences énigmatiques, distantes, presque spectrales ? Des images du passé revisitées et développant sur voiles et tissus une dimension presque charismatique. Des présences enregistrées sur les tissus, qui laissent une large part à l'entre-deux qui opère au cœur et aux alentours des thermo-impressions :

---

[189] Hugues, Patrice, *le tissu entre le vivant et la conscience*. Source en ligne : http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisviva2.htm, consulté le 27/02/2017.
[190] Figures 53 et 54.
[191] Figure 53.
[192] Figures 44 à 49.
[193] Figures 55 à 56.
[194] Figure 52.

« Le tissu opère dans les parages, entre corps et esprit, dans l'entre-deux ; pour se placer où la conscience surpasse et reste sans prise ; touchant-touché, il joue son rôle y compris là où manque la médiation, le trait d'union ; cela peut être entre l'inconscient et le conscient[195]. »

[195] Hugues, Patrice, *Le tissu entre le vivant et la conscience*. Source en ligne : http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisviva2.htm, consulté le 27/02/2017.

Figure 52

Patrice Hugues, *Deux communiantes et tissu à motifs*, Image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 53

Patrice Hugues, *Double dame espacée*, 1999-2000, voile et tissu thermo-imprimés sur support en métal, 60/50/40 cm, fonds d'atelier, Angers.

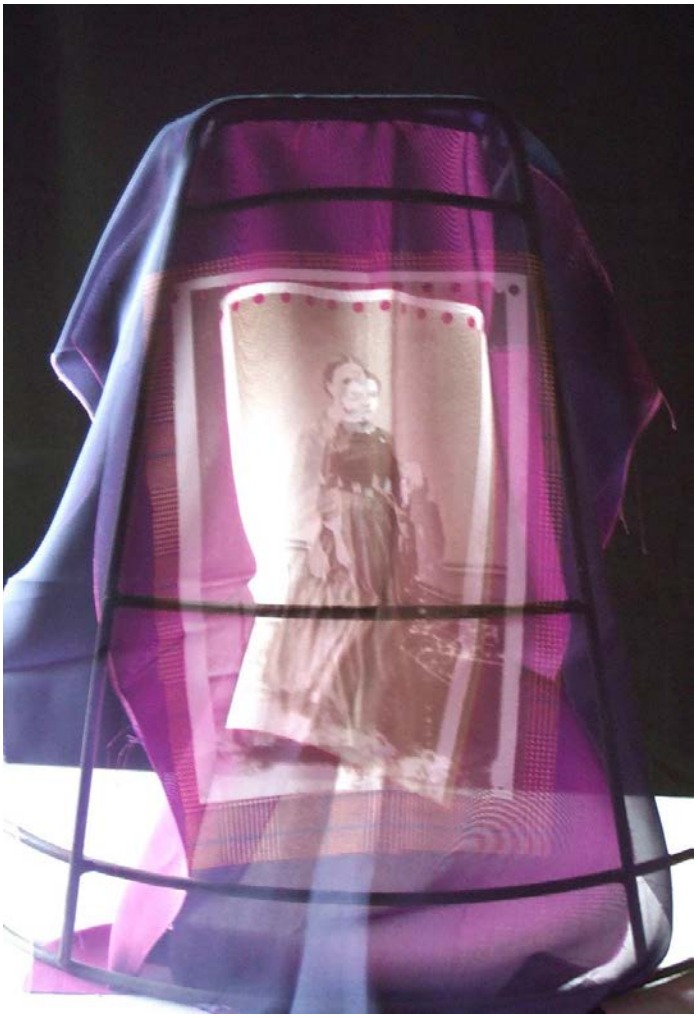


Figure 54

Patrice Hugues, *Double dame, fond violet*, 1999-2000, voile et tissu thermo-imprimés sur armature en métal, 50/40/20 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 55

Patrice Hugues, *Double dame espacée, vue frontale*. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Figure 56

Patrice Hugues, *Double dame espacée, vue latérale*. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Ainsi l'espace entre les deux voiles permettrait au spectateur de saisir la liaison qui existe, indicible, entre ses deux voiles. Il permet aussi de construire un dispositif propre à l'œuvre qui laisse des espaces où peuvent circuler les regards ; où les pensées se croisent et se perdent. Si nous prenons pour illustrer cette idée, l'œuvre suivante qui répète de nouveau la figure de la dame, nous comprenons l'attrait du voile transparent si séduisant d'un point de vue rétinien[196]. Nous saisissons également le jeu de l'entre-deux voiles qui forme une totalité visible.

La dame élégante densifiée

En effet, l'œuvre suivante présente deux tissus : un voile mauve sur le devant de la structure en métal et un à l'arrière avec un tissu à motifs à carreaux et à rayures[197]. Les deux étoffes apposées forment un ensemble cohérent, bien que des plus étranges. La figure de la dame imprimée sur les deux tissus forme presque un seul et même personnage. Comme si ces deux mêmes images tentaient de fusionner l'une avec l'autre, mais sans réellement y parvenir. Un léger décalage est visible, ce qui donne à voir une figure dédoublée assez dérangeante qui apparaît comme transpercée ou transcendée par elle-même[198]. En somme, une silhouette dont l'instabilité de la forme est pour le moins énigmatique. Comme si cette figure avait le désir de n'être qu'une mais sans la possibilité de se réaliser pleinement. En cela, pourquoi ne peut-elle parvenir à ne former qu'une seule et même entité ?

La forme de la structure en métal, sur laquelle repose les tissus fait quant à elle poétiquement écho à une cage métallique de robe à tournure. La photographie suivante présente un assez bon comparatif formel : il s'agit d'une cage de crinoline conservée dans les collections textiles du *Victoria and Albert's Museum* de Londres[199]. Ainsi, en l'observant scrupuleusement, cette petite œuvre renvoie à une triple évocation de la robe à tournure comprenant les deux images thermo-imprimées ainsi que la structure en métal. De ce fait, Patrice Hugues joue sur les multiples références entre tissus réels, tissus représentés et élément solide. Des évocations qui nous renvoient elles-mêmes à la présence de l'être qui porte la robe. La grande part faite aux multiples usages du tissu dans les œuvres, nous ferait presque oublier l'importance de ce personnage présenté ici au cœur du tissu. C'est pourtant précisément par les tissus réels et par ceux qui sont représentés, que le personnage prend corps dans le champ de l'image :

[196] Figure 54.
[197] Figures 57, 58 et 59.
[198] Notons également ceci : la transparence apparaît bien plus importante, au travers des bandes bleues sombres du voile de devant.
[199] Figure 60.

> « Reconnaître cette évidence que le tissu propose certains moyens d'une manifestation de l'être, en des parties qui demeurent hors de portées de notre regard intérieur, et hors de notre conscience. Cela précisément parce qu'il opère en des zones de nous-mêmes qui ignorent toute distance entre notre réalité biologique et nos facultés de prise de conscience. Non pas le corps en esprit ou par l'esprit comme état de conscience purement spirituel à qui les mots doivent leurs exclusivités. Mais tout autant l'esprit par le corps[200]. »

Une autre forme de manifestation de l'être. C'est précisément de ça dont il est question depuis le départ, avec tous ces personnages habillés qui sont présents en transparence ou en opacité sur les tissus de l'artiste. Ce sont, pour certains, des manifestations d'êtres qui ne sont plus de ce monde et qui appartiennent au vécu de l'artiste[201].

[200] Hugues, Patrice, *Le tissu entre le vivant et la conscience*. Source : http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisviva2.htm, consulté le 27/02/2017.

[201] Cependant, Patrice Hugues ne pratique pas ce qu'il nomme lui-même « le culte des ancêtres » ; mais ces images personnelles concourent tout de même à asseoir une directive créative dans la pratique de l'artiste, et ce sur plusieurs décennies.

Figure 57

Patrice Hugues, *Double Dame, fond violet*, un seul tissu de fond. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Figure 58

Patrice Hugues, *Double Dame, fond violet*, voile et tissu. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Figure 59

Patrice Hugues, *Double Dame, fond violet*, voile et tissu. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Figure 60

Cage crinoline, anonyme, 1868, Angleterre. Auteur inconnu[202].

[202] Source en ligne : http://collections.vam.ac.uk/item/O122389/cage-crinoline-unknown/

Toujours concernant le vécu propre à l'artiste, rappelons-le, Eurydice est à la base une photographie de la mère de l'artiste. C'est également le cas de la dame en robe à tournure, arrière-grand-mère de Patrice Hugues, qu'il n'a pas connue de son vivant.

Le saut dans les feuillages

L'épouse de l'artiste réapparaît, quant à elle, sur l'œuvre suivante ; elle porte ici la même tenue copte que celle des images précédemment étudiées[203]. L'œuvre se compose d'un voile comprenant une image en noir et blanc directement imprimée sur un tissu épais en tweed[204]. Ce dernier comporte des motifs à chevrons. La double figure féminine se tient dans une posture pour le moins étrange : elle semble sautiller dans les feuillages. En effet, on ne voit pas son visage comme si elle était sur le point de nous tourner le dos. L'orientation de son corps se situe entre un profil et un trois quarts. Patrice Hugues place ces figures très proches l'une de l'autre, de telle sorte que nous avons la sensation qu'il s'agit ici de deux personnages jumeaux se tenant par la main pour une promenade. Cette réalisation est en cela une belle manifestation de l'être, qui touche presque au domaine d'un au-delà du corps tangible.

Ainsi entre apparition et disparition, cette figure semble vouloir se fondre dans ce décor de nature auquel par ailleurs elle semblerait appartenir. De fait, le dédoublement ici pousse la profondeur du champ de l'image, ce qui a pour but de drainer notre perception dans la profondeur des feuillages[205]. Nous sommes ici en droit de nous demander si cette figure n'aurait pas pour l'artiste un penchant presque enchanteur, fantastique, tant sa présence et son action nous paraît irréelle. Et c'est précisément par le dédoublement en transparence que cet aspect merveilleux fait ici ses preuves : la figure semble courir à son propre évanouissement dans les feuillages. Cette figure représenterait-elle, pour notre artiste, une sorte de muse sautillante qui se jouerait de nos perceptions classiques ?

Nous nous trouvons dans ce cas bien loin de nos exemples précédents : tandis que cette Marie-Claude en liberté, sautillante parmi les feuillages exprime une absence de tissus déployés pour opter au contraire pour une tenue simple, non cintrée et courte[206] ; la dame corsetée en robe élégante représentait au contraire une stabilité à toute épreuve et un déploiement d'étoffe remarquable. Autre élément important : la figure en tunique blanche présente une attitude qui relève d'une photographie prise sur le vif, dans la dynamique d'un mouvement. Tandis que la dame en robe

[203] Figures 61, 31 et 33.
[204] Il y a un écart entre voile et tissu de maximum 10 cm.
[205] Figures 61 à 64.
[206] Pas de déploiement d'étoffe mais une simple tunique blanche.

élégante présentait, quant à elle, une pause statique, conventionnelle pour l'époque, dans le cadre d'un atelier de photographe.

Ainsi, nous saisissons qu'il existe dans les réalisations de Patrice Hugues, deux types de catégories d'images utilisées : celles qui sont ses propres photographies, comportant essentiellement des images de son épouse, et les autres, qui sont des archives personnelles de famille. Des images qui prennent assez fréquemment le chemin d'un trajet onirique et sensible. Dans des dimensions au-delà ou deçà du réel que nous connaissons :

> « Entre la nuit et le jour, entre le rêve et la réalité, se joue toujours dans du tissu une grande partie de nous-mêmes. Entre voilé et dévoilé, entre opacité et transparence, entre le mobile et l'immobile, le tissu s'anime ou repose selon nos mouvements et les rythmes de notre respiration, dans cet espace, cette lumière, ce temps intermédiaire qui sont ceux de la communication immédiate[207]. »

Une partie de nous-même, mais de quelle partie s'agit-il ? Une partie qui serait double ? Miroir ? Transcendance ?

L'idée de double et d'inversement des figures semble préoccuper notre artiste. Il n'hésite pas dans ses réalisations à épuiser – mais sans pour autant dénaturer – ses personnages. Prenons à titre d'exemple, cette autre œuvre de moyen format[208]. Elle se compose de deux voiles de couleur bleu cobalt superposés l'un sur l'autre et comprenant chacun une image en noir et blanc. Nous retrouvons la même figure perdue parmi les feuillages, à la seule différence que l'image est inversée. Autre différence remarquable : le dédoublement n'est pas ici dans une juxtaposition des deux figures, mais davantage dans une superposition de ces dernières. Cela a pour effet de nous donner l'illusion d'un personnage tentant de s'extirper de sa propre corporalité. En outre, les visages des personnages sont presque absents du champ de la représentation tant ils se fondent dans le décor. La sensation d'assister à l'enregistrement d'une disparition d'un être est ici très puissante. La couleur profonde des voiles transparents accentue cet aspect onirique et fugitif, à l'instar du tweed qui lui présente un caractère beaucoup plus dense et concret.

Ainsi, nous comprenons que Patrice Hugues procède – avec l'aide de quelques simples manipulations d'images et de tissus – à des créations d'aspects et de caractères très divers. Tantôt dans le réel, tantôt dans le rêve. Ces créations voguent d'une dimension à l'autre.

---

[207] Hugues, Patrice, *Tissu et travail de civilisation*, *op. cit.*, p. 29.
[208] Figure 65.

Elles sont souvent le témoignage de passages de vies fugitives qui s'évanouissent progressivement sous nos yeux. Comme en atteste la citation suivante :

> « À tous ses passages à la limite le tissu est en effet là ; il est là dans son rôle fondamental, non seulement de régulateur, mais encore plus de *passeur*. Le tissu se place toujours en zone interférences, dans l'aire transitionnelle dont il assure à la fois la valeur de la vie et la nature passante. Dans ce rôle il est irremplaçable, à la fois comme chose physique et chose mentale[209]. »

[209] *Ibid.,* p. 330.

Figure 61

Patrice Hugues, *Double geste d'aide parmi les feuillages sur fond tweed*, 1983, voile et tissu thermo-imprimés, 120/90/15 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 62

Patrice Hugues, *Marie-Claude parmi les feuillages*, détail d'œuvre, 1983, voiles thermo-imprimés, recadrée par nous.

Figure 63

Double geste d'aide, tissu et voile thermo-imprimés avec ajout d'un fil rouge en laine. Image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste en octobre 2016.

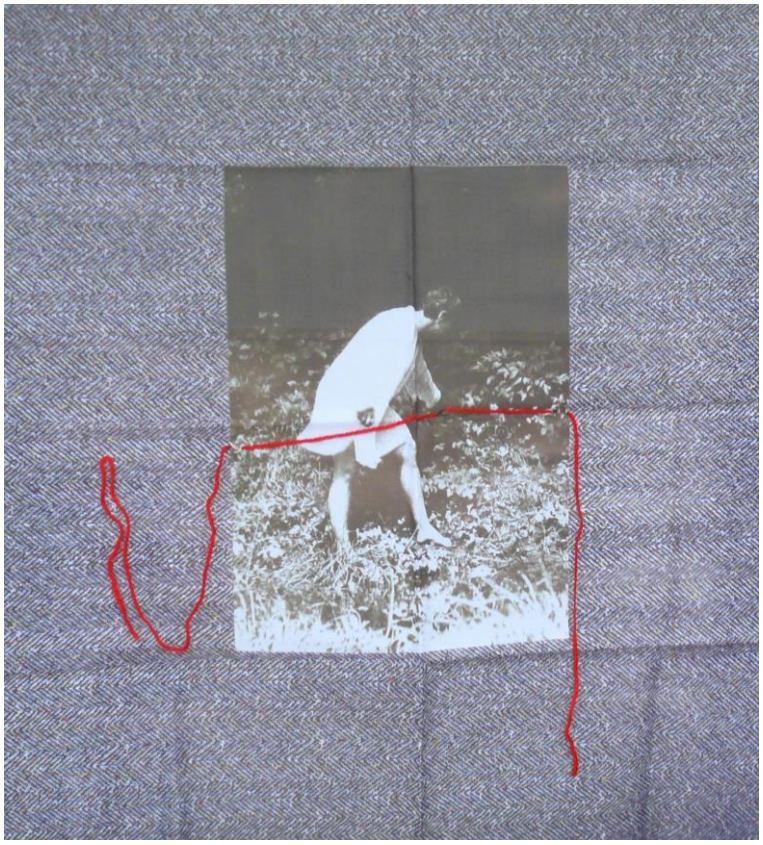


Figure 64

Double geste d'aide, tissu avec passage du fil rouge en laine. Image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 65

Patrice Hugues, *Double geste d'aide parmi les feuillages sur fond bleu* ou *Personnages parmi les feuillages*, 1983, voile et tissu thermo-imprimés, 120/90/15 cm, collection du FRAC Haute-Normandie. Crédit photographique : Marc Domage.

La notion de « nature passante » citée dans l'extrait ci-dessous est très présente dans les créations de l'artiste. Ces figures dédoublées sont ainsi furtives, passagères, comme inaccessibles. Elles semblent ne pouvoir être fixées de manière stable et précise dans le champ de l'image imprimée. En somme, ces silhouettes nous échappent et jouissent d'une forme de liberté, dans la fuite d'un état permanent et figé. La fixité n'appartient pas au vocabulaire plastique de Patrice Hugues qui lui préfère cent fois l'animation. De même, les limites du champ de l'image du tissu ne sont jamais vraiment déterminées car ce qui importe, c'est l'espace transitoire. Un espace décrit ci-dessous par l'artiste :

> « Ce qui compte, quel que soit le chemin suivi, c'est de se placer avec le tissu dans la zone des passages entre l'intérieur et l'extérieur de nous-mêmes […] On retiendra que justement le tissu est un accompagnement remarquable au franchissement du seuil : le tissu est un passeur[210]. »

Les figures en mouvement sont de ce fait toujours disposées dans l'idée d'une dynamique[211]. Si nous prenons cette œuvre, par exemple, il s'agit ici d'une association de trois éléments distincts : un voile noir comportant l'image de *Geste d'Aide*, avec un tissu à motifs floraux et une veste en moleskine à l'arrière-plan[212]. Cette mise en rapport a pour but de nous inciter d'emblée à percevoir les différentes dimensions optiques et physiques de cette œuvre[213]. En effet, nous l'avons vu avec *Eurydice* en amont, l'artiste aime faire parler les tissus par divers procédés dont il a le secret. Cela consiste généralement à associer la fluidité du tissu avec des objets plus solides ou plus épais, et ce dans le but de créer une forme de dialogue poétique entre les deux. Dans cette réalisation, que se passe-t-il ? La double figure féminine, semblable aux précédentes est centrée sur le voile noir[214]. Cette dernière se superpose en transparence sur la veste sombre en moleskine étalée et accrochée au mur à l'arrière. Une transparence qui prend aussi de la densité, par la force du pouvoir du voile noir qui habite l'espace avec une étrange consistance.

---

[210] *Ibid.,* p. 20.
[211] Notamment celles de la série des *Geste d'aide*. L'œuvre sur fond bleu *Personnages parmi les feuillages* a fait l'objet d'un second achat du FRAC Normandie à l'artiste en 1983.
[212] Figure 66.
[213] Selon le terme propre à Patrice Hugues (voir le cartel rédigé par ses soins).
[214] Figure 66.

Figure 66

Patrice Hugues, *Double Geste d'aide,* 1990, voile noir mis en rapport avec un imprimé à motifs multicolores, vêtement noir, voile thermo-imprimé, veste moleskine, 120/90/30 cm, fonds d'atelier, Angers.

Ce montage assez étrange nous donnerait presque la sensation que la double figure projette quelque chose dans le dos d'un personnage invisible de bien plus grande échelle. Ainsi, le spectateur peut avoir la sensation que cette figure dynamique cherche à s'extirper du voile pour aller imprimer la surface de la veste. Sa dynamique, du moins, le suppose.

Gestes d'Aide et déclinaisons

Ces quelques images présentent elles aussi une œuvre comprenant la figure de *Geste d'aide*, thermo-imprimée sur deux voiles sombres, mais photographiée dans un contexte différent[215]. La double figure représente le même modèle, dans une position courbée vers le sol. La direction du corps indique que le personnage est en train de ramasser un linge blanc sur le sol à l'extérieur. C'est précisément cette action que Patrice Hugues capture et désigne par ce qu'il nomme lui-même, la série des *Geste d'aide*. Elle consiste à enregistrer en images des instants liés à la pratique quotidienne des tissus. De fait, ce qui fascine ici l'artiste, c'est la manière dont l'acte de saisir et d'étendre le linge à l'extérieur prend soudainement un aspect chorégraphique. De plus, ces images nous permettent également de comprendre la façon dont les deux voiles fonctionnent, pour créer de nouveau de la dynamique et du mouvement dans la réception de l'œuvre[216]. Le spectateur se déplaçant autour de l'œuvre peut ainsi avoir la sensation que cette double figure est un mouvement : tantôt elle se déplace de droite à gauche, tantôt elle semble s'éloigner et se rapprocher de nous, etc.

[215] Figures 67 à 70, photographiées dans le fonds d'atelier de l'artiste à Angers en octobre 2016.
[216] Figures 67 à 70.

Figure 67

Patrice Hugues, *Geste d'Aide*, deux voiles thermo-imprimés, 1990. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Figure 68

Patrice Hugues, *Geste d'Aide*, deux voiles thermo-imprimés, 1990. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Figure 69

Patrice Hugues, *Geste d'Aide*, deux voiles thermo-imprimés, 1990. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Figure 70

Patrice Hugues, *Geste d'Aide*, deux voiles thermo-imprimés, 1990. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Pour ce qui est de l'œuvre avec motifs floraux[217], bien qu'il s'agisse d'éléments à la base sans correspondance formelle, les motifs qui bordent le haut de l'image rappellent les feuillages de l'image en noir et blanc – tout comme la veste, de la même tonalité que la photographie et qui produit un effet de profondeur accentué. L'image apparaît comme une sorte de brèche, une ouverture aux contours incertains (comme réalisés à la main). L'on retrouve ainsi l'idée d'une trouée au cœur du tissu, ici en trompe l'œil, comme ce fut le cas pour les Eurydice en ovale[218]. Une composition bien singulière et propre à l'artiste, qui se joue de nos perceptions et de nos points de vue.

Mais au-delà de ces exemples appartenant plutôt à l'univers des surfaces planes, penchons-nous à présent sur un exemple d'œuvre monumentale et extrêmement volumique[219]. Cette image est une capture de vidéo d'exposition présentant deux ensembles tout à fait dimensionnels. Il s'agit de deux structures en métal volumiques sur lesquelles l'artiste a installé deux voiles thermo-imprimés. On distingue sur la première structure deux voiles présentant une figure de *Geste d'aide* – dans une posture inclinée vers le sol et ramassant un linge – que l'on retrouvera dans la seconde grande partie de notre étude. L'autre structure, que l'on peut entrevoir dans le fond de l'image, présente une version de la même figure : cependant, l'image a été thermo-imprimée et inversée. Ainsi, le spectateur de cet ensemble imposant se retrouve face à deux blocs de métal et de voiles en transparence. Patrice Hugues créer une structure qui s'impose dans l'espace. La place laissée ici à l'entre-deux des voiles est très importante ; en effet, l'air a tout le loisir de participer et de circuler au creux des structures.

Ainsi, en observant l'installation au-devant de l'image, l'on remarque qu'il existe un important vide entre le devant et l'arrière de la structure métallique. Ce vide, qui est un entre-deux, participe activement à cette création. C'est ce qui est à la fois fascinant et déroutant dans la création de Patrice Hugues ; ce dernier parvient à créer avec du vide des œuvres poétiques qui font sens et qui impactent fortement le spectateur. De ce fait, nous pouvons remarquer que l'espace entre-deux de cette structure en métal n'aurait pas le même effet visuel et sensationnel, si les deux voiles avaient été directement superposés l'un sur l'autre[220]. Pour illustrer cela, reprenons la figure de Geste d'aide sur les voiles bleu cobalt…la différence n'est-elle pas de taille ? Nos perceptions ne sont pas sollicitées de la même manière d'une réalisation à l'autre. Pour les voiles bleu cobalt, le regard n'a pas le loisir d'appréhender une structure en volume, laissant une large place au vide[221].

---

[217] Figure 66.
[218] Voir figures 36 et 37.
[219] Figure 71 : Capture d'écran, vidéo personnelle de l'artiste non datée.
[220] Via cette structure, la saisie de l'espace est différente des voiles et tissus simplement superposés.
[221] Pour le voile bleu cobalt, l'entre-deux du dédoublement est seulement de 1 à 15 cm.

Tandis qu'avec cette dernière réalisation, au contraire, c'est le vide qui majoritairement engendre le volume. Cela étant dit, ce vide n'en est pas réellement un puisqu'il est surtout un entre-deux, un lieu de passage essentiel à la juste appréhension de l'œuvre dans sa globalité.

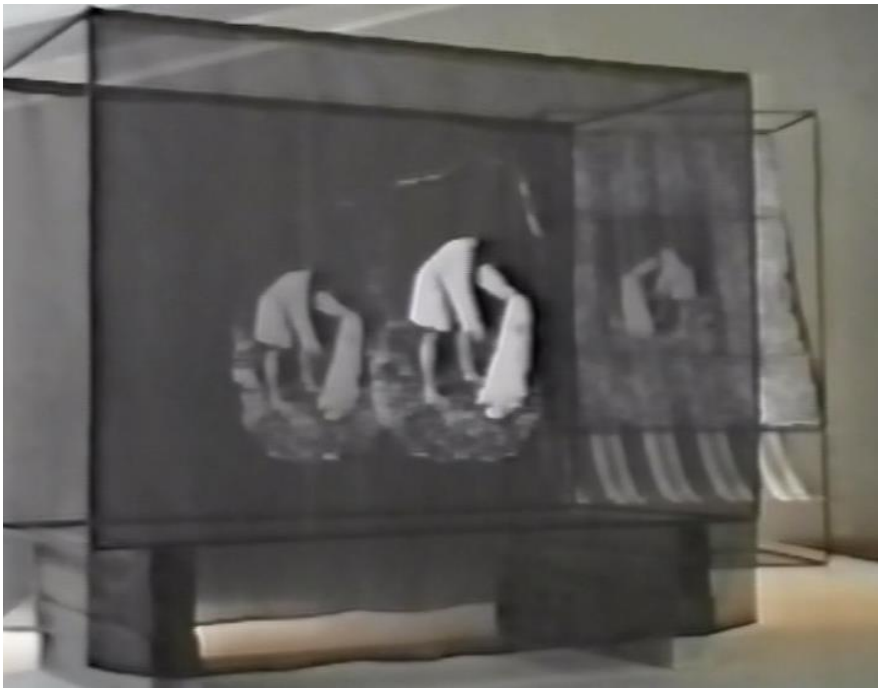


Figure 71

Patrice Hugues, *Double figure, Geste d'aide*, 1990, thermo-impressions sur voiles noirs, deux voiles thermo-imprimés, structure cubique en métal, 120/90/70 cm, fonds d'atelier, Angers.

Chapitre 4 : les autres influences

Intéressons-nous à présent à d'autres représentations de l'artiste, qui elles aussi font usage de la double figure. La série des *Anges* réunie par exemple un panel de réalisations monumentales, qui présentent de nombreuses figures entre transparence et opacité[222]. Ici présentée sans dédoublement, la figure de l'ange est un personnage représenté dans un ample drapé[223]. Il tient un rameau de lys près de son visage et son corps est rattaché à des ailes semi déployées. Cette œuvre est une composition associant trois éléments : un voile blanc semi transparent (surtout dans la partie noire), un autre tissu blanc à motifs, et enfin quatre sangles élastiques. Le tissu blanc à motifs est accroché à l'arrière des sangles, tandis que le voile comprenant l'ange et les motifs en croix est suspendu au-dessus des sangles. Cela a pour conséquence de produire une œuvre composite au dispositif singulier. Notons ici l'importance de la transparence des noirs, représentant la silhouette de l'ange, qui laisse complètement transparaître les sangles. Ce sont donc ici les sangles qui produisent de l'entre-deux entre les deux tissus thermo-imprimés.

Cela a pour effet de produire un ensemble où la figure de l'ange gagne en extension dans la profondeur. Elle en deviendrait presque volumique. Ceci tient au fait que les sangles produisent un espace creux entre l'ange et les motifs du fond. Ainsi, tout comme dans l'exemple de la structure métallique évoqué en amont, c'est le passage de l'entre-deux qui participe activement à faire œuvre, selon le plasticien :

> « Il s'agit de voir quel rôle le tissu peut jouer dans cette recherche de traits d'union là où ils manquent[224]. »

Cette citation précise assez justement, quels rôles unificateurs tiennent ces espaces entre deux tissus, dans les réalisations de Patrice Hugues. Ce ne sont ni plus ni moins que des traits d'union qui participent à la globalité des créations. Ils ne sont pas le fruit d'une manipulation hasardeuse, mais bien au contraire, la synthèse d'une réflexion profonde autour des pouvoirs agissants du tissu et des espaces de respiration qui les animent.

---

[222] La série des *Anges* a été réalisée dans les années 1980.
[223] Figure 72.
[224] Hugues, Patrice, *Le tissu entre le vivant et la conscience* [en ligne], disponible sur : http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisviva8.htm, consulté le 27/02/2017.

Figure 72

Patrice Hugues, *L'Ange noir et l'Ange à motifs étendus sur quatre sangles,* 1978-1984, voile et tissu thermo-imprimés, quatre sangles en cuir, 280/160/90 cm, collection des Musées d'Angers.

Avec l'aide des tissus, l'artiste invente de multiples passages :

> « Des passages par le tissu peuvent être ouverts ou se trouver au moins suggérés, certainement plus faciles à établir qu'en ces autres domaines, des passages qui peuvent avoir une valeur modélisatrice. Le tissu peut ouvrir la voie à des niveaux de cohérence que l'on n'imagine pas, plus complètement en prise avec le réel, à d'autres niveaux d'intégration de la vie, de l'abstrait et du concret[225]. »

Nous l'avions vu auparavant, d'autres dimensions s'offraient à notre perception dans les œuvres de Patrice Hugues. Dans l'extrait ci-dessus, celui-ci écrit qu'il s'agirait également d'autres niveaux d'intégration. Mais de quelle « intégration » est-il question ?

Des passages à expérimenter

Si nous prenons à titre d'exemple l'œuvre suivante, nous comprenons davantage cette idée de niveaux d'intégration[226]. Au premier niveau, l'on peut observer la double figure de l'ange : le personnage doublé par son ombre qui semble progresser sur la gauche, vers un hors champ du tissu. À l'arrière de l'installation, un autre tissu à motifs a été disposé. Et entre les deux, une figure réelle de spectateur est venue s'introduire et participe furtivement de l'œuvre. Nous comprenons ainsi que la notion de passage et d'entre-deux va être aisément exploitée par les passants, dans le cadre de l'exposition des tissus. Ainsi, nous pouvons à loisir observer sur cette photographie prise sur le vif, l'entre-deux en action des tissus qui accueillent les passants en son sein. À cela s'ajoute le phénomène suivant : la transparence des noirs qui permet d'accentuer ce phénomène esthétique d'entre-deux[227]. Cela étant dit, il n'y a pas qu'à travers la transparence des voiles noires que les autres niveaux d'intégration opèrent dans les œuvres. Par exemple, si nous étudions la photographie de cette monumentale installation, nous pouvons observer la présence d'un autre passant photographié entres les voiles[228]. Celui-ci est pris dans un entre-deux que nous pouvons observer avec du recul.

Les thermo-impressions sont suspendues de part et d'autre de l'abside d'une église créant, de ce fait, une sorte de labyrinthe[229]. Un dédale fait de voiles et de tissus dans lequel le spectateur est invité à se perdre. En parcourant cette structure monumentale, le passant se met à redécouvrir sans cesse, sous divers aspects, les tissus et l'espace environnant ces derniers.

---

[225] Hugues, Patrice, *Le tissu entre le vivant et la conscience* [en ligne], disponible sur : http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisviva8.htm, consulté le 27/02/2017.
[226] Figure 73.
[227] Ici la transparence des noirs est figurée par l'ombre de la silhouette de l'ange.
[228] Figure 74.
[229] L'installation se situait dans une église de Colombes, lors d'une exposition d'Art textile présentée par La revue *TEXTILE-ART* (Driadi), Colombes, Textile-art-langage, 1979.

Figure 73

Un visage d'enfant photographié au travers de l'œuvre *L'Ange noir et l'Ange à motifs étendus sur quatre sangles*, photographie non datée.

Figure 74

Patrice Hugues, *Les anges sur plusieurs voiles et tissus*, 1978, installation, 5 à 6 modules de chacun 230/320 cm, tissus et voiles thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers et fonds d'atelier, Angers.

Tout se joue, selon l'artiste, dans ces espaces de passages entre le corps et l'esprit :

> « C'est bien entendu, vous l'aurez certainement noté que je suis soucieux d'une intégration enfin atteinte entre corps et esprit au point qu'on écarte tout dualisme ; lequel dualisme est toujours derrière soit des philosophies idéalistes soit des sentiments religieux qui ne me concernent absolument pas et ne me paraissent plus être d'urgence majeure. Donc entre corps et esprit tout ce qui est favorable à une intégration[230]. »

Une intégration : c'est bien cette idée qui est développée dans le travail d'installation de Patrice Hugues. En cela, chacun a son rôle à jouer dans la structure : aussi bien le spectateur/passant que les voiles comme parois transparentes et animées. Si nous prenons à titre de démonstration ce détail d'installation, nous comprenons que les voiles de l'artiste présentent de multiples chassés croisés entre les différentes figures[231]. En effet, sur cette image deux figures sont présentes : un ange de grande échelle tourné vers la droite, et un autre ange de taille réduite disposé dans le sens opposé. Dans l'image, on peut observer une source lumineuse naturelle qui éclaire l'ensemble. Elle provient d'une ouverture qui vient littéralement mettre en lumière, les jeux de transparence des voiles qui se superposent[232]. Cela a pour effet de créer un espace harmonieux et profond, où notre regard circule d'un ange à l'autre. La couleur magenta de la thermo-impression concourant à créer des formes denses et séduisantes. Un dialogue s'établit ici entre figures, formes, couleurs et motifs. Ces derniers étant présents ponctuellement sur les tissus. On les retrouve sous forme de croix assez espacées les unes des autres, mais également sous forme de petits motifs floraux à droite. Ils sont imprimés en bandeau rectangulaire imposant et accolés à la figure de l'ange magenta de grande échelle. De telle sorte que l'on peut recevoir l'illusion suivante : l'ange semble toucher de sa main ces petits motifs contenus dans une forme géométrique.

Cette installation nous éclaire sur l'idée suivante : l'artiste, en créant ses multiples parcours nous incite à nous perdre dans nos repères spatiaux habituels. Il nous amène à nous habituer à des repérages et des points de vue relatifs. Ainsi, les perceptions d'usage qui sont les nôtres s'estompent. Les parois et les murs ne sont plus solides et fixes, mais au contraire légers et mouvants. De même, l'espace en perspective géométrique est désormais habité par de multiples effets de trompe l'œil. Des réalisations capturées sur les tissus. L'espace d'exposition est donc ainsi brillamment repensé par la force du parcours. Se perdre et entrevoir des formes qui dialoguent avec des figures et des motifs, tel pourrait être un des leitmotivs de l'artiste.

---

[230] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 10 janvier 2015.
[231] Figure 75.
[232] La lumière provient d'un vitrail du bâtiment.

Figure 75

Patrice Hugues, *Les anges sur plusieurs voiles et tissus*, détail de l'installation, 1978/1979.

L'image suivante est assez explicite en ce sens : elle nous aide à comprendre la manière dont les figures peuvent fusionner l'une avec l'autre, selon la manière dont on se place pour les observer[233]. En l'occurrence, sous cet angle de vue, l'assemblage des figures accompagnées de la lumière crée un effet de brume sur le voile et semble nous donner à voir un ensemble abstrait. En cela, il n'y a plus vraiment deux figures bien distinctes qui se chevauchent, mais davantage un conglomérat de couleurs et de traits qui entrent en symbiose pour créer un ensemble chimérique. En somme, un assemblage savant fait de la synthèse entre formes, couleurs, motifs et lumière. La transparence étant l'effet indispensable assurant la liaison entre les différents éléments de la composition. Pour le choix des figures, Patrice Hugues s'est directement inspiré ici de celle de *L'Ange de l'Annonciation* de Léonard de Vinci[234].

L'Annonciation devenant élévation

En effet, Patrice Hugues prélève de cette œuvre de jeunesse du maître italien, la figure en posture de révérence de l'ange Gabriel. L'artiste crée ainsi sa propre version de l'ange en thermo-impression. L'on retrouve la même posture et le même geste de la main de l'ange, qui se présente agenouillé devant Marie pour lui annoncer son futur enfantement. Du point de vue des tissus représentés, dans l'œuvre originale de Léonard de Vinci, on peut observer une accumulation de drapés assez impressionnante. De fait, l'on est en droit de s'interroger : puisqu'il les utilise dans ses thermo-impressions, que signifient, pour Patrice Hugues, ces représentations d'étoffes déployées au sol ? Voici ce que l'artiste rédige à ce propos :

> « Dans le mouvement et dans le prolongement des étoffes se lisent des signes d'identité personnelle aussi indiscutables que les empreintes digitales, des signes qui autrement échapperaient plus facilement au regard, des contextures biologiques qui se trouvent toutes abordées en interférences d'échelle avec le tissu[235]. »

Des signes d'identité personnelle : une forme de langage du tissu en somme ? Un langage qui transmet, qui émeut, qui transfère tout un panel d'informations, voire de sensations que le spectateur est en mesure d'identifier. Des drapés représentés et réels, dans des espaces qui sont placés pour nous toucher dans nos sentiments et ce grâce à des dimensions multiples créées par l'usage de tissus divers[236].

---

[233] Figure 76.
[234] Figure 77.
[235] Hugues, Patrice, *Le langage du tissu*, *op. cit.,* p. 440.
[236] *L'Ange de l'Annonciation* de Léonard de Vinci est une première citation de tissu figuré. Les tissus divers sont donc à la fois réels, cités et représentés.

Figure 76

Patrice Hugues, *Les anges sur plusieurs voiles et tissus*, détail de l'installation, 1979/1980.

Concernant ces déploiements de tissus si fascinants, voici ce que Patrice Hugues exprime :

> « Approcher comme à les toucher tous les raccordements et déploiements de nos sentiments et de nos pensées qui vont vers l'innombrable dans l'immensité cosmique. À ces dimensions-là d'accès correspondent les offres de prolongements et de déploiements du tissu dans son pouvoir d'amplification[237]. »

Un pouvoir d'amplification des corps et des esprits que Patrice Hugues imprime sur ces tissus. Il crée ainsi des ensembles où le tissu est au cœur du sujet de l'œuvre. Il est le sujet de la représentation, tout comme le support de monstration. Le tissu est la source et le moyen. La méthode et le socle. Notons que la version de l'ange de Vinci par Patrice Hugues présente une réinterprétation singulière : en effet, le tissu n'y apparaît pas opaque ou dense puisque l'artiste fait figurer sur ces voiles un drapé presque cubique. Ainsi, si nous observons l'œuvre suivante, nous remarquons que le drapé suspendu, dans cet espace ouvert et clair, ne met pas en lumière l'épaisseur originelle de l'étoffe de l'ange[238]. Au contraire, il s'agirait presque ici d'une forme de détournement : la consistance du drapé de la peinture italienne devient ici planéité. Il n'y a plus de plis et d'effets d'ombres qui incitent à saisir du regard la densité textile, mais davantage une superposition en deux dimensions d'une figure esquissée et de son ombre. Une ombre plus imposante que la figure. Elle se situe comme dans le prolongement de la silhouette de cette dernière.

La forme bleue n'est pas sans évoquer, par ailleurs, certains collages d'Henri Matisse[239]. Comme pour Matisse, la forme est esquissée et comme découpée assez sommairement. Ainsi, quelques détails du drapé et de la figure suffisent à ce que le spectateur reconnaisse ce dont il s'agit, comme pour le nu bleu de Matisse. Il n'y pas de détails dans les ombres, dans les couleurs. Il n'y a pas, non plus, de retranscriptions picturales minutieuses des qualités du drapé. Cependant, nous comprenons à y regarder de plus près, que ce n'est pas parce que les formes thermo-imprimées sont plutôt schématiques qu'elles sont, pour autant, d'une seule dimension. Afin d'expliquer cet aspect, observons deux détails de l'œuvre : l'on peut y voir une série de motifs végétaux imprimés dans l'ombre de la figure de l'Ange[240]. Un aspect qui n'est pas immédiatement perceptible, lorsque l'on observe l'œuvre dans son ensemble. Ces motifs végétaux et floraux sont imprimés sur l'ensemble de la surface d'arrière-plan du tissu, ce qui a pour conséquence de démarquer la figure bleue de l'ombre. Par ce procédé ingénieux et délicat, deux dimensions sont créées au cœur même du tissu.

---

[237] Patrice Hugues, *Selon droit fil et selon biais, pour une anthropologie du tissu* [en ligne], disponible sur : http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisantroa6.htm, consulté le 27/02/2017.
[238] Figure 78.
[239] Figure 79.
[240] Figures 80 et 81.

Figure 77

Léonard de Vinci, *L'Annonciation*, vers 1472-1475, peinture à l'huile et détrempe sur bois, 98/217 cm, Galerie des Offices, Florence, Italie.

En outre, l'ensemble des détails fait également apparaître deux autres niveaux supplémentaires : celui des signes esquissés et celui du tissu positionné à l'arrière. Ce dernier reprend les motifs végétaux de l'ombre. Une reprise des mêmes motifs qui constitue un rappel à la fois savant et discret. De ce fait, nous saisissons l'idée suivante inhérente à l'œuvre de Patrice Hugues : si aux premiers abords, cette œuvre peut nous paraître assez simple et saisissable d'un seul regard, nous comprenons, à l'étudier, qu'il n'en est rien. Ainsi, les voiles et tissus de l'artiste présentent la synthèse d'une élaboration complexe et élégante, où chaque détail visuel compte. En effet, qu'il s'agisse de monumentales installations, de petits dispositifs ou encore de voiles accrochées à plat sur un mur, chaque élément est à sa place et joue son rôle en rapport avec notre perception de l'œuvre globale.

Nous pouvons ainsi concevoir la singularité complexe de la recherche plastique de Patrice Hugues. Il ne cesse au travers de son œuvre de nous diriger avec discrétion dans ses jeux de transparences, au travers de multiples dimensions visuelles. Rien n'est en réalité ici le fruit d'une combinaison hasardeuse : ni la figure de l'ange, ni son ombre, ni les motifs qui se répandent sur le tissu. De plus, la transparence qu'autorise l'usage du noir thermo-imprimé sur le voile blanc permet deux effets remarquables : les motifs de croix et ceux des végétaux dynamisent la surface de représentation. Ils laissent également notre regard transpercer la surface blanche du voile, pour nous diriger vers un au-delà du tissu. Une autre dimension qui nous ramène vers les motifs : qu'est-ce que cela peut bien vouloir signifier ? Ce rappel fréquent des motifs sur les voiles a-t-il du sens ?

En réalité, les motifs de l'ombre de l'ange appartiennent au voile qui se situe à l'arrière de la composition. Ce présumé rappel perturbe notre perception : c'est en réalité un ingénieux trompe l'œil. L'ombre de l'ange est complètement noire. Ce noir thermo-imprimé sur voile si spécifique laisse apparaître en transparence les motifs floraux et végétaux. Un fabuleux jeu de dupe, que Patrice Hugues aime à pratiquer fréquemment dans ses associations de voiles et de tissus thermo-imprimés. C'est le cartel de l'œuvre qui ici va pouvoir éclairer notre perte de repères : *Ange noir et Ange à motifs, deux tissus thermo-imprimés*. Il y a donc uniquement deux tissus, le premier est un voile en transparence où le noir de l'ange laisse transparaître le second tissu représentant l'ange avec les motifs. L'ensemble de l'œuvre étant conçue pour que l'on puisse suffisamment se perdre. Des figures séparées dans la réalité du dispositif textile. Elles paraissent fusionner en un seul et même ensemble, sur un unique champ de représentation. L'injonction donnée au spectateur par Patrice Hugues est ici très claire : on doit élargir notre champ visuel conventionnel, notre perception de l'œuvre doit être relative et complexe.

Figure 78

Patrice Hugues, *Ange noir et Ange à motifs*, 1979/1980, un voile et un tissu thermo-imprimés, 230/320/150 cm, collection des Musées d'Angers.

Figure 79

Henri Matisse, *Nu bleu II*, 1952, papiers gouachés découpés et collés sur papier blanc marouflé sur toile, 116,2/88,9 cm, Centre Pompidou, Paris.

Figure 80

L'Ange et son ombre dominante, détail 1, non datée, image personnelle de l'artiste.

Figure 81

L'Ange et son ombre dominante, détail 2, non datée, image personnelle de l'artiste.

S'agit-il d'un seul voile ? De deux voiles ? L'angle bleu précède-t-il l'ange noir ? Ou bien est-ce le contraire ? Les motifs sont-ils inscrits dans l'ombre ou bien disposés à l'arrière ? Parmi ses deux rapports dimensionnels, la perte de repères est de mise.

De la pierre au voile

Cette œuvre résume à elle seule assez brillamment un des champs de recherche visuelle essentiel chez l'artiste : à savoir la relation complexe qui existe dans l'usage de la double figure[241]. Cette dernière image présente avec clarté la séparation entre les deux tissus : au-devant, le voile avec l'ombre noire en transparence et, à l'arrière, le tissu blanc avec l'ange à motifs[242]. Entre les deux voiles, un espace, l'entre-deux. Le trio fonctionne en symbiose. Entre transparences et opacités, blanc, noir et couleur : la composition offre un champ au dialogue entre figures et motifs. L'œuvre suivante est une photographie d'installation : l'on peut y voir plusieurs voiles composant un ensemble[243]. Le dispositif présente des voiles installés dans le but de former un ensemble volumique au sein duquel le spectateur est invité à circuler. Le voile du milieu présente une thermo-impression inspirée d'un bas-relief représentant l'épisode biblique de la tentation d'Ève. Ce dernier ornait, à l'origine, le linteau du portail nord de l'entrée de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun.

Cette représentation du bas-relief est sommairement nommée par l'artiste *l'Ève d'Autun*. Elle revient ponctuellement dans le travail de Patrice Hugues. Une réutilisation récurrente de cette figure, à l'image de l'usage fréquent des voiles noirs possédant un net effet de transparence. Voici ce que ce dernier déclare à ce sujet :

> « Il y a des choses que j'ai inventé, dans l'emploi de la thermo impression, qui reconnaît l'importance des noirs. Une chose que j'ai pratiquée et délibérément cultivée et qui est assez considérable. Le rapport entre mes images et la photographie est aussi, très pensé. J'ai aussi fait beaucoup de recompositions sur les images, une mise en œuvre que je n'ai vu nulle part ailleurs. En outre, je m'inspire peu d'autres artistes, un peu de Fernand Léger pour la composition, mais je ne vois pas vraiment autre chose à part cela. Il y en a sûrement, mais pas tellement. Je fais quelques emprunts cela est sûr, comme pour la sculpture romane. *L'Ève* de la cathédrale d'Autun par exemple[244]. »

[241] Une relation à la fois dissociée et associée.
[242] Figure 82.
[243] Figure 83.
[244] Extrait d'un questionnaire soumis à l'artiste dans son atelier le 19 avril 2014, à Saint-Aubin-Celloville.

Figure 82

L'Ange et son ombre dominante, détail 3, 1979.

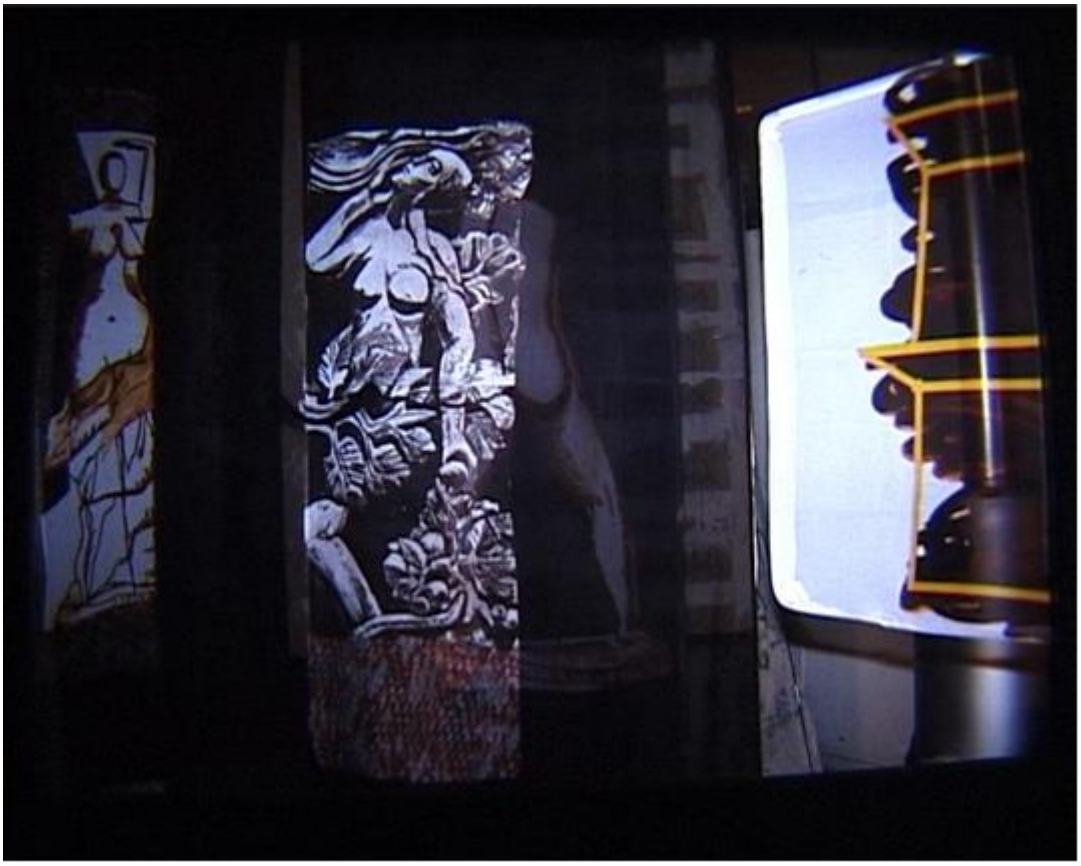


Figure 83

Patrice Hugues, *La vigie, Ève d'Autun et la tache brune*, 1994-1995, installation, 220/250 cm pour chacun des voiles et tissus thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Figure 84

Gislebert, *La tentation d'Ève (détail)*, vers 1130, bas-relief, Musée Rolin, Autun.

Figure 85

Gislebert, *La tentation d'Ève*, vers 1130, bas-relief, Musée Rolin, Autun. Détail recadré par nous.

Figure 86

Pablo Picasso, *Femme nue allongée*, 1955, fusain, huile sur toile, papiers collés, peinture sur toile, 80/190 cm, Musée Picasso, Paris.

La sculpture d'Ève apparaît ici en clair sur sombre. Le corps de cette dernière est contenu dans un espace rectangulaire. Elle est à demi recouverte d'un décor de feuillages imposant : sa nudité est donc partiellement visible. Actuellement conservée au Musée Rolin d'Autun, elle reste une très belle œuvre médiévale auxquelles certaines réalisations cubistes font écho[245]. Le traitement du visage par exemple est tout à fait spécifique[246]. Il s'agit d'un visage est assez anguleux qui manque d'harmonie. Sur la sculpture d'origine, les traits sont assez durs, tandis qu'une fois l'image transposée en thermo-impression dans l'installation de l'artiste, cette dureté semble s'évanouir. En outre, et ce afin d'appuyer un peu plus notre référence cubiste, nous constatons que le célèbre *Grand nu allongé* (1955) de Pablo Picasso évoque lui-aussi, d'après ce bas-relief, une forme d'influence plastique. Ceci nous permet ainsi de saisir l'idée suivante, à savoir qu'Ève n'est pas ici représentée dans une posture habituelle, debout près de l'arbre au fruit défendu. Elle est allongée, sa tête reposant sur sa main droite et sa main gauche saisissant la pomme du péché. Son regard est comme plongé dans le vide, il n'est pas dirigé vers l'objet du délit. Elle ne semble pas non plus préoccupée par sa poitrine dénudée. Ces divers éléments nous permettent ainsi de comprendre ce qui a pu séduire Patrice Hugues dans l'utilisation de cette œuvre. Bien que datée approximativement de 1130, son aspect visuel est tout à fait comparable à des figures bien plus actuelles. Voici ce qu'écrit l'artiste à son propos :

> « *L'Ève* à Autun orne un linteau, elle est comme allongée. Moi je la reproduis debout sur le voile et suspendu verticalement. Ainsi, si sur le linteau Ève est et apparaît lourde ; sur mon voile elle apparaît à la fois lourde et légère dans son rapport d'image claire sur fond noir[247]. »

Ces figures, ce sont précisément celles que Patrice Hugues intègre dans son installation[248]. En effet, au-delà de la copie imprimée sur voile de *l'Ève d'Autun*, deux autres nus imprimés sur voiles participent à l'œuvre globale. Un nu masculin apparaît derrière le voile d'Ève, comme dans un dédoublement sans correspondances formelles. Il est représenté debout et de dos. À la gauche d'Ève, un autre nu féminin est représenté également de plein pied. Ces deux silhouettes ont été esquissées puis thermo-imprimées par l'artiste. Elles ne possèdent pas de visages et s'apparentent à des petits mannequins de bois articulés. Ce type d'objets est généralement utilisé pour des cours de dessin anatomique. Le dessin est une pratique qui reste importante pour Patrice Hugues, comme en atteste l'extrait suivant :

> « Je peux avoir la tentation de revenir vers le dessin et la peinture, d'ailleurs le dessin reste indispensable dans le projet…mais pour la peinture, c'est la couleur qui sort du tube, la

[245] Figure 84.
[246] Figure 85.
[247] Figure 86.
[248] Figure 83.

matière, qui me retient vraiment ; et surtout le désir de peindre sur la toile, qui est un textile. Attention, le mimétisme ne m'intéresse plus désormais. Ce qui m'intéresse donc encore dans la peinture c'est la peinture elle-même. Ce qui m'intéresse, c'est la prise avec le réel, tout ce qui est sensible et touchant au sens propre[249]. »

Le dessin participe du projet. Il est donc l'étape préliminaire – au même titre que la sélection des images – nécessaire à l'élaboration de l'œuvre. Dans cette installation, dessins et images fusionnent. Ève imprimée sur le voile est placée entre le nu masculin et le nu féminin. Est-ce une image métaphorique ? En effet, la copie d'Ève serait-elle disposée ici pour exprimer l'histoire de la tentation et du péché originel ? Le récit biblique des origines exprimé ici par l'utilisation savante de voiles, d'une image qui est une forme de citation et de deux esquisses sans identité. De fait, si l'on ne peut identifier cet homme et cette femme, ces deux figures seraient-elles à l'image de l'humanité dans sa globalité ? À ce propos, Patrice Hugues écrit ceci :

> « Cela implique la recherche de l'entre-deux dans la zone de l'investigation correspondante ; qu'on sache la reconnaître. Elle existe. Et à coup sûr le tissu est un accès central largement ouvert à cet entre-deux, il y occupe même entres hommes et femmes une position stratégique dans l'un des premiers rôles. Pour favoriser l'intégration, la cohérence recherchée[250]. »

Ainsi, l'Ève thermo-imprimée sur voile permet-elle cette intégration recherchée entre hommes et femmes ? Visuellement parlant, elle agit en transparence sur l'esquisse de l'homme retournée et son corps allongé à la verticale, la tête relevée est placée au même niveau que celui de la silhouette féminine sans visage. En rapport avec ce trio, un dernier élément de la composition n'a encore ici été évoqué : il s'agit d'un objet se situant tout à fait à droite du cadre de l'image. Elle appartient à une série de réalisations que nous évoquerons plus tard, intitulée *Les lucarnes de la conscience*[251]. Cette photographie présente une vue frontale de l'œuvre : la lucarne thermo-imprimée est isolée de l'installation[252]. Deux éléments sont visibles : premièrement, le voile blanc comprenant la thermo-impression d'une masse noire peinte, sur laquelle sont esquissés des contours de rectangles jaunes de différentes dimensions.

---

[249] Extrait d'un questionnaire soumis à l'artiste dans son atelier le 19 avril 2014, à Saint-Aubin-Celloville.
[250] Hugues, Patrice, *Le tissu entre le vivant et la conscience, cahier 2* [en ligne], disponible sur : http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisviva9.htm, consulté le 27/02/2017.
[251] La série sera présentée dans la seconde grande partie de cette recherche.
[252] Figure 87.

Deuxièmement, à l'arrière du tissu blanc, un rectangle de fer aux contours arrondis, sur lequel a été suspendu un tissu à rayures qui apparaît légèrement en transparence. L'ensemble concourt à donner à voir un objet des plus étranges. Celui-ci se place dans la catégorie des réalisations abstraites de Patrice Hugues. Un genre sur lequel nous reviendrons lorsque nous étudierons en détail la notion de valeur euphorisante.

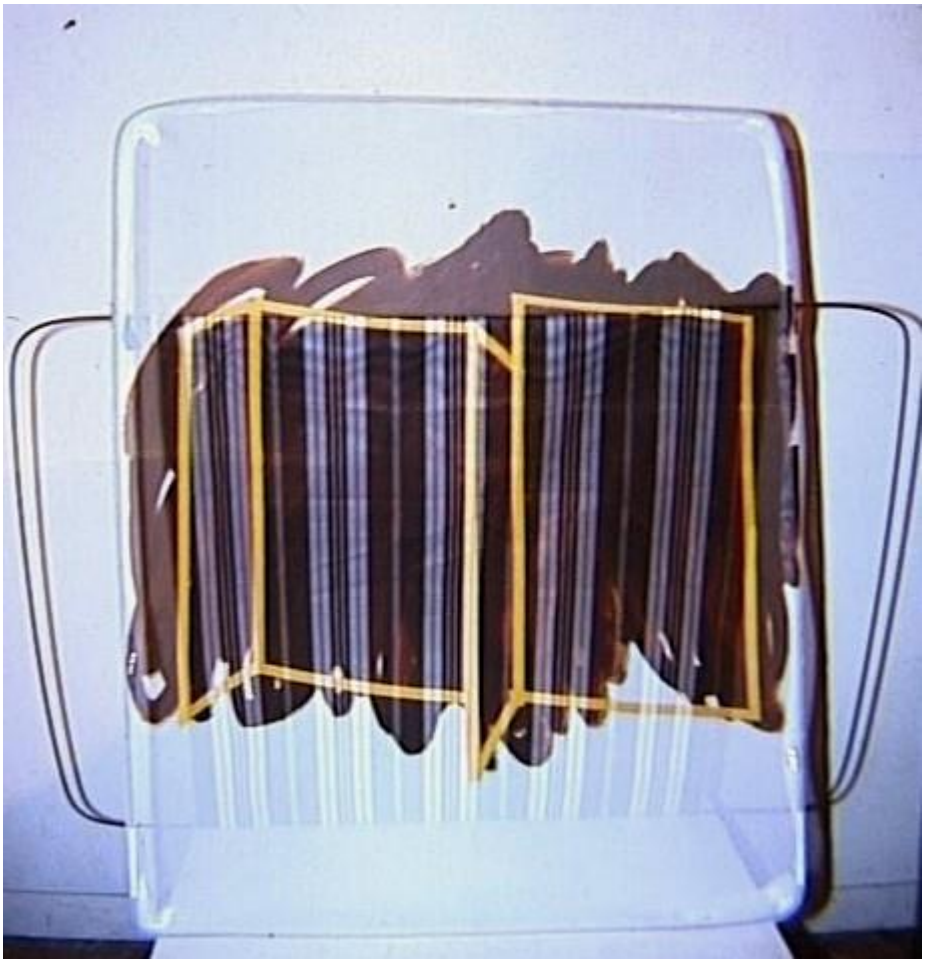


Figure 87

Patrice Hugues, *Lucarne de la conscience*, vers 1990, structure avec tiges en fer et tissu blanc thermo-imprimé, fonds d'Ateliers, Angers.

Vers d'autres entre-deux…

À présent, tentons de comprendre la raison de l'intégration de cette lucarne au sein de l'installation[253]. Il s'agit d'un élément qui diffère considérablement des autres voiles, qui eux comportent des figures. Patrice Hugues nous parle ici d'histoires de cadres. Les deux cadres réels en fer qui soutiennent les deux tissus (blanc et à rayures), ainsi que les cadres esquissés sur la forme noire transparente. Entre le cadre en fer à l'arrière du dispositif et les cadres jaunes imprimés sur le noir, il existe un espace d'entre-deux. C'est l'entre-deux de la conscience. C'est cet espace qui relie les pensées et les êtres ; celui qui nous permet d'avoir du recul sur les choses, de repenser intelligemment l'espace avec sensibilité. De ce fait, cette lucarne est à l'image du trio figuratif : les figures sont devenues formes géométriques et Ève est l'équivalent de cette impression noire abstraite.

> « C'est le même problème qui est constamment abordé dans cet essai à propos des nouveaux tissus. Il s'agit d'un ébranlement d'ensemble, d'une nouveauté d'ensemble indispensable à reconnaître et à intégrer. Tout se passe dans l'entre-deux le plus décisif. Là-même où le tissu opère. Il s'agit en effet fondamentalement du même entre-deux. Le tissu y intervient, à la fois structure et souplesse respirante, comme un modèle, un trait d'union incitatif pour ce qui peut relier au plus près chair et mots, chair et verbe, comme objet et pensée[254]. »

Nous arrivons ici au terme de la première grande partie de notre recherche. Après avoir évoqué successivement les différents thèmes propres à la création images/textiles de Patrice Hugues. Nous allons, dans ce qui va suivre, nous plonger davantage dans les ambiances des voiles et tissus de Patrice Hugues. Pour ce faire, nous étudierons la portée spécifique des mots et du texte dans d'autres réalisations de l'artiste. Ainsi nous serons à même de découvrir un tout autre aspect de l'œuvre de Patrice Hugues, pour qui les images ne sont pas les seuls éléments à intervenir sur les voiles et tissus. Mots, motifs, textes et textiles fonctionnent assez fréquemment de concert pour nous offrir des bribes de poésie imprimées, des lectures très animées. En outre, la vie et l'animation du tissu dans les espaces de passage viendront également nourrir cette seconde grande partie. Et ce pour parvenir à saisir, au sortir de cette deuxième investigation ; toute l'étendue du champ de la valeur euphorisante propre aux parcours des voiles et tissus des installations de l'artiste.

---

[253] Figure 83.

[254] Patrice Hugues, *Le tissu entre le vivant et la conscience, cahier 2* [en ligne], disponible sur : http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisviva9.htm, consulté le 27/02/2017.

DEUXIÈME PARTIE : Passages, entre-deux des tissus

Chapitre 1 : Figures et absence de figures dans l'art textile contemporain

Au terme de cette première partie, nous constatons la présence marquée chez Patrice Hugues de l'usage de photographies de sa famille et de ses proches. D'autres artistes développent cette affinité de création avec des images privées. Ainsi, afin de saisir la particularité de l'œuvre de Patrice Hugues, il convient de mettre en perspective son œuvre. Nous étudierons donc dans ce qui va suivre quelques exemples d'artistes exploitant des thématiques proches.

La broderie contemporaine

Carolle Bénitah (1965 -) propose une œuvre photographique et cousue en lien avec ses propres photographies de famille. L'artiste est née à Casablanca au Maroc ; elle vit et travaille actuellement à Marseille. Ses images sont liées à l'intime, au secret et à l'énigme du carcan familial dans lequel elle a grandi. Elle vient broder ses images avec un fil de laine rouge et noir, proposant ainsi une relecture fantaisiste et étrange de portraits de famille. Les silhouettes des corps sont détournées, les visages colorés de rouge, de noir ou bien masqués voire gribouillés. Ce sont des images de vacances ou de loisirs, dans le jardin, à la plage, etc. qui tissent un récit de l'enfance à l'adolescence, jusqu'à l'âge de jeune adulte. À l'image de bon nombre de brodeuses contemporaines que nous évoquerons à sa suite, Carolle Bénitah travaille avec ses émotions et son goût pour la nostalgie de quelques instants de vie. Son processus de création, bien spécifique, nous est ici relaté :

> « Pour broder ma photographie, je vais percer le papier. À chaque point, je troue le papier avec une aiguille. Chaque trou est une mise à mort de mes démons. C'est comme un exorcisme. Je perce le papier jusqu'à ce que je n'ai plus mal[255]. »

L'artiste semble ici exprimer le travail cathartique que lui permet la broderie sur ses anciennes photographies. Des visions qui suggèrent, a priori, leur part de douleur, de souffrances mémorielles. Les peurs, les déboires de l'enfance, les tabous et autres interdits refont surface dans le travail de Carolle Bénitah, associant avec ingéniosité, à l'instar de Patrice Hugues, images et textiles[256] :

> « Je parle de peurs enfantines. Je brode des cafards qui envahissent l'espace mais ils ont des ailes d'ange. Et le lien fraternel très fort me protège et me sauve. J'utilise un fil rouge, qui est mon fil d'Ariane. Il me conduit dans les dédales de mon histoire passée. Le rouge est la couleur des émotions violentes, c'est la couleur du sang, du mauvais sang, c'est une couleur également

[255] Source en ligne : http://www.prixvirginia.com/carolle-benitah.html

[256] L'artiste est lauréate du Prix Virginia en 2018. Elle a exposé récemment à Marrakech, Casablanca, Tunis, Lodz, Paris, New York, San Francisco.

liée à la sexualité. Les perles choisies pour leur brillance et leur fragilité accentuent le côté décoratif et créent un décalage. Je réintroduis le geste artisanal dans cette série et renoue avec mon ancien métier de styliste. C'est une œuvre en trois dimensions[257]. »

La symbolique des couleurs semble tenir un rôle expiateur, grâce au geste brodé. Une symbolique qui par ailleurs n'habite pas l'œuvre de Patrice Hugues. À ce propos, ce dernier a toujours déclaré lors de nos nombreux échanges ne jamais utiliser la métaphore ou la symbolique, et également « toujours prendre le tissu pour ce qu'il est en réalité, c'est-à-dire un formidable agent de civilisation et de communication entre les êtres[258]. »

Pour Carolle Bénitah, une opération de l'esprit et des émotions s'opère dans l'usage du fil. Chaque photographie raconte une histoire, chacune lève le voile sur un passé trouble. Les photographies brodées prennent ainsi des allures d'inquiétantes étrangetés où se mêlent cohérence et absurdité, fantaisie et malaise. Les présences sont tantôt vives, tantôt absentes. La mort est bien présente, en équilibre précaire avec la vie. En cela, les présences vives des images sur voiles et tissus de Patrice Hugues dénotent de l'œuvre de Carolle Bénitah. Cependant, une correspondance sensible semble s'opérer entre Les petites Eurydice en boîtiers de Patrice Hugues et certaines photographies cousues de rouge et de noir de Carolle Bénitah. Cette étrangeté semble assez propre aux petites réalisations textiles, et plus spécifiquement aux travaux de broderies contemporaines. Nos recherches nous ont amenés à constater, depuis quelques années maintenant, une vague d'engouement autour des travaux d'aiguilles sur formats modestes. En témoigne, par exemple, les nombreuses brodeuses appartenant au collectif Fiber Art Fever, auxquelles nous ferons régulièrement allusion dans nos multiples références. En effet, ces nouvelles brodeuses mêlent, dans leurs créations, figuration et abstraction, onirisme et cauchemar, esthétisme et dénonciation politique. Tout un panel de créations se forme autour de ces créatrices textiles sur lequel nous ne tarderons pas à revenir. Au-delà de la technique et des thèmes abordés, une remarque de l'artiste attire notre attention, celle de penser l'œuvre finale en trois dimensions. En effet, l'usage du fil de laine brodée sur les photographies anciennes semble octroyer une autre dimension au visuel. Ni tout à fait plane, ni volumique, Carole Fromenthy propose à ces images texturisées un état transitoire, une forme d'entre-deux ; ce n'est plus une simple photographie, mais ce n'est pas non plus un objet plein, en volume. L'œuvre est comprise dans une dimension intermédiaire, c'est le propre, nous semble-t-il, de bien des artistes employant le textile.

---

[257] *Ibid.*

[258] Correspondance personnelle avec l'artiste. Courriel daté du 16 mars 2016.

À ce titre, les réalisations de Carole Fromenthy constituent un bel exemple de dimension intermédiaire. En effet, étrange coïncidence, l'artiste utilise, elle aussi, la broderie sur photographies anciennes mais à la différence de Carolle Bénitah, elle n'utilise pas d'images de proches et s'empare, au contraire, d'archives anonymes. Ses photographies matelassées et cousues laissent le spectateur souvent perplexe voire amusé. Elle muselle et ficelle ainsi des photographies de classe, coud des portraits sur des organes vitaux en ouate ou feutrine, réalise d'étranges bestiaires, des regroupements de petits personnages sous cloches, etc. De ce fait, si l'on confronte les deux styles de ces artistes, nous réalisons soudain la manière dont un sujet proche, traité différemment, peu ainsi prendre un tout autre sens, une toute autre désignation dans les esprits. Ainsi, si les images cousues de Carolle Bénitah sont expiatoires et psychanalytiques, celles de Carole Fromenty sont fantasques, hybrides et tortueuses ; il y règne une douce folie liée à un imaginaire foisonnant. Sa particularité de création réside, bel et bien, dans l'usage de ses coutures et formes matelassées : sortes de semi-volumes qui déforment les personnages et les décors de ses créations. Ainsi, notre idée première prend la forme suivante : il existe une grande différence de techniques et d'échelles, entre la manière de traiter l'intime chez notre artiste, en résonnance avec les travaux de couture et d'aiguille des deux brodeuses. Pour Patrice Hugues, c'est, avant tout, l'anonymat et la discrétion qui ressortent de ses installations de voiles et tissus. L'entre-deux, c'est celui du spectateur qui parcourt l'œuvre, nous le verrons encore davantage au cours de notre étude. L'entre-deux de Carolle Bénitah et Carole Fromenty, c'est peut-être cette forme intermédiaire produite par les matériaux textiles (fil, ouate, feutrine) qui amène une autre dimension de la lecture de l'œuvre[259].

Cependant, il semble exister chez nos trois créateurs un parallèle réel : celui de la question du mystère et de l'énigme qui parcourt la totalité de leurs œuvres. En effet, l'ensemble des présences semble soumis à un anonymat ou à une absence d'identification directe qui trouble le spectateur, et l'emporte vers un imaginaire aux frontières incertaines et aux situations géographiques abstraites. S'agit-il ici de l'étrange pouvoir visuel renouvelé par les textiles ? Ce qui paraît factuel, en tous cas, c'est le transport temporel, imaginatif voire fantasque offert par l'introduction de matériaux textiles en lien avec des images, somme toute, à l'origine, assez banales à l'image de l'activité de la brodeuse, qui, selon la conception de Carolle Bénitah, a longtemps cantonné les femmes à un rôle domestique :

> « La broderie est une activité spécifiquement féminine. Autrefois la brodeuse était un parangon de vertu. L'attente est également liée à cette activité : les femmes brodaient,

[259] Notons au passage que la plasticienne suit et lit les différents cahiers de Patrice Hugues. Elle poste un commentaire le 16 octobre 2010 [en ligne] à propos de son article *Murakami au Palais de Versailles*. Disponible sur : http://www.patricehugues.fr/?p=382, consulté le 10 avril 2018.

espérant le retour de l'homme au foyer. La broderie est étroitement liée au milieu où j'ai grandi. On apprenait aux filles de bonne famille à coudre et à broder. C'est l'activité réservée aux femmes parfaites. Ma mère a brodé son trousseau. Cette activité n'a rien de subversif, mais je la pervertis par mon propos. Je me sers de ses artifices faussement décoratifs pour réinterpréter mon histoire et en dénoncer les travers. Les deux activités se rejoignent dans une forme de contestation, la broderie, signe d'une bonne éducation de femme d'intérieur et le propos que je dénonce ne font pas de moi ce à quoi j'étais destinée : une sage fille, une bonne épouse et une mère aimante[260].»

Ainsi, le détournement consiste pour Carolle Fromenthy a utiliser la couture et la broderie comme une forme d'étendard féministe ; une pratique de plus en plus courante chez les brodeuses contemporaines. Une bannière symbolique où la broderie n'est plus une pratique avilissante mais au contraire ouvre à une nouvelle forme d'émancipation expressive. Un affranchissement et des questions féministes, qui, pour l'heure, ne trouvent apparemment pas écho dans l'œuvre de Patrice Hugues[261]. L'usage des tissus reste pour le plasticien, avant tout, une affaire de choix esthétiques et sémantiques. L'esthétique des voiles, que nous pensions propre à notre artiste, existe désormais ailleurs, dans les installations textiles de l'artiste finlandaise Pia Männikkö. Et ce, notamment dans le cadre de l'installation *Déjà vu* (2019), présentée en février 2019 au Beffroi de Montrouge à Paris, pour la 15ème édition de Miniartextil. L'exposition vient d'Italie et a été initiée pour la première fois en 1991 à Côme. Cette manifestation d'art textile regroupe à la fois d'imposantes installations, des mini textiles (petits dispositifs de 20 cm sur 20 cm), des sculptures et des œuvres numériques. L'installation de l'artiste finlandaise, qui vit et travaille à Helsinski, regroupe un ensemble de voiles imprimés à l'encre manuellement. Ses impressions consistent à représenter une panoplie de silhouettes : des danseurs, des enfants, des hommes et des femmes de différentes corpulences. Les voiles sont très semblables à ceux des installations de Patrice Hugues. Le dispositif est également très proche des thermo-impressions, puisqu'il s'agit de se perdre dans un espace où les silhouettes semblent se mouvoir et interagir avec le spectateur. La différence entre les deux artistes réside plutôt dans la réception de l'œuvre : les voiles de Patrice Hugues présentent des noirs profonds et transparents où l'imaginaire s'échappe et se fond dans les textiles. Tandis que les silhouettes répétées (sorte de double, triple voire quadruple figures) de Pia Männikkö invitent davantage à un simple jeu d'optique. Voici ce que l'artiste déclare à propos de cette installation :

[260] *Ibid.*
[261] L'artiste de manière globale n'octroie pas de valeurs politique ou militante à son œuvre.

« Les points de départ de mon travail sont le mouvement et les dimensions du corps humain. Je suis intéressée par l'espace personnel des gens et par la façon dont nos corps remplissent cet espace. Un aspect essentiel de mon processus de travail est la tentative de rendre des formes de temps visibles. Établir une connexion corporelle entre le spectateur et mes œuvres est important pour moi. "Déjà vu" consiste en des silhouettes peintes à la main sur des étoffes de tulle. Ce sont des enregistrements de moments éphémères et de séries de mouvements[262]. »

Espaces, mouvements et fils

L'espace et le mouvement sont en effet des thématiques qui reviennent fréquemment dans les installations textiles. Nous aborderons plus en détails cette partie du travail de Patrice Hugues dans la seconde grande partie de cette étude. Notre artiste n'est pas le seul à œuvrer autour de la question de l'espace et du déplacement des spectateurs. En effet, l'optique, l'espace et le mouvement sont également au cœur des pratiques de *fiberartists* telles que la Suissesse, Elsi Giauque, et la Colombienne, Olga de Amaral. Elsi Giauque emploie les formes géométriques et les fils colorés pour ré enchanter des espaces neutres d'exhibitions. Le spectateur est conduit à multiplier les points de vue et à redéfinir sa propre perception classique du volume. Ces mêmes jeux sont présents dans les installations d'Olga de Amaral qui a énormément concouru à émanciper la tapisserie de sa frontalité. Cette dernière, par son usage des fils suspendus, colorie, dynamise et module les espaces d'expositions. Ces installations légères et monumentales évoquent aisément le dessin d'une chevelure. Un bel exemple de son travail était récemment visible (en octobre 2018) à l'exposition Géométrie Sud, du Mexique à la Terre de Feu à la Fondation Cartier pour l'art contemporain. Olga de Amaral y a exposé sa série de Brumas (2013) où les fils colorés suspendus forment dans l'espace des géométries variables dont l'inspiration des motifs est directement liée aux tissages précolombiens. La manière dont Olga de Amaral conçoit ses espaces - tantôt filaires, tantôt tissés ou tressés- a pu influencer Patrice Hugues dans la façon de concevoir ses habitacles textiles ; et ce, notamment dans le cadre des installations de voiles et de tissus que nous aborderons par la suite. Il reconnaît d'ailleurs volontiers de belles qualités à l'œuvre d'Olga de Amaral, notamment dans la manière dont cette dernière habite les espaces et tisse du lien avec les spectateurs. Les jeux de lumière sont tout à fait remarquables dans l'installation Brumas où les éclairages dessinent des formes au sol, en résonance et en continuité avec les fils colorés en suspension.

[262] *HUMANS, XXVIII Mostra internazionale di arte contemporanea, MINIARTTEXTIL*, catalogue d'exposition, Como (Italie), arte&arte, 2019.

Son œuvre est issue de techniques ancestrales de tissage, et pour autant, elle est visuellement et physiquement extrêmement contemporaine. Ainsi, en partant de matériaux et de techniques très anciennes, voire sacrées, l'artiste parvient à générer une réelle actualité à sa création. Une actualité visuelle où le minimalisme et la pureté des lignes (dessinées par les fils colorés) interagissent directement sur la réception du spectateur, ainsi que sur ses déplacements à l'intérieur et autour des installations en suspension. La suspension est également très importante dans les créations de Carmen Imbach Rigos. La plasticienne uruguayenne traite le thème de l'enfance et de ses troubles par le fil. Elle suspend du plafond vêtements et figures, littéralement dessinés au fil, dans les espaces d'expositions. La troublante transparence de ces personnages inventent d'étranges narrations, où le spectateur tantôt s'identifie, tantôt se perd. Ainsi, le perception de son travail est double : de loin, le recul projette des histoires, de près, nous nous perdons dans une accumulation de fils et de formes confuses et abstraites. L'entre-deux du tissu est effectif, au regard de son œuvre surprenante, tout comme dans celle de Patrice Hugues. La dimension narrative et anecdotique est également proche de notre plasticien ; bien que les moyens textiles employés pour stimuler les imaginaires diffèrent chez les deux artistes. Ainsi, qu'il s'agisse de broderies sur photographies, d'installations au fil ou de thermo-impression ; des notions communes émergent chez les plasticiens du textile.

Lors de nos échanges autour de l'art textile actuel, Patrice Hugues a également évoqué, à plusieurs reprises, la plasticienne Ulla Von Brandenburg. Depuis de nombreuses années, cette dernière développe une pratique sensible et théâtralisée autour des tissus. Elle se fait connaître notamment grâce à ces *Wall Hanging* : ce sont d'imposants tissus qui créent de multiples jeux d'optique avec de nombreux passages au cœur de ses installations. On retrouve dans son travail de nombreuses œuvres qui utilisent le drapé, le rideau et autres déploiements de tissu créant de magistrales installations où le spectateur se perd. Plus récemment, cette dernière a utilisé des tissus dans des performances filmées et projetées lors de ses expositions. La performance met en scène des acteurs et des danseurs qui utilisent les tissus comme moyen de communication, de troc et d'échanges divers. Elle insiste, de ce fait, sur le caractère très ancien et précieux du tissu qui permet de créer du lien au sein des communautés humaines :

> « Fabric ever playing a big role since ever in my work, and for this installation I decided to put the fabric not in the space, but fabrics in in the film. The actresses, the actors are playing around and doing many different things with the fabrics[263]. »

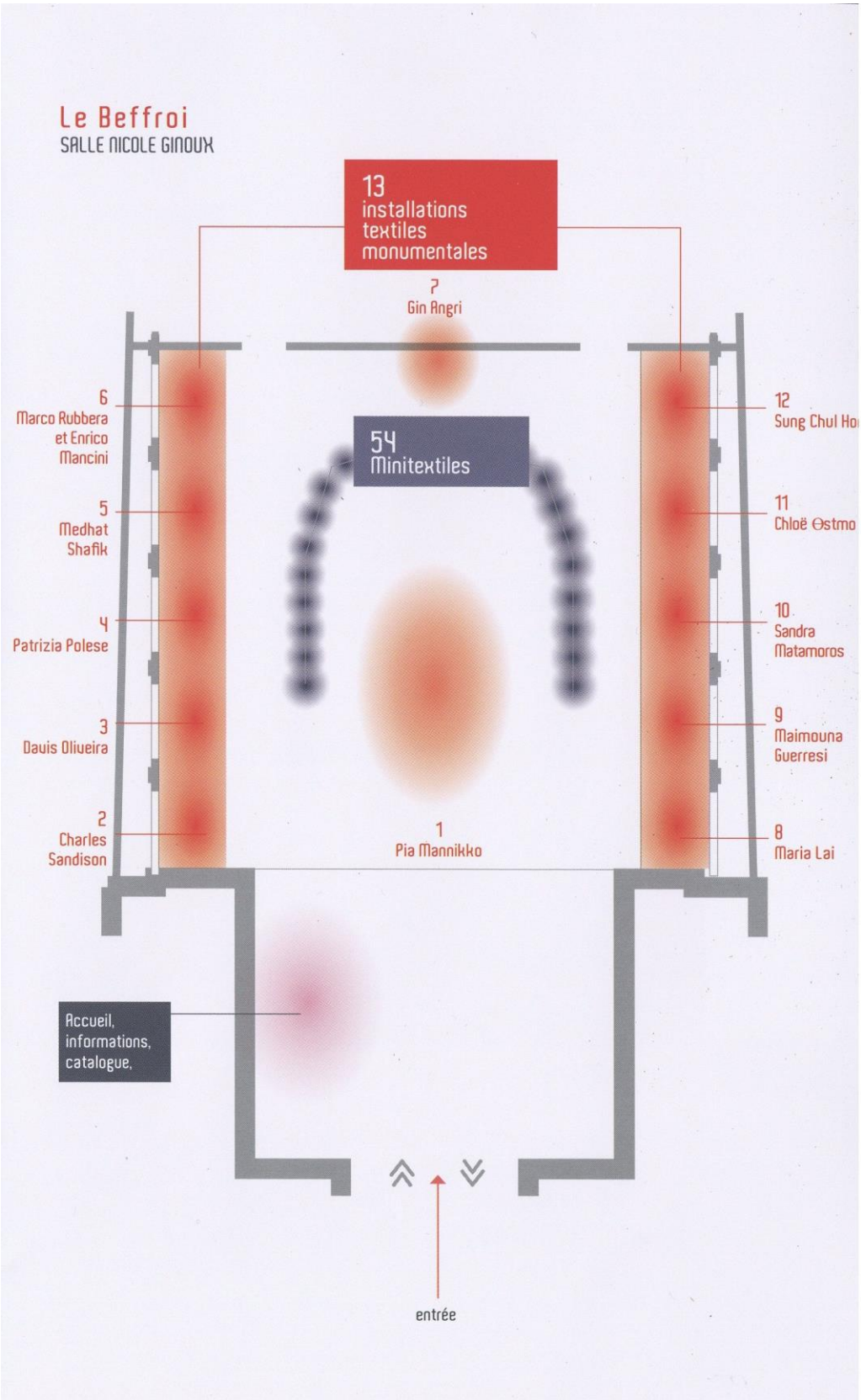
[263] Louisiana Chanel, "*How much do we need the other?", Ulla Von Brandenburg Interview* [en ligne], 23 janvier 2018, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=pbMkSIKdkWw&t=205s, consulté le 23 février 2019.

Ulla Von Brandenburg et Patrice Hugues ont tous deux cette particularité de considérer le tissu comme un agent de communication et d'échanges civilisationnels. Cet attrait et cette pensée autour de la question textile ne sont donc pas uniquement propre à la pensée de notre artiste ; elle habite aussi l'œuvre de cette plasticienne qui réalise des environnements et des performances où le tissu devient fondamental, voire incontournable. Il est présent tantôt dans les espaces, tantôt dans les films, créant, de ce fait, des liens entre les protagonistes (à la fois les spectateurs et les acteurs). Parmi les nombreux exemples que nous avons cités, nous constatons qu'il s'agit de penser, voire de repenser les espaces d'expositions par le biais du matériau textile. Qu'il s'agisse de fils, de drapés ou de voiles, l'objet textile offre à la fois des contraintes et des possibilités qui reconditionnent notre rapport frontal et statique à l'œuvre d'art et au format dit académique. En effet, parcourir ces espaces comporte une réalité qui est celle de la vie du matériau. Cette réalité, c'est la mobilité. Ces installations textiles présentent un caractère labile. Tendre un fil ou le laisser pendre, ce n'est pas la même chose qu'employer une tige métallique ou dessiner une ligne sur un support. En général, et uniquement si l'artiste n'altère pas volontairement cet état, le matériau textile réagit à l'air ambiant, aux passages des spectateurs.

Cette particularité propre aux installations textiles est souvent saisissante, notamment au regard d'une autre œuvre présente au *Miniartexti*l de Mont rouge. Il s'agit de l'installation employant fils et photographies de Chloë Østmo, qui vit et travaille actuellement à Londres. L'œuvre dont il est question s'intitule *Falling* et emploie des impressions numériques, des fils et des poids de plomb. Les photographies reconstituent, sous forme de puzzle, la chute d'une jeune femme dans les escaliers. Cet ingénieux dispositif offre au spectateur la possibilité de suivre la chute de cette figure par étapes successives. Les nombreux fils créent des espaces vides dans l'installation et soutiennent les photographies placées pêle-mêle. L'ensemble forme une installation composite et mouvante à la figure fragmentée. Chloë Østmo explore dans cette œuvre la structure du mouvement par le biais de la suspension de multiples images[264]. Le spectateur, par l'usage original des fils dans la structure, peut ainsi expérimenter la chute, comme une série d'arrêts sur images, suspendu dans une brèche temporelle. C'est une oeuvre surprenante où l'emploi des fils crée un perpétuel dynamisme qui empêche le spectateur de se stabiliser et de reconstituer l'image globale. Une relation se noue ainsi entre spectateur, images et espace. De ce fait, l'interconnexion entre les trois est, à de nombreuses reprises, facilitée par les outils textiles.

[264] Plan scénographique de l'exposition *HUMAN (Miniartextile)* au beffroi de Mont Rouge en février 2019. L'exposition comportait 13 installations textiles monumentales et 54 minitextiles.

Les textiles permettent une multitude de possibles dans le champ de la création. La question fondamentale de la conquête de l'espace par le médium textile habite ainsi, à la fois, le travail de Patrice Hugues et celui d'artistes de sa génération et des générations faisant suite à l'instauration du *Fiber Art*. Des thèmes communs et des recherches formelles existent, nous l'avons vu.


Le Beffroi
SALLE NICOLE GINOUX
13
installations
textiles
monumentales
7
Gin Angri
6
Marco Rubbera
et Enrico
Mancini
5
Medhat
Shafik
4
Patrizia Polese
3
Dauis Oliveira
2
Charles
Sandison
54
Minitextiles
1
Pia Mannikko
12
Sung Chul Ho
11
Chloë Ostmo
10
Sandra
Matamoros
9
Maimouna
Guerresi
8
Maria Lai
Accueil,
informations,
catalogue,
entrée

L'emploi du textile dans les espaces questionne presque systématiquement le confort du spectateur qui, à son tour, devient une sorte d'incontournable à la bonne marche de l'œuvre installée. Mais au-delà de l'espace, qui tient une place fondamentale dans l'œuvre de bon nombre de *fiber artists*, la question du dédoublement des figures habite en profondeur l'œuvre de Patrice Hugues et également celle de Marie-Claude Ilie. La plasticienne française présente une œuvre poétique et aérienne autour du thème de la robe, plus spécifiquement du drapé à l'antique et de ses nombreuses déclinaisons. Nous avons eu le loisir de découvrir son travail au centre de documentation du TAMAT à Tournai. Peu connue, son œuvre recèle pourtant une singularité et une approche toute spécifique du médium textile. En outre, les quelques vidéos et documents mis à notre disposition nous ont permis de constater à quel point son travail peut se rapprocher de celui de Patrice Hugues. En effet, les questions de transparence, l'usage de voile, et surtout le dédoublement des figures habitent également l'œuvre de la plasticienne. Elle organise ses espaces d'expositions en exhibant des pans de voiles transparents les uns au-dessus des autres. On peut y voir du texte, des ajouts de perles, de la couture, des motifs, des symboles et même des trous. Le dispositif d'exposition de ses nombreuses robes imprimées sur voiles se réfère donc, avec une étonnante proximité, aux thermo-impressions de Patrice Hugues.

À la différence suivante : la plasticienne ne joue pas uniquement sur les effets d'optique mais travaille le vêtement représenté dans l'idée de pousser le spectateur à s'approcher des œuvres. Le but est d'en faire une lecture appuyée afin de distinguer des détails de l'ensemble qui composent les parures de ces multiples drapés. Son travail paraît donc s'orienter vers un esthétisme de l'ornement très soigné. La robe est mise à l'honneur chez cette artiste quasiment anonyme, qui développe pourtant une œuvre remarquable et très proche de notre créateur. Nous avons abordé la question de la transparence chez Pia Männikkö et Marie-Laure Ilie. Une autre plasticienne traite différemment de cette question dans son œuvre. En effet, l'artiste égyptienne, Sabah Naim, a exposé en 2007 à la galerie Lia Rumma de Naples une installation *Sans-titre*, également très proche des installations de Patrice Hugues[265]. L'agencement consiste en un ensemble de pans de tissus semi transparents dont les personnages et les attitudes photographiés évoquent une scène de rue ou de marché dans la ville du Caire, en Égypte. Placés dans un couloir de la galerie, les tissus imprimés sont suspendus au plafond par du fil transparent. Les spectateurs sont contraints de passer à travers l'installation pour expérimenter le processus et se confronter, ainsi, à une simulation de foule anonyme à échelle 1.

[265] La plasticienne naît au Caire en 1967. Elle expose notamment au Palais des Arts à Marseille en 2018, et au Centre Pompidou en 2005, dans le cadre de l'exposition *African Remix*.

De nouveau ici les tissus sont vecteurs de liens entre spectateurs et œuvres. Ils permettent à l'imaginaire de contextualiser une scène quotidienne, où la promenade et le déplacement sont vivement souhaités par l'artiste. De ce fait, l'anonymat des figures de Sabah Naim n'est pas sans évoquer les grandes installations de Patrice Hugues : qu'il s'agisse des *Eurydices*, où comme nous le verrons par la suite des *Geste d'Aide*, le spectateur se retrouve immergé dans un univers textile, labile et dynamique, qu'il anime de ses déplacements. Sabah Naim n'est pas la seule artiste égyptienne contemporaine à travailler autour des textiles. Ghada Amer (1963 -), peintre-brodeuse née au Caire, emploie aussi le textile mais dans une dimension de création tout autre. Plus de passants ou de foule anonyme chez cette plasticienne qui utilise la broderie à grande échelle. Ses œuvres représentent des femmes brodées dont l'aspect non fini des œuvres est tout à fait séduisant. La rétine du spectateur doit même parfois déchiffrer les figures parmi l'accumulation de fils cousus sur le support. Ses peintures-broderies ont fait de Ghada Amer une des figures féministes reconnue dans l'art contemporain. Nous parlerons à sa suite du travail d'Annette Messager, qui, elle aussi, emploie la broderie à des fins féministes. Ghada Amer va donc peindre puis broder des femmes-objets, à l'image de celles que l'on peut trouver dans des magazines érotiques, ou bien sur des sites pornographiques en ligne.

Ainsi, si Carolle Bénitah emploie la broderie comme un détournement féministe, il en est de même pour Ghada Amer, même si cette dernière ne vise pas directement l'ancien statut avilissant et vertueux de la broderie. L'artiste utilise davantage cette technique pour constater le carcan érotisant et avilissant de la construction du corps-objet de la femme actuelle. D'un autre côté, son œuvre brodée peut aussi se percevoir comme féministe, dans le sens où l'on trouve dans ses représentations une évocation de la liberté sexuelle de la femme épanouie. Son travail offre donc à voir et à penser dans deux directions. Deux significations qui peuvent, a priori, paraître contradictoires. Tout semble ainsi dépendre de la manière dont on fait la lecture de son œuvre. On retrouve, cependant, le détournement de la pratique dite vertueuse de la bonne épouse, brodant en attendant le retour de son mari au foyer. Un détournement explicité plus en amont par Carolle Bénitah. En conséquence, l'ancienne vertu volontiers accordée aux travaux d'aiguilles laisse ici la place aux péchés et autres tabous religieux. Des thèmes représentés par les broderies à caractère volontairement pornographiques de Ghada Amer. De ce fait, les motifs floraux et autre décorations, destinés autrefois à la réalisation, par exemple de coffrets de mariage ou de couvre-lits destinés au trousseau des époux, trouvent un équivalent dans le détournement des bonnes mœurs, par la voix psychanalytique et cauchemardesque (Carolle Bénitah) ou érotique (Ghada Amer). Les non-dits accompagnés de visuels, en lien avec la question du refoulé et des pulsions, viennent donc envahir la broderie contemporaine.

La plasticienne Guacolda cite, quant à elle, des modèles et des femmes artistes dans son œuvre brodée : la jeune fille à la perle de Vermeer, Frida Kalho ou encore les Ménines de Vélasquez. Ces portraits et personnages de femmes parfois cousus sur papier bulle paraissent suturés par l'aiguille, comme blessés et réparés. Une utilisation du fil et de l'aiguille qui nous évoque d'emblée l'œuvre *La cicatrice* de Patrice Hugues dont nous reparlerons dans ce qui va suivre. Le mélange de matériaux en plastique souple et de fils offre à voir une puissante et remarquable plasticité, propre à l'ingéniosité de la brodeuse.

Nous pourrions ainsi conclure de cette manière : la pratique de ces plasticiennes-brodeuses porte à croire que le féminisme artistique utilise les anciennes activités domestiques des femmes comme porte-parole d'une nouvelle forme de contestation. La broderie est ainsi très présente, nous le verrons, dans les pratiques des *fiber artists* féministes actuelles. Elle existe également dans des pratiques plus poétiques, moins engagées, comme celle de la plasticienne Isa Melsheimer. Une œuvre dont Patrice Hugues, à l'instar d'Ulla Von Brandenburg, salue volontiers la singularité. Isa Melsheimer est allemande, tout comme Ulla Von Brandenburg. Elle réalise de petites broderies dans ses installations, généralement sur le recoin d'un matelas.

Ses créations invitent le spectateur à entrer dans un univers qui révèle l'espace d'une manière tout à fait spécifique. L'emploi de la broderie est au cœur de l'œuvre d'Isa Melsheimer. Elle fait émerger des formes et des figures au même titre qu'un dessin ou une peinture. Ce n'est donc plus une simple activité artisanale et occupationnelle. La broderie est ainsi rehaussée au rang d'art. Isa Melsheimer brode des tentures ou des matelas, représentant tantôt des images extraites de films américains, tantôt des petits ensembles architecturaux (maisons, immeubles, etc.). Les jeux d'échelles sont ainsi primordiaux, puisque l'on découvre des figures et des espaces, généralement plus monumentaux, réduits à de petites scènes miniaturisées. Un jeu subtil d'inversement est également perceptible ; ainsi, ce n'est plus l'immeuble, la maison ou la pièce qui abrite le matelas mais, au contraire, l'immeuble qui vient habiter l'angle de la paillasse. La plasticienne a exposé aux côtés de Michael Raedecker au Carré des Arts de Nîmes en 2010. Michael Raedecker utilise, quant à lui, la broderie sur ses peintures. Le fil est la matière première du plasticien, tout comme Ghada Amer et à la différence de Patrice Hugues. Ce n'est pas l'emploi du fil qui forge la pratique de notre artiste, c'est davantage le tissu en tant que tel, et plus précisément encore le tissu associé aux images. En cela, son travail est plastiquement plus proche de celui de Sabah Naim, de Pia Männikkö et de Marie-Laure Ilie. Le sens qu'il y accorde en revanche semble bien plus en adéquation avec celui d'Ulla Von Brandenburg.

C'est-à-dire une considération historique et civilisationnelle du tissu, en tant qu'agent de communication et de liaison entre les êtres humains. En cela, l'emploi de la thermo-impression a-t-elle cantonné notre artiste à cette seule pratique de création ? Le détournement de cette technique est, nous l'avons vu, sa grande invention. Cependant, la cessation forcée de cette technique a eu pour conséquence d'ouvrir Patrice Hugues à un nouveau champ d'expérimentations. Des ouvertures créatives et imaginatives qui conduisent progressivement l'artiste d'une pratique manuelle à une pratique dématérialisée. Nous étudierons plus en détails cet état de fait dans la troisième partie de notre recherche.

En outre, l'ensemble des références abordées jusqu'alors ne fait pas état d'une artiste brodeuse et plasticienne incontournable : Annette Messager, dont l'œuvre textile constitue un exemple de détournement féministe.

En découdre avec les stéréotypes, tisser l'émotion, étoffer le réel

Nous l'avons vu, nombreuses sont les *fiber artists* qui s'emploient à détisser les idées reçues et autres stéréotypes dédiés en général aux femmes, à propos des activités textiles. Sans être de cette école, l'artiste française emblématique Annette Messager (née en 1943) a souvent eu recours aux tissus et au fil dans son travail, et ce, dès les années 1970. En témoigne la célèbre série de mouchoirs *Ma collection de proverbes* (1974) où l'artiste brode de petits messages sous forme de proverbes à connotations féministes. Parmi les exemples les plus remarquables, l'on peut lire sur les mouchoirs « Quand la fille naît même les murs pleurent », « Que le balai de la mort frappe toutes les femmes sauf ma mère » ou encore « La nuit, il n'y a point de femme laide ». Autant de formules qui orientent l'imaginaire du lecteur vers des statuts de femmes minorées, ou réduites à des poncifs péjoratifs. Voici ce que l'artiste plasticienne déclare à propos des femmes artistes et du début de sa carrière :

> « J'ai commencé dans les années 70 où c'était très mal vu d'être femme artiste et de se dire femme artiste, et de ne pas dire je travaille comme un homme […] les proverbes que j'ai brodés j'aurais pu les broder en très très grand. Ça aurait pu devenir grandiose, sur une très grande toile et puis broder ça et au contraire c'était sur des mouchoirs si on veut, donc c'était exactement comme ce que l'on peut faire à la maison[266]. »

[266] Chloé Leprince, Annelise Signoret, *Annette Messager en 1998 sur son statut de femme artiste* [en ligne], 17 juin 1998, franceculture.fr. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/medias/1998-annette-messager-quand-jai-commence-il-ne-fallait-pas-se-dire-femme-artiste, consulté le 12 avril 2019.

Cette évocation du tissu comme usage domestique par l'artiste est tout à fait dans notre propos. Au début de sa carrière, la célèbre plasticienne pointe dans cette interview son désir, en tant que femme, de se voir émanciper des grands formats de la peinture pour devenir une simple copiste ou imitatrice d'œuvres de grands maîtres. Elle va donc utiliser des matériaux dits pauvres ou de récupérations, comme les peluches, pour réaliser des installations et autres compositions murales. Un exemple de cet usage est visible dans les collections permanentes du LaM, à Villeneuve d'Ascq[267]. On peut y découvrir l'œuvre *Faire des cartes de France* (2010) où l'artiste recompose l'hexagone à l'aide de morceaux de peluches arrachés. Cette œuvre est à la fois enfantine et cruelle, naïve et hautement symbolique. Cette ambiguïté entre beau et laid, charmant et violent, est par ailleurs très fréquente dans l'œuvre textile de l'artiste.

En témoigne ses séries de *Gants grimaces* (1999), ou encore les très célèbres *Le repos des pensionnaires* et *La punition des pensionnaires* (1971-1972). Pour cette dernière série citée, l'artiste tricote de petits pulls aux couleurs pastel à des moineaux empaillés. De ce fait, ce travail, pour une part textile, constitue une belle illustration de la relation de coexistence entre élégance et malaise, cruauté et joliesse[268]. En outre, la manière dont Annette Messager va réutiliser, à de multiples reprises, des matériaux textiles du quotidien, est en lien avec sa découverte de l'art brut au début de sa carrière. Une influence qu'elle partage par ailleurs avec Patrice Hugues et la célèbre plasticienne Louise Bourgeois. En effet, qu'il s'agisse de Patrice Hugues, d'Annette Messager ou de Louise Bourgeois, l'influence de l'art brut est perceptible dans leurs créations, puisqu'ils ont, tous trois, fréquenté l'atelier de Fernand Léger durant leur jeunesse. Nous évoquons ici la figure de Louise Bourgeois pour son apport féministe incontournable à l'art contemporain, et ce, plus spécifiquement en lien avec son œuvre qui questionne la place des femmes dans le foyer par rapport à celle des hommes. L'artiste raconte la manière dont sa mère a souffert des absences de son père et de ses fréquentes aventures. La souffrance passée de cette dernière est donc source d'inspiration pour la plasticienne qui a longtemps observé et elle-même pratiqué l'activité de rentrayeuse[269]. De ce fait, ses séries d'*Araignées* (1997) sont associées à la figure de sa mère, et plus spécifiquement à son travail de restauratrice de tapisseries. L'araignée est un élément important, car elle tisse et détisse sans cesse sa toile : une activité que Louise Bourgeois associe au travail de l'esprit qui noue et dénoue, sans cesse, pensées et souvenirs. Elle déclare à ce propos :

---

[267] Le LaM est le musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Villeneuve d'Ascq.

[268] *STUDIO ARTNET, Annette Messager* [vidéo en ligne], YouTube, 8 septembre 2009, consulté le 23 mars 2019. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=Ea8TVBG98e8&feature=youtu.be.
Annette Messager raconte, lors de cette interview avec Artnet, avoir eu l'idée de créer cette collection de moineaux morts en heurtant avec son pied nu un oiseau tombé au sol.

[269] Nous reviendrons brièvement sur le métier de rentrayeuse dans la troisième partie de notre étude sur Patrice Hugues.

« I do, I undo, I redo, Je fais, je défais, je refais[270]»

En outre, la plasticienne, décédée en 2010, s'empare de la question textile en créant en 2004 un ouvrage textile *Ode à l'Oubli* qui regroupe des échantillons de tissus découpés, cousus ou brodés en rapport avec sa propre enfance et son quotidien[271]. Certains de ces tissus ont servi à créer ou à rembourrer ses célèbres sculptures. Nous le verrons dans la seconde partie de cette recherche, Patrice Hugues va lui aussi développer une pratique livresque autour des tissus. Pour Louise Bourgeois, tout comme pour notre artiste, les textiles sont les véhicules de la mémoire spécifiquement liés à l'enfance :

> « Les vêtements sont…un exercice de la mémoire…Cela me pousse à explorer le passé…ce que j'ai ressenti à ce moment-là[272]… »

L'exercice de la mémoire s'opère donc grâce aux textiles, pour nos deux artistes. En outre, évoquer à la suite Annette Messager et Louise Bourgeois oriente notre thématique de la mémoire textile autour de la figure contemporaine de Christian Boltanski. À l'instar d'Annette Messager, dont il partage la vie, le plasticien est connu et reconnu en partie pour ses monumentales installations. Notamment, en matière textile, l'installation au grand palais en 2010 *Monumenta*. Cet immense dispositif regroupe sous la nef du Grand Palais à Paris des amoncellements de vêtements rassemblés en tas, soulevés puis rejetés dans l'espace par une grue mécanique. La mémoire et l'idée de la mort sont au cœur de la pratique du célèbre plasticien qui énonce à propos de cette œuvre :

> « Il y a cette grue qui prend…pour moi les vêtements, c'est comme les humains…qui prend ses humains, qui les rejette et cette grue nous prend comme la mort nous prend[273]. »

En ce sens, les vêtements sont à l'image des êtres humains disparus et font acte de mémoire et de présence. Une installation qui interroge et provoque les réactions du spectateur, le laissant rarement

---

[270] Titre d'une œuvre de la plasticienne réalisée entre 1999 et 2000.

[271] L'ouvrage est conservé au MomA à New York, il comporte 35 tissus collés et 5 lithographies, publié par Peter Blum Edition. Il existe un autre livre textile *Ode à la bièvre* (2007) comportant des impressions digitales sur tissus, publié par Matthew Zucker et conservé également au MoMA à New York. Les deux ouvrages sont issus d'une donation de l'artiste.

[272] « Clothing is...an exercise of memory...It makes me explore the past...how did I feel when I wore that ... », traduit par nous. Disponible sur : https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/fabric_works, consulté le 12 mai 2019.

[273] *Christian Boltanski dans le cadre de Monumenta* [en ligne], vidéo – journal télévisé, 18 janvier 2010, ina.fr. Disponible sur : https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu05332/christian-boltanski-expose-dans-le-cadre-de-monumenta.html, consulté le 5 mai 2019.

indifférent, et ce, grâce à la force et l'omniprésence des textiles employés associés aux sons et à l'atmosphère lumineuse réalisée sur le lieu. Nous arrivons ici au terme de notre première conclusion : le textile habite de nombreuses pratiques d'artistes contemporains, connus ou inconnus, du monde de l'art actuel. Pour autant, l'usage des tissus est bien présent chez bon nombre de ces plasticiens sans qu'ils se catégorisent systématiquement artistes textiles ou *fiber artists*. Un point commun regroupe ces créateurs : celui de techniques et d'usages provenant de l'artisanat et du quotidien (tricots, broderies, etc.) réinstaurés dans l'espace créatif. Nous constatons, au regard de ces pratiques et de notre étude, le fait suivant : les tissus sont au cœur de nos vies et les pratiques domestiques et de recyclages qui lui sont attachés inspirent et renouvellent le langage actuel de l'art contemporain. C'est la raison pour laquelle nous retrouvons des thèmes et des pratiques communes entre les créateurs qu'ils soient masculins (Patrice Hugues, Christian Boltanski) et minoritaires, ou féminins et largement majoritaires. En cela, qu'il s'agisse de pratique féministe, engagée, poétique ou humaniste, l'usage artistique du textile s'emploie de multiples manières et réengage les plasticiens dans des pratiques souvent surprenantes et innovantes. Elles permettent, en outre, ce que nous allons découvrir dans ce qui va suivre, un ré-engagement du spectateur dans les espaces d'expositions, permettant de multiples passages et points de vues sur les œuvres. Mais avant cela, intéressons-nous à la question coloniale du costume dans les surprenants travaux de deux artistes.

Costumes, mascarade et question coloniale : Yinka Shonibare et Mary Sibande

Nous l'avons vu, la question de la figure anime notre intérêt, en résonance avec l'œuvre de Patrice Hugues et d'autres artistes contemporains. Mais qu'en est-il lorsque le textile se trouve employé dans la création sans recours à l'identité du sujet ? C'est l'exemple du travail de Yinka Shonibare, artiste britannico-nigérian, né en 1962 à Londres. Très connu en Angleterre, détenteur du célèbre MBE en 2004[274]. Il expose notamment une œuvre monumentale *Nelson Ship in a bottle* (2012) représentant un navire enfermé dans une bouteille dont les voiles sont imprimées de motifs dits *batiks*. L'œuvre visible devant le *National Maritime Museum* de Londres interpelle les passants par cette confusion des genres. L'outil textile et ses motifs redéfinissent en effet la tradition de ce type de représentation académique : les voiles du navire - autrefois colonial - semblent elles-mêmes colonisées par les motifs dits africains ou africanisés. C'est suite à une discussion avec un de ses enseignants- alors que Shonibare était étudiant aux Beaux-Arts- que le thème de l'Afrique (et de ses motifs dits ethniques)

[274] Le MBE est le *Member of the Bristish Empire* (l'Ordre de l'Empire Britannique), un prix de chevalerie honorifique décerné aux personnalités remarquables du pays.

apparaît au futur plasticien. En effet, ce professeur, lui-même peintre, s'interroge sur l'absence d'art africain et de références à ce continent, sachant que son étudiant est noir et originaire du Niger.

Yinka Shonibare, surpris de cet amalgame, décide donc de prendre son professeur au mot et de travailler exclusivement sur l'Afrique et ses identités visuelles. L'artiste va donc utiliser dans son travail les tissus de manière récurrente. L'humour n'est pas en reste dans ses créations (sculptures et installations), puisque le plasticien détourne volontairement le costume traditionnel victorien avec des étoffes non plus damassées ou brodées, mais avec des tissus dits ethniques aux motifs traditionnels : les *batiks*[275]. Ces tissus, en réalité sont originaires d'Indonésie, ont été importés en Afrique par les Hollandais. Shonibare s'amuse précisément de cet autre amalgame : des tissus qu'on pense inventés par des Africains sont en réalité créés à Java, à l'autre bout de la terre. L'enjeu des recherches et des œuvres de l'artiste tient donc dans ce paradoxe : le tissu a son propre langage, et c'est un langage migratoire, métissé. Ainsi, la tradition des scènes de genre, issues de la peinture du siècle classique anglais, est réemployée pour devenir l'étendard d'un discours décolonisateur. De ce fait, les maîtres peints par Gainsborough se retrouvent affublés de tissus d'anciens esclaves. Les rôles s'inversent, l'histoire change par le biais du pouvoir du langage des tissus africanisés. Patrice Hugues reconnaît volontiers la force plastique et le langage textile employé par le plasticien. Il partage en cela un intérêt commun ; celui de se saisir des textiles comme un agent de communication possédant son propre pouvoir, son vocabulaire. Les nombreuses connotations associées à l'histoire coloniale de l'Angleterre sont ainsi mises en lumière, par le prisme des tissus.

Dans un même registre, la plasticienne sud-africaine Mary Sibande traite par le textile de la question de l'apartheid. Son travail est actuellement visible, pour une part, au *TextielMuseum* de Tilburg, en Hollande. Invitée à la douzième Biennale de Lyon, elle présente une œuvre liée à la question de la domesticité, plus précisément, à celle de la suprématie des patrons blancs sur les employés noirs en Afrique du Sud. L'artiste réalise d'imposantes installations où elle sculpte un personnage, Sophie, qui cherche à s'émanciper de son statut de domestique par l'imaginaire et le rêve. Les textiles tiennent une place prépondérante dans son œuvre, puisque le costume de *maids*[276] est quasiment omniprésent dans ses créations. Ce dernier tient une place imposante : tulles foisonnants, longs drapés et autres froissements amples d'étoffes colorées se déploient dans les espaces d'expositions. Ainsi, à l'instar de Shonibare, le discours textile de la plasticienne est, lui aussi, politisé par l'usage du costume.

[275] Technique artisanale d'impression polychrome d'origine indonésienne fondée sur l'application préalable sur le support de réserves à la cire.
[276] *Maids* peut se traduire en français par servantes ou bonnes.

Comment s'émanciper de l'uniforme de la domestique ? En quoi l'uniforme de travail prend-il le pas sur l'identité singulière de la personne employée ? Ces questionnements jaillissent face au travail de cette plasticienne hors norme. Une forme de renversement s'opère ; l'uniforme prend les atours d'une robe à la tournure de maîtresse de maison[277]. Voici ce que Mary Sibande signale à ce sujet :

> « Mon travail parle de succession, de progression, du fait d'avancer mais aussi de revenir en arrière. C'est une danse d'avant en arrière, qui va vers le futur, dans le présent, et retourne aussi vers le passé. J'aime jouer avec ces trois temporalités[278]. »

La question de la servitude touchant plusieurs générations de femmes est donc exposée par le costume et son détournement. La question du détournement est également fondamentale dans le travail de Patrice Hugues, bien qu'il n'y ait pas de discours engagé ou politisé, puisque lui détourne une technique industrielle à des fins récréatives.

[277] À l'image de la robe à la tournure de Patrice Hugues : figures 44 à 46.
[278] Biennale de Lyon. *Rencontre avec Mary Sibande* [en ligne], YouTube, 8 octobre 2013, consulté le 18 mars 2019. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=RSu2IdzVUkI

Chapitre 2 : les chemins de l'émotion

Suite à cette première incursion dans l'œuvre du plasticien, nous allons davantage nous focaliser sur les notions fondamentales de passages et d'entre-deux. En effet, c'est en partant de ces thématiques que nous serons à même d'insister et de développer cette notion de valeur euphorisante, propre aux installations et aux dispositifs de notre artiste. Pour ce faire, intéressons-nous à une première œuvre qui appartient à une tout autre série de Patrice Hugues[279] : la catégorie des « mots, motifs, textes, textiles ». Que pouvons-nous y observer ? Des suites de mots thermo-imprimés sur des voiles colorés. Mais ce ne sont pas uniquement les mots qui font œuvre ici, c'est bien l'ensemble de l'installation qui s'anime avec l'air ambiant :

> « Le soulèvement du voile (donc qui forme le pli), vous voilà exactement devant ce que je désigne comme étant le travail qui s'exerce entre tissus et voiles dans mes œuvres[280]. »

L'extrait ci-dessus nous indique donc le processus précis auquel répond la création de l'artiste : les tissus thermo-imprimés seuls ne suffisent pas à produire du sens. Ce qui va produire la valeur créatrice, sensible, c'est davantage l'ensemble de l'installation qui comprend deux visuels. D'une part, les voiles colorés comportant des textes de grands révolutionnaires et, d'autre part, l'installation de ces mêmes voiles sur un dispositif fixe. Les panneaux de voiles ne tournent pas, mais le vent les anime comme des drapeaux[281]. La structure se compose d'une colonne cylindrique en plexiglas recouverte de métal, mesurant sept mètres de haut. Cette colonne comporte elle-même vingt-sept grands panneaux de voiles épais. Des voiles montées sur des tiges métalliques, sur le haut du dispositif[282].

L'intérêt de cette démarche consiste à présenter aux passants une œuvre sans cesse changeante. Une réalisation qui s'anime en autonomie au gré du vent et des mouvements de la vie quotidienne. La citation suivante résume avec clarté l'optique de réalisation de l'artiste :

[279] Figure 86.
[280] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 2 février 2015.
[281] Figures 87, 88, 89 et 90.
[282] Les voiles mesurent environ 350 sur 250 cm.

> « C'est le tissu à l'œuvre qui fait que ces glissements insensibles créent une espèce d'unité dans un séquençage, pourtant assez accentué de l'espace et par des modules qui s'articulent les uns aux autres…et c'est un des pouvoirs du tissu qui se manifeste là, sur lequel je n'ai pas assez insisté jusqu'ici, et notamment dès qu'il est question des motifs. C'est absolument incroyable ce que les motifs et les tissus imprimés de motifs ici aident à une espèce de…non plus de glissement camouflage, mais d'articulation bel et bien en champs multiples[283]. »

Ces champs multiples reviennent fréquemment habiter les espaces d'expositions des œuvres, et ce sous différentes formes. Ici, la multiplicité des perceptions est régie par les agencements de voiles sur la structure tournante. Ces agencements de modules font également directement référence aux installations de la série *Geste d'aide, Geste de tissu.* De grands dispositifs que nous découvrirons un peu plus tard, grâce aux images provenant de l'exposition d'Angers.

[283] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 2 février 2015.

Figure 87

Patrice Hugues, *« …1789/1989… »,* 30 drapeaux polychromes thermo-imprimés de textes des révolutionnaires, 300/160 cm chacun, colonne monumentale, 500/400 cm env., réalisée en 1989 pour la commémoration de la révolution présentée à la Halle de la Villette, Paris, collection particulière.

Figure 88

Patrice Hugues, *« …1789/1989… », vue numéro 1,* 30 drapeaux polychromes thermo-imprimés de textes des révolutionnaires, 300/160 cm chacun, colonne monumentale, 500/400 cm env., réalisée en 1989 pour la commémoration de la révolution présentée à la Halle de la Villette, Paris, collection particulière.

Figure 89

Patrice Hugues, *Croquis de l'œuvre 1789/1989*, collection personnelle de l'artiste, mai 2017, collection particulière.

Figure 90

Patrice Hugues, *« …1789/1989… », vue numéro 2,* 30 drapeaux polychromes thermo-imprimés de textes des révolutionnaires, 300/160 cm chacun, colonne monumentale, 500/400 cm env., réalisée en 1989 pour la commémoration de la révolution présentée à la Halle de la Villette, Paris, collection particulière.

Figure 91

Patrice Hugues, *« …1789/1989… », vue numéro 3,* 30 drapeaux polychromes thermo-imprimés de textes des révolutionnaires, 300/160 cm chacun, colonne monumentale, 500/400 cm env., réalisée en 1989 pour la commémoration de la révolution présentée à la Halle de la Villette, Paris, collection particulière.

Voiles recueils et voiles volumes : les variantes

Par la présente, nous allons davantage creuser la question des mots et des tissus en analysant diverses réalisations de notre artiste. Par exemple, l'œuvre suivante a la particularité de se présenter sous la forme d'un recueil de voiles thermo-imprimés[284]. Il s'agit ici d'une présentation tout à fait singulière. Les voiles s'animent grâce au geste du spectateur/lecteur qui tourne les pages/tissus. Nous pouvons découvrir ci-dessous la description précise de ce dispositif par Patrice Hugues :

> « Voici un livre-liasse d'échantillon d'étoffes. 7 ou 8 échantillons de même taille ou à peu près, sur le fond blanc de chaque page. Juxtaposés dans leurs ressemblances et dans leur variété, ces petits bouts de tissus deviennent tableaux divers et expression sérielle. Il suffit que l'on veuille suivre pour s'y perdre, dans ces champs multiples d'étoffes rassemblées, la fable de leurs rythmes, celle des textures et des motifs. Chaque échantillon est ainsi lui-même un motif. On joue alors sur l'ambiguïté d'échelle et les vertiges. Ici je suis très près du patchwork. C'est dire comme ce travail m'est sensible. Il suffit que la propagation de ces rythmes ait été arrêtée par la coupe vive d'échantillons, pour que l'on ait autant de champs-clos-tableaux densément composés, autant d'ambiances mêlées. Et les pièces entières d'étoffe, auxquelles ils font immanquablement songer, c'est le tableau "all-over", hors limites, hors cadre[285]. »

Des tableaux divers, des expressions sérielles. Ici, l'expression part d'une figure féminine. Cette jeune femme souriante n'est autre que l'actrice américaine Raquel Welch. Une comédienne plutôt populaire dans les années 1970. Ce personnage revient à plusieurs reprises dans les créations de l'artiste, notamment sur des petits dispositifs. Notons ici que Raquel est une des rares figures féminines qui ne provient pas des images intimes de Patrice Hugues. L'artiste prélève ici cette image du domaine public (magazine, revue, etc.). En outre, l'image thermo-imprimée n'est pas l'unique apport que le créateur réalise ici.

Il va également broder des vêtements à cette figure, la « rhabillée[286] » : précisément avec un vêtement différent pour chacune des Raquel. Ainsi, le spectateur qui tourne les pages du recueil découvre une image à chaque fois renouvelée, par un ajout de laine colorée brodé. Raquel devient ainsi une sorte de poupée, de figurine pour enfant dont le jeu consisterait à changer de vêtements, au gré de ses envies. Par ce geste particulier de création, Patrice Hugues s'amuse à accentuer le thème de la femme objet. Une personne qui passe du statut de sujet à celui d'objet, et dont le physique (la plastique) a su faire sa renommée à une époque. Autre détail important : Raquel n'est

[284] Figure 92.
[285] Hugues, Patrice, *Tissu et travail de civilisation*, *op. cit*., p. 174.
[286] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 16 mai 2017.

pas tout à fait vêtue. En effet, en observant la répétition de cette figure sur l'image de l'ouvrage, nous constatons que la broderie ne recouvre pas l'intégralité du corps. Au contraire, ses vêtements semblent s'effilocher progressivement.

Les différents rendus accentuent ici l'idée du séquençage des voiles. Une notion déjà évoquée dans l'extrait précédemment cité[287]. Ainsi, Raquel apparaît de façon séquencée, à la manière d'un story-board dont on aurait dessiné les différentes étapes de la vêture. De fait, la dynamique n'est pas dans le mouvement du corps du modèle, mais bien dans les variations textiles de ses broderies. Ainsi, une double animation est lisible : une dans le mouvement des pages/voiles, et une autre dans les variations des ajouts. En revanche, si nous nous attardons sur cet autre corpus de tissu, la dynamique n'est plus de l'ordre de la broderie, mais bel et bien dans les pages de voiles[288]. Il s'agit ici d'un album de trente voiles thermo-imprimés. Le spectateur peut le feuilleter à loisir, en y découvrant de nombreuses variations d'un voile à l'autre. Ainsi, nous y retrouvons la figure penchée de Geste D'Aide. Celle-ci se démultiplie sur différents voiles et cela a pour effet de présenter des effets de jeux de transparence. Des applications qui confèrent la constatation d'un séquençage de l'image. Ou plus précisément, du mouvement du corps dans l'image. De plus, remarquons que l'esthétisme naît ici des nombreux froissements et plissés de voiles qui accentuent la dynamique de l'image.

[287] Voir note de bas de page numéro 2.
[288] Figure 91.

Figure 92

Patrice Hugues, *Hommage à Raquel Welch*, 1989, livre de tissus, 30/25/5 cm, voiles thermo-imprimés avec applications diverses, dont échevettes de fils DMC broder, fonds d'atelier, Angers.

Outre cet aspect, nous comprenons que Patrice Hugues ne tire pas un trait ici avec l'usage de la double figure. Sauf que celle-ci n'est pas uniquement double, elle est plurielle. Elle est multiple et semble même se démultiplier. D'un point de vue purement formel, nous saisissons le fait que l'usage des voiles ici n'est pas anodin, ni hasardeux. Comparé aux installations de voiles et tissus, l'effet euphorisant apparaît différent de ceux précédemment évoqués. Cependant, il est bel et bien présent au fil des pages, et ce, notamment grâce à la légèreté et à la transparence des voiles. Des voiles qui démultiplient nos perceptions d'une seule et même figure de base[289]. Une figure unique qui ne se retrouve pas ici isolée au centre du tissu, ou du voile. Patrice Hugues délaisse, dans le cas présent, la suspension des voiles et le dédoublement espacé pour expérimenter un autre type de présentation : c'est l'interaction avec la lecture du spectateur qui va produire de l'animation. Le spectateur va être invité à tourner les voiles à sa guise ; et ce, afin de modifier sans cesse la figure de *Geste d'aide*. La photographie suivante illustre de manière assez explicite l'animation proposée par l'artiste[290]. L'on passe de deux figures juxtaposées côte à côte, à deux figures dessinant une harmonieuse symétrie[291].

Ainsi, selon le geste du spectateur qui anime les voiles, ces derniers se placent de manière hasardeuse ; ce qui a pour but d'empêcher l'image d'être contenue dans un cadre rigide traditionnel. En effet, les rebords des voiles ne cessent de se plisser, ce qui provoque dans l'ouvrage une absence de stabilité.

[289] Rappelons-le ici, il s'agit de l'épouse de Patrice Hugues, Marie-Claude. Elle est photographiée dans le jardin de la maison-atelier à Saint-Aubin-Celloville.
[290] Figure 91.
[291] Figures 93 et 94. Nous verrons plus tard dans cette partie, la manière dont l'effet symétrique en miroir peut habiter d'autres créations de Patrice Hugues.

Figure 93

Patrice Hugues, *Gestes d'Aide…Gestes d'Aide…, vue 1*, album de trente voiles thermo-imprimés à feuilleter avec nombreuses applications de tissus divers, 65/90 cm, collection des Musées d'Angers.

Figure 94

Patrice Hugues, *Gestes d'Aide…Gestes d'Aide…, vue 2*, album de trente voiles thermo-imprimés à feuilleter avec nombreuses applications de tissus divers, 65/90 cm, collection des Musées d'Angers.

Ainsi, par ce processus de présentation, l'artiste nous pousse à renouveler sans cesse la vision que l'on a d'une seule et même figure, via la répétition. De fait, si nous nous penchons encore davantage sur l'ouvrage, nous remarquons que ces figures successives semblent presque se passer l'étoffe en relais. Cet effet de relais du tissu est un aspect stylistique tout à fait marquant chez notre artiste.

Nous verrons par la suite la manière dont Patrice Hugues s'approprie cet effet de passage du tissu, d'une main à l'autre, dans ses principales installations et modules. Tout est ici affaire de tissu et de passage, entre tissus représentés et tissus figurés. Mais au-delà des tissus réels et figurés, ce qui nous importe désormais, c'est davantage ces effets d'étapes propres à la conception plastique de l'artiste. Il énonce à ce sujet :

> « Se réveiller avec le goût des passages, là où n'était vu qu'opposition, le goût de la souplesse du vivant, des parcours pour parcourir de nouveaux espaces (pas de glissements), des espaces aménageables ou même aménagés sans imposition ni sans interdits édictés obligatoirement au-dessus de soi, mais prêts à s'y faire s'il y en a ou à sauter l'obstacle[292]. »

Le goût des passages est une notion chère à l'artiste qui rayonne dans la majorité de ses créations. Nous la retrouvons dans les différentes manifestations plastiques de sa pratique ; aussi bien dans les grandes installations, que dans les autres plus petits dispositifs. Les deux recueils sont des dispositifs différents des grandes installations. Ils contiennent des voiles à manipuler directement, à plus petite échelle. Tandis que les grands voiles des « installations forêts » incitent quant à eux à explorer l'espace de manière physique. De manière directe et pluri sensorielles. Jean Coural et Marie-Marguerite De Felice résument ci-dessous ce rapport à l'espace propre à notre artiste :

> « Patrice Hugues aime les assemblages de tissus entre lesquels on peut se promener comme dans une forêt. Mais on peut déranger les arbres et si quelqu'un surgit, ce n'est pas forcément un personnage réel[293]. »

Afin d'illustrer cette expérience entre voiles et tissus proposée par Patrice Hugues, prenons une première série d'images provenant d'une vidéo réalisée par l'artiste. Ce média fut réalisé par l'artiste lui-même, lors sa déambulation parmi ses créations, en 2004, à Angers[294].

---

[292] Patrice Hugues, *Par le temps qui courent, une vision simple des cohérences à atteindre, Cahier IV* [en ligne], disponible sur : http://www.patricehugues.fr/?page_id=201, consulté le 18/05/2017.

[293] Coural, Jean et Felice, Marguerite-Marie (de), *Patrice Hugues* in *Identités textile ; 4*, Paris, Ministère de la culture, 1984, p. 6.

[294] Patrice Hugues expose ses installations de la série *Geste d'Aide, Geste de Tissu* en 2004. Elles sont créées dans les années 2000 et exhibées au Musée de la tapisserie contemporaine d'Angers. L'exposition s'intitulée *Des tissus et des voiles – présences vives (1973 -2003).*

Figure 95

Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

« Installation modifiée : l'ajout de toile coutil architecturent une ambiance nouvelle. Les pavillons bleus très vifs sont acteurs autant que les voiles et les figures de geste d'aide[295]. »

[295] Patrice Hugues, *Le passage de la tendresse*, correspondance privée avec l'artiste, courriel daté du 18/12/2016.

Figure 96

Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

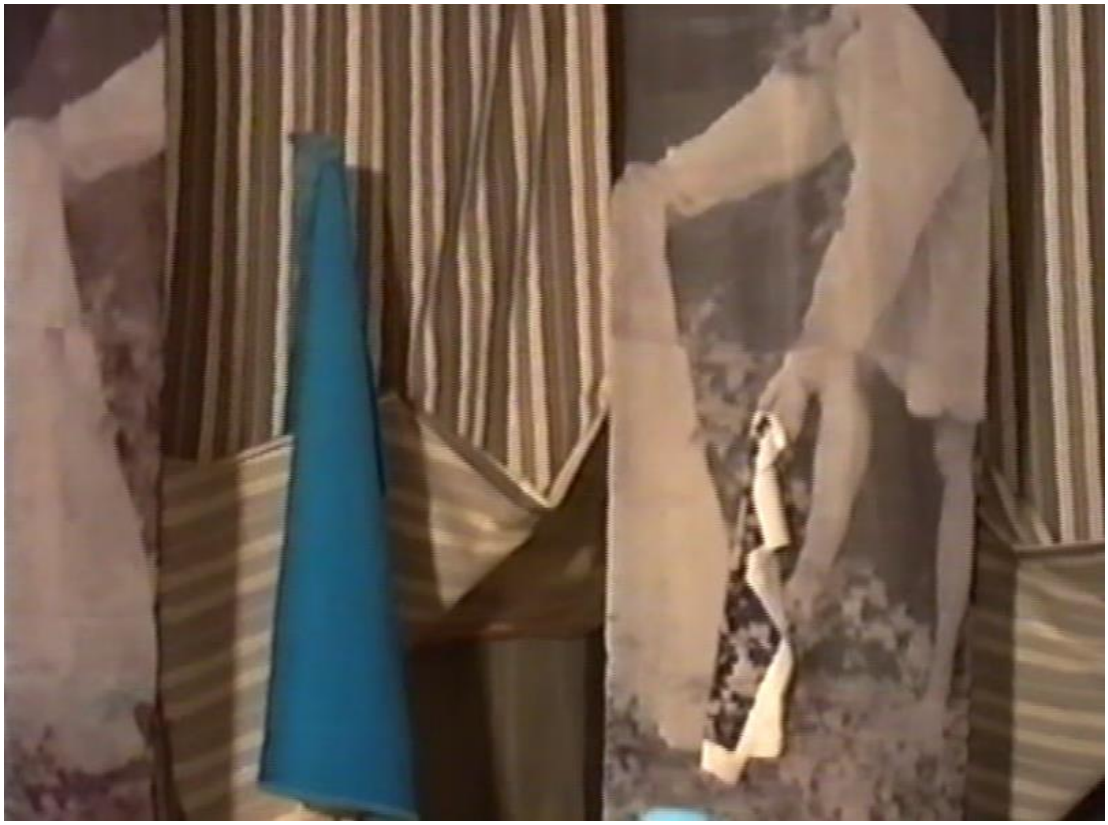


Figure 97

Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Nous avons extrait de cette vidéo plusieurs captures d'écran[296]. Elles sont susceptibles de permettre la saisie de nombreux jeux de passages parmi les voiles. Nous retrouvons ici notre élément relais dans le tissu. Il devient un créateur de lien d'une image à l'autre. L'image n'est autre que celle de Marie-Claude dans *Geste d'Aide, Geste de tissu*, thermo-imprimée sur de grands voiles. Ces mêmes tissus sont disposés dans un espace ample en suspension, formant chacun des blocs cubiques où le spectateur est invité à déambuler au gré de ses envies, de sa sensibilité. Toutes les installations, et même les vues et cadrages partiels, reposent sur un dispositif de suspension très simple mais permettant toutes les variantes de déplacements et de points de vue imaginées par l'artiste.

L'image suivante est représentative de la formation de ses parois textiles, propre aux dispositifs de l'artiste[297]. La base du dispositif comporte des fils de fer tendus, parallèles et disposés à trois mètres du sol. Puis les différents plans du tissu ou des voiles sont fixés à des baguettes de bois plus larges que leur largueur ; elles peuvent ainsi être disposées (reposées) sur les fils de fer avec toutes les orientations possibles. Un voile peut être relevé et pris comme rideau. De multiples jeux de transparences et de dédoublements sont présentés dans cet espace. L'artiste joue, par ce dispositif, à troubler notre perception et à voiler nos repères habituels. Des référents spatiaux qui sont d'ordinaire stables et à focales fixes. De par cette mise en espace, le lieu est repensé sous des angles de vues divers et variés.

En outre, si nous revenons à nos images relais précédentes[298], la notion de passage est à la fois visible et lisible. Entre voiles et tissus, c'est ici le tissu opaque à motifs à rayures qui fait office de liaison, d'un voile à l'autre. Une sorte de binarité, avec un rythme qui se dégage de cet ensemble qui comprend le duo répété tissu rayé/voile avec figure. D'autres passages physiques sont également présentés : en effet, Patrice Hugues relève les tissus à rayures pour laisser une ouverture dans l'espace. C'est ici une forme de lever de rideau qui s'exerce dans ce travail assez théâtralisé, voire même labyrinthique[299]. En somme, d'un point de vue strictement plastique, les passages sont ici doubles : le passage du relais voile/tissu est associé au passage sous le lever du tissu. Et si nous nous penchons encore davantage sur cette création, nous visualisons l'illustration suivante : la disposition des éléments nous laisse imaginer un jeu entre voile et tissu à motifs. Ce jeu consiste à visualiser, comme en action, la figure courbée du voile qui soulève elle-même le tissu réel.

[296] Figures 95, 96 et 97.
[297] Figure 98.
[298] Figures 95, 96 et 97.
[299] Voir figures 98, 99 et 100.

Une relation étroite entre figure sur voile et tissu réel prend soudain corps, pour nous chuchoter une histoire de tissu dans le tissu[300]. Ou plus précisément, une histoire de Geste d'aide et de Geste de tissu. Le Geste d'aide, c'est celui de Marie-Claude se penchant au sol pour ramasser un linge. Le Geste de tissu, c'est celui du lever du voile qui vient rythmer l'espace de création, voire de recréation. Un écho visuel qui s'exerce grâce à l'apport du tissu réel. Un tissu qui s'immisce entre les deux voiles. Un voile comportant la même figure répétée de Marie-Claude au jardin, décrite ci-dessous par notre artiste :

> « Et puis après la première rencontre tissu-image, l'image à son tour se trouve confrontée à un autre élément, le motif. Confrontation essentielle, sans rapport avec une préoccupation esthétique, ni avec les notions de bon ou mauvais goût. La photo convient aussi bien au tissu que le motif à sa répétitivité : voilà son monopole brisé, elle devient jeu de lignes et de lumières et se trouve en situation d'être mise en doute : on ne la regarde plus de la même façon, ainsi mariée au tissu, à ses motifs, on n'a pas forcément à "y croire[301]". »

[300] Le phénomène de la mise en abyme y est bien visible.
[301] *Ibid.*, p. 7.

Figure 98

Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 99

Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 100

Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

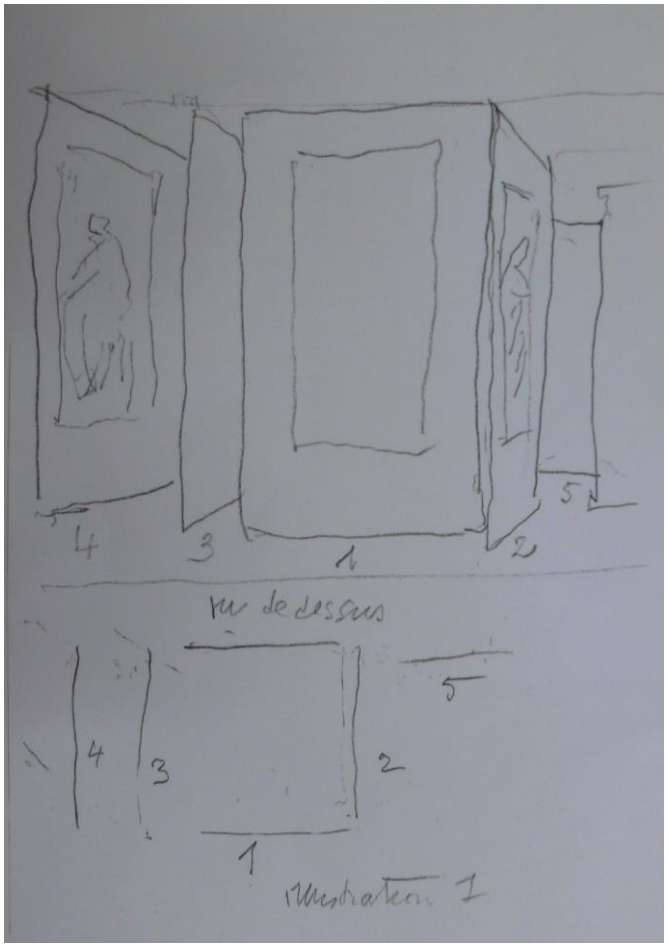


Figure 101

Patrice Hugues, *Esquisse de l'installation : vue globale des modules*, mai 2017, format A4, crayon sur papier, collection particulière de l'artiste.

Figure 102

Patrice Hugues, *Esquisse de l'installation, illustration 1*, mai 2017, format A4, crayon et stylo sur papier, collection particulière de l'artiste.

Figure 103

Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide (détail)*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 104

Patrice Hugues, *Esquisse de l'installation, illustration 2*, mai 2017, format A4, crayon et stylo sur papier, collection particulière de l'artiste.

Figure 105

Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

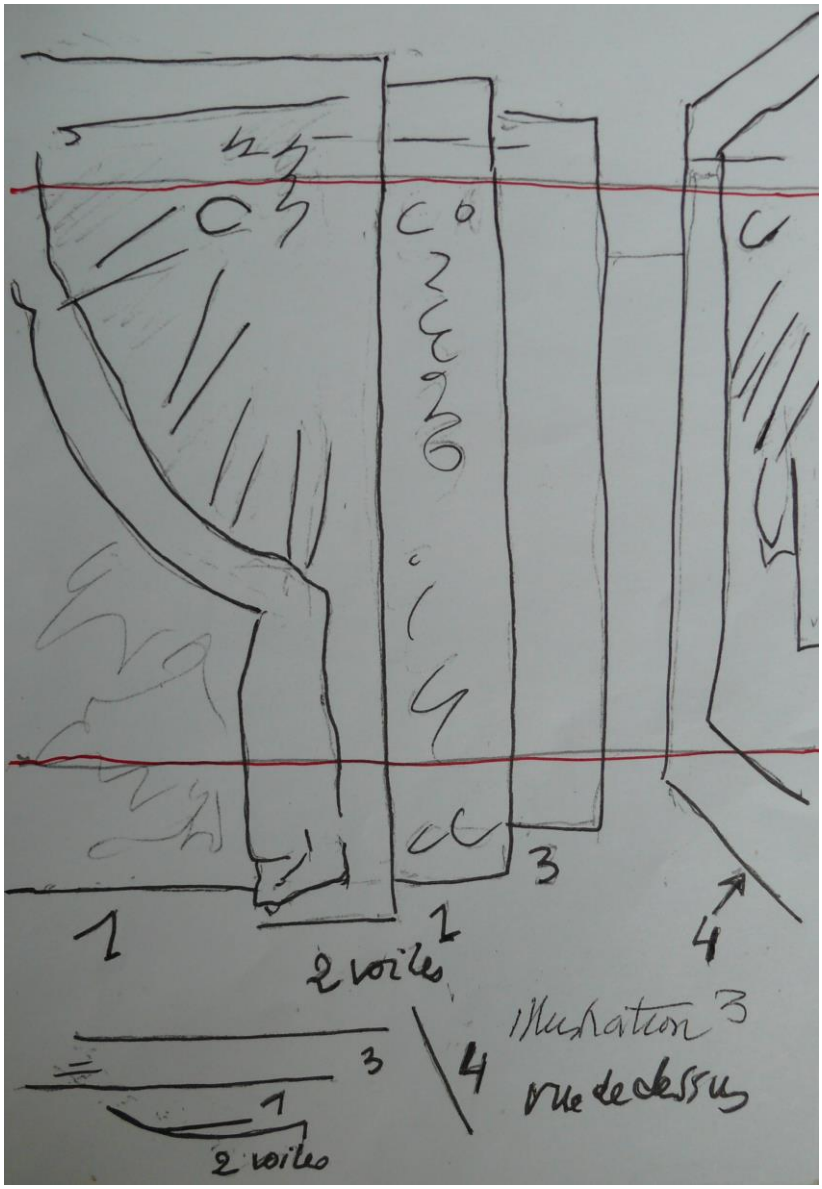
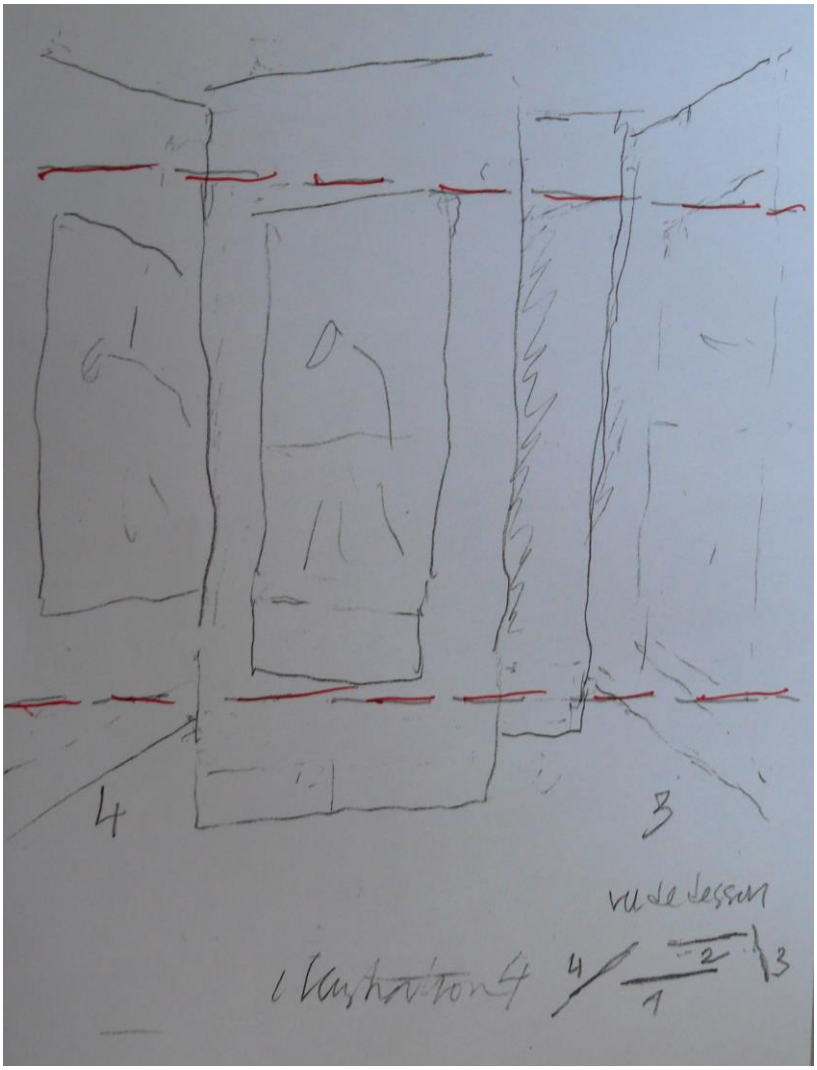


Figure 106

Patrice Hugues, *Esquisse de l'installation, illustration 3*, mai 2017, format A4, crayon et stylo sur papier, collection particulière de l'artiste.



Figures 107

Patrice Hugues, *Esquisse de l'installation, illustration 4,* mai 2017, format A4, crayon et stylo sur papier, collection particulière de l'artiste.

Figure 108

Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 109

Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide 2*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

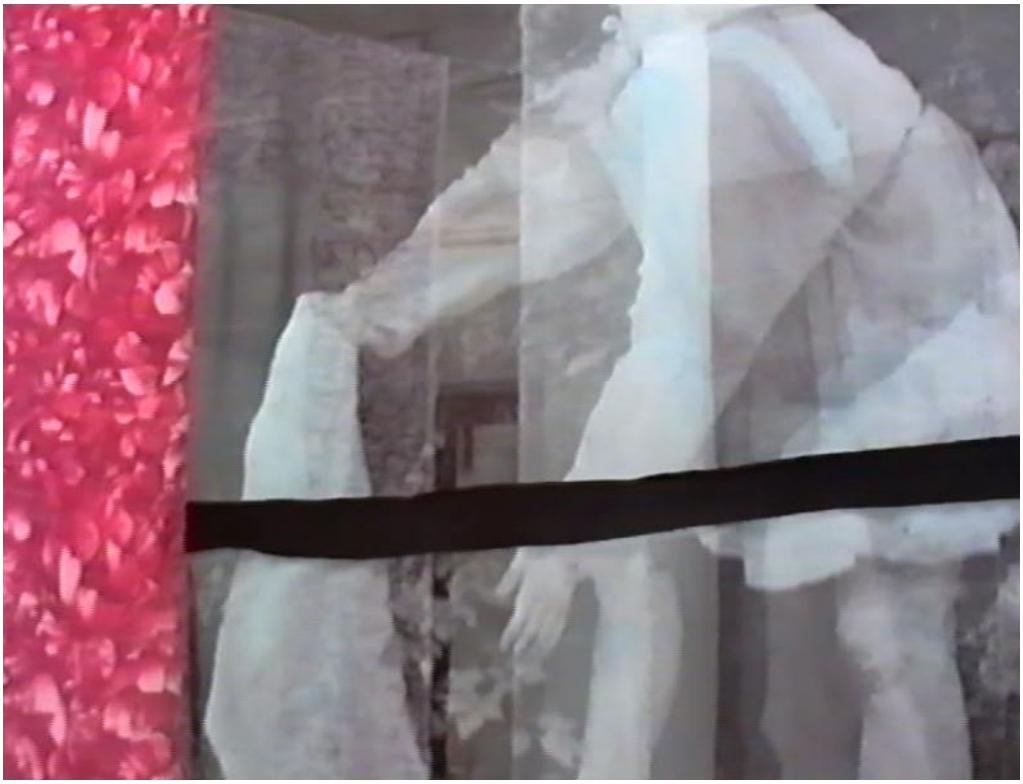


Figure 110

Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide 3*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 111

Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide 4*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

« Un voile relevé, beaucoup de choses changent dans l'ambiance et dans le rapport tissus réels – tissus figurés[302] »

[302] Patrice Hugues, *Le passage de la tendresse*, correspondance privée avec l'artiste, courriel daté du 18/12/2016.

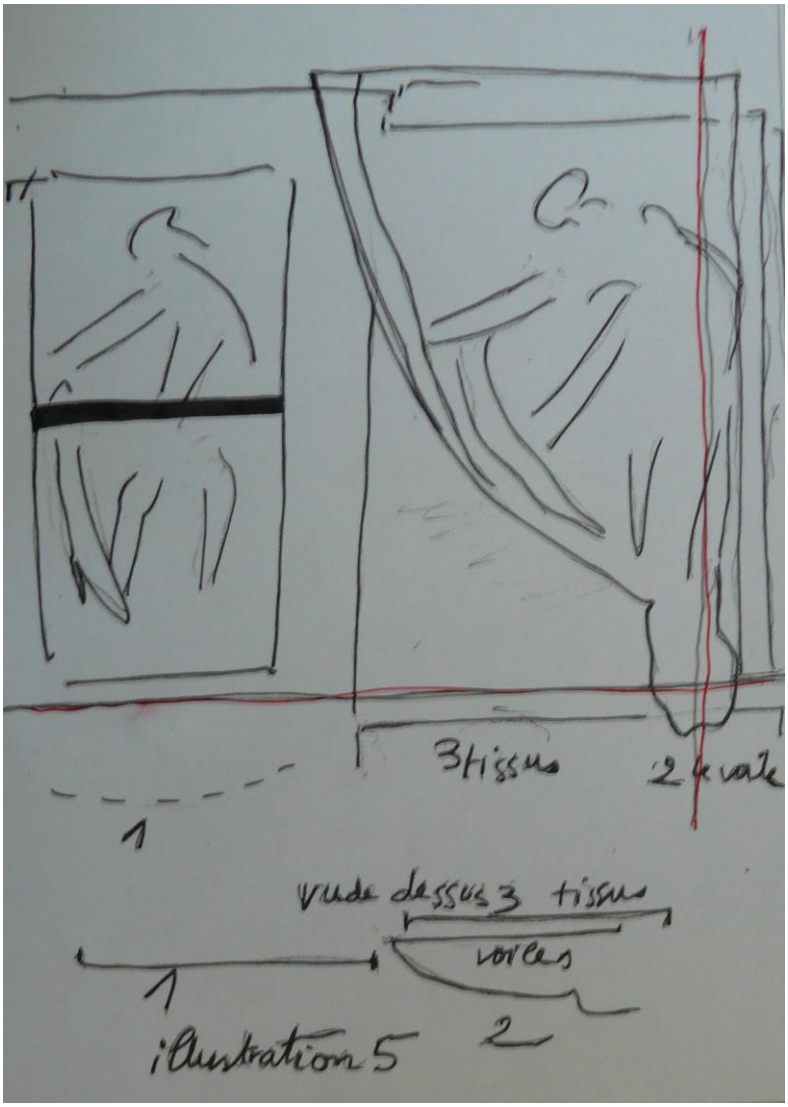


Figure 112

Patrice Hugues, *Esquisse de l'installation, illustration 5,* mai 2017, format A4, crayon et stylo sur papier, collection particulière de l'artiste.

Figure 113

Patrice Hugues, *Geste d'aide, geste de tissu au pied de l'échelle*, 2003, voiles thermo-imprimés chacun de 230/160 cm, fonds d'atelier, Angers.

« L'échelle est vue en arrière-plan à travers les voiles : pouvoir surprenant de transparence des noirs et de toute la partie du voile d'avant-plan imprimé en noir (en particulier dans la zone des motifs[303]). »

[303] Patrice Hugues, *Le passage de la tendresse*, correspondance privée avec l'artiste, courriel daté du 18/12/2016.

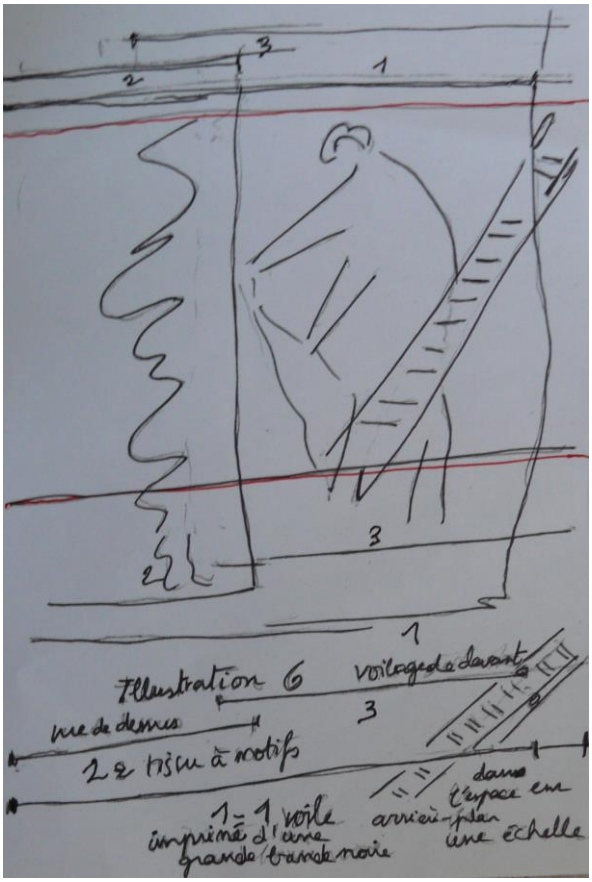


Figure 114

Patrice Hugues, *Esquisse de l'installation, illustration 6,* mai 2017, format A4, crayon et stylo sur papier, collection particulière de l'artiste.

Cette recréation s'exerce également, si l'on s'attarde à l'observation du tissu bleu présent dans une des images de la série[304]. Celui-ci a été accroché directement sur le tissu à motifs. Il a pour effet de doubler, ou disons presque de rendre réel, le tissu soulevé par Marie-Claude dans l'image. Un tissu tout à fait similaire d'un point de vue formel[305]. Voici ce que l'artiste explique à ce sujet :

> « Se plaçant des deux côtés du voile, nous faisant vivre ce que nous sommes des deux côtés du voile, comme un passeur de l'entre-deux. Voiles et tissus incitent aux transgressions mais s'ils sont en même temps facteurs d'intégration d'entre-deux[306]. »

Intégration et transgression fonctionnent ainsi en symbiose. Elles s'installent entre voiles et tissus pour donner à voir des installations à grandes échelles. Des architectures qui animent de leurs présences vives les déplacements des passants. Ces présences vives, ce sont celles des superpositions en transparence des images. L'on peut observer ce phénomène sur les exemples suivants[307]. Nous partons toujours ici de la même figure courbée mais le rendu final est tout autre. Les jeux de passages se manifestent différemment : le tissu rouge est ici au cœur de la représentation et semble apparaître en amont et en aval du sujet. La perte de repère est presque immédiatement perceptible entre figure, tissus réels et tissus représentés. La figure parait ici littéralement au cœur du tissu. Elle est imprimée sur le voile, mais le geste de tissu est ici double dans l'image. Elle tient un tissu représenté de la main droite et semble soulever un tissu réel de la main gauche. De plus, ces autres détails de l'œuvre ré exploitent le phénomène visuel déjà évoqué précédemment pour les Eurydice ; à savoir que la perception de la figure est variable selon le déplacement du spectateur autour de l'œuvre[308].

De ce fait, le tissu rouge semble avoir la capacité de changer de place, alors que dans le réel ce dernier est accroché au mur. C'est donc la vision rétinienne du spectateur qui trompe ce dernier, en offrant un bel effet d'optique en trompe-l'œil. Et il ne s'agit pas d'un effet de perspective ou de profondeur mais davantage d'une certaine impression de déplacement de la figure.

---

[304] Figure 96.
[305] Les deux linges sont semblables au niveau de la forme, mais la couleur diffère : puisque l'image thermo-imprimée du voile est en noir et blanc.
[306] Patrice Hugues, *En suivant l'entre-deux, le tissu, essai* [en ligne], disponible sur : http://www.patricehugues.fr/, consulté le 10 novembre 2017.
[307] Figures 115 à 117.
[308] Figures 115 à 117.

Figure 115

Patrice Hugues, *Geste d'aide*, 1992, 160/140/50 cm, voile thermo-imprimé et deux tissus chargés de peinture rouge peinte, fonds d'atelier, Angers.

Figure 116

Patrice Hugues, *Geste d'aide (détail)*, 1992, 160/140/50 cm, voile thermo-imprimé et deux tissus chargés de peinture rouge peinte, fonds d'atelier, Angers.

Figure 117

Patrice Hugues, *Geste d'aide (détail)*, 1992, 160/140/50 cm, voile thermo-imprimé et deux tissus chargés de peinture rouge peinte, fonds d'atelier, Angers.

En somme, quelque chose de vivant et d'animé apparaît ici : la figure semble se déplacer autour de ce voile rouge. C'est ce que l'artiste nomme « une présence vive[309] ». Voici une description de cette notion de présence, propre aux agencements de voiles de l'artiste :

> « Rien ne dit mieux le sentiment de vie aérée et légère des gestes, des présences vives des personnes figurées imprimées sur voiles et tissu... sans que rien ne les viennent alourdir ni arrêter ces présences vives dans le moindre détail de leurs gestes[310]. »

La présence vive est une notion proche de celle de la valeur euphorisante. Un concept propre aux dialogues entre tissus et voiles perceptibles dans les espaces des installations. C'est une pensée développée par Patrice Hugues sur plusieurs décennies, par le biais de toutes ces images transférées sur tissus. Cette notion s'est concrétisée dans le réel lors de l'installation de ses œuvres en 2004, au Musée Jean Lurçat de la tapisserie contemporaine d'Angers. En effet, au regard de l'ensemble des voiles et tissus accrochés dans l'espace, c'est bien la légèreté des images qui se font présences qui retient particulièrement l'attention de notre artiste.

Patrice Hugues évoque également cette absence de cadre, de finition du champ de l'image dans la citation ci-dessus « sans que rien ne viennent les alourdir, ni arrêter ces présences vives[311] ». De ce fait, l'absence de délimitations rigides et l'animation globale des installations ont pour conséquence de ne jamais voir les œuvres plaquées au mur. Tout cet ensemble se veut mouvant et vivant. Il y a des passages, il y a des transitions. En somme, il y a de la vie. Ce réel se manifeste à soi dans l'expérience du déplacement. C'est uniquement à cette condition que nous pouvons être en mesure de saisir les présences vives installées paisiblement dans ces espaces. Ces présences vives, ce sont également celles des pouvoirs ambivalents du tissu exploités par l'artiste dans sa recherche et dans sa pratique. Voici ce que ce dernier écrit à leurs propos :

> « C'est à tous les pouvoirs ambivalents du tissu, pouvoirs d'entre-deux, qu'il doit être agent de composition et de cohérence. Effectivement, il est toujours entre nous un très remarquable moyen de communication, un langage des plus universels et des plus accessibles. Il est certainement dans le service de la vie, entre le vivant et la conscience, comme entre chair et âme[312]. »

---

[309] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 06/06/2017.
[310] *Ibid.*
[311] *Ibid.*
[312] Patrice Hugues, *En suivant l'entre-deux, le tissu, essai* [en ligne], disponible sur : http://www.patricehugues.fr/, consulté le 10 novembre 2017.

Un agent de cohérence, mais de quelle cohérence parle-t-on précisément ? La cohérence du vivant, quotidienne, à laquelle le tissu répond au travers de nos usages textiles sociétaux. Mais également la cohérence plastique des créations, entre voiles et tissus. Un entre-deux par lequel transitent sans cesse ces présences vives. Les présences réelles - celles des passants - viennent s'associer à celles des images. En effet, le format imposant des figures thermo-imprimées n'est pas sans impact sur le spectateur, qui se retrouve confronté - voire cerné - par ses nombreuses figures imposantes.

Il y a bien sensation de présences d'une figure, voire de plusieurs figures habitant l'espace, l'animant, le rythmant. Si nous prenons cette autre œuvre, de nouveau, nous pouvons observer une réitération du geste de tissu[313]. Marie-Claude se penche pour saisir le linge au sol dans l'image : elle est accompagnée dans son geste par le plissé d'étoffe du voile, sur lequel elle est, elle-même, transférée. Pourquoi ce geste, cet ajout de l'artiste ? Pourquoi nous donner à voir ce lever de voile qui poursuit et accentue la gestuelle de cette figure courbée ? Une poétique se met alors en place : elle joue de nouveau sur la confusion de nos perceptions. Cet autre lever du voile inscrit l'image dans l'espace et accentue sa présence. Une présence qui précisément en devient plus vive, plus dynamique. Entre les motifs apparaissant en transparence au travers du voile et l'étoffe pliée, un duo se met en place. Une relation entre repli et dépli des voiles et tissus. Trois champs de lecture s'offrent alors à nous : celui du pli, celui de la figure et celui de l'arrière-plan déplié du tissu opaque à motifs. Il s'agit d'une réalité propre au tissu employé, décrite ci-dessous par le plasticien :

> « Observer la réalité du tissu et réfléchir à partir d'elle, ce n'est pas pratiquer unilatéralement le repli réflexif, c'est obligatoirement se placer entre repli réflexif et dépli. Et pratiquer la réalité naturellement entre les deux...le tissu est dépli et repli[314]. »

Ces plis et ses déplis sont fréquemment utilisés par l'artiste dans ses compositions, et tendent à accentuer ces effets d'entre-deux si chers à ce dernier. Cette idée habite également une large partie de l'œuvre écrite de Patrice Hugues. Le pli correspondant de manière métaphorique au côté introspectif de la psyché humaine ; tandis que le dépli symbolise l'exhibition, l'exposition publique. Ces deux pôles fonctionnent de concert dans nos sociétés et métaphorisent, pour l'artiste, l'humain dans son entité. Le tissu, à l'image de l'être-humain, est modelé par ses plis et ses replis réflexifs.

---

[313] Figure 118.

[314] Patrice Hugues, *Par les temps qui courent, pour une vision simple des nouvelles cohérences à atteindre*, Cahier IV [en ligne], disponible sur : http://www.patricehugues.fr/?page_id=186, consulté le 17/06/2016.

Figure 118

Patrice Hugues, *Geste d'aide au voile relevé*, 1990, 160/140/50 cm, voile thermo-imprimé, tissu à motifs réalisé en linogravure et thermo-imprimé, fonds d'atelier, Angers.

Patrice Hugues en offre une description assez détaillée dans ce qui suit :

> « Le repli réflexif désigne ici le principal fonctionnement mental évolutif de l'espèce humaine dans la durée pour toute une longue séquence engagée il y a 4 à 5 millénaires dans la plupart des grandes civilisations et qui dure encore aujourd'hui. Il se caractérise en termes généraux par le développement des facultés humaines de prise de distance par rapport à l'existentiel, de repli de la conscience jusqu'à l'approche de l'abstraction sur ce qui lui est donné du réel, de repli de la conscience sur elle-même ; mais non pas comme le type de l'activité cérébrale de l'individu, à l'échelle de la pensée individuelle, que nous désignons couramment par le mot réflexion. Toujours en termes généraux, le dépli est ce qui se manifeste en sens contraire[315]. »

Ainsi, entre théorie et pratique, Patrice Hugues érige ici un lien visible. L'extrait précédent éclaire ce qui va considérablement nourrir le champ créatif de la recherche de l'artiste : l'humain et le tissu. Ceci, sans omettre la relation d'entre-deux qui existe concernant ses deux thèmes fondamentaux. Qu'est-ce qui fonde notre humanité, et comment cette dernière rentre en corrélation avec les textiles ? Quelle relation de fond entre tissus et humanité ? Les tissus, nous les portons chaque jour, ils sont présents dans tous les espaces de nos vies ; de telle manière que nous n'y portons presque plus attention. De fait, la fréquence de son utilisation associée à la banalité de cet objet le rendrait presque invisible. Il n'en est rien pour Patrice Hugues, qui a durant près de quarante ans toujours considéré et utilisé ce médium. Il diffère, pour lui, considérablement des autres outils de travail :

> « Ce n'est ni de la peinture à l'huile, ni de la photo...c'est avant toutes chose de l'entrelacement. *Textus*, c'est tissu. Moi-même je m'éloigne de l'entrelacement car je ne tisse pas. La peinture, la photographie...c'est d'abord de la représentation alors que le tissu c'est plutôt une espèce d'agent, qui lie le corporel et le mental. Ce qui me préoccupe avant tout c'est la capacité de lien du tissu, de lien et d'entre-deux. La peinture c'est quelque chose de très spécial qui a valu pendant des siècles, mais sans laisser de traces vraiment fabuleuses...c'est quelque chose qui est concret dès lors que l'on manipule le pinceau. Cependant la palette de peinture de mon grand-père avait un effet incroyable sur moi. Attention je respecte la peinture, mais je n'encourage pas spécialement vers elle...je préfère la photo et le textile. Cela dit, je peux avoir la tentation de revenir vers le dessin et la peinture, d'ailleurs le dessin reste indispensable dans le projet...mais pour la peinture, c'est la couleur qui sort du tube, qui me retient vraiment. Et surtout pour peindre sur la toile, qui est un textile. Attention, le mimétisme ne m'intéresse plus. Ce qui m'intéresse donc encore dans la peinture c'est la peinture elle-même. Ce qui m'intéresse, c'est la prise avec le réel, tout ce qui

[315] *Ibid.*

est sensible et touchant au sens propre. Mais n'oublions pas qu'il y a de la révolution entre textile et peinture. Je suis définitivement très tissu, très sensible au tissu. Dans toutes ses fonctions et emplois et possibilités physiologiques. Le vêtement, l'ambiance, les rideaux, les tentures, les housses des meubles, les tissus du dehors, etc.[316] »

Très sensible au tissu et à ses emplois ; ceux du quotidien par exemple. Des gestes simples magnifiés dans la série des *Geste d'Aide, Geste de Tissu*. Une œuvre sérielle mettant en lumière une activité du quotidien liée au tissu : l'accrochage et le séchage du linge à l'extérieur. Un geste simple qui guide l'artiste vers la création d'une multitude d'œuvres. Des réalisations qui rendent hommage à cet esthétisme du banal. Un geste commun transféré sur voile et répété à l'infini. Un geste de la main capturé, qui fait exister cette silhouette dans l'espace, mais sans la figer pour autant. En effet, contrairement à un volume statique sur socle, la superposition, l'entre-deux et l'utilisation des voiles et des tissus concourent à engendrer l'animation silencieuse de l'œuvre. Les voiles et les tissus ne sont jamais totalement immobiles. Ils s'agitent plus ou moins timidement au gré de l'air ambiant. Et c'est précisément cette absence d'immobilité associée à l'absence de cadres rigides qui fascine Patrice Hugues. Dès lors, s'exerce pour l'artiste une prise avec le réel. Une conquête de l'espace et des images du monde, de son univers propre, par le biais du tissu et des voiles.

Le moment clé est également une notion fondamentale et nécessaire au déploiement de la série Geste d'aide, Geste de tissu. C'est ici, à la base, que la photographie intervient comme première étape de travail ; lors de la capture sur le vif du mouvement du bras se saisissant du tissu. De fait, contrairement à Eurydice, le document original provient du geste de photographe de Patrice Hugues. Le vidéogramme suivant est également tiré de la vidéo de l'artiste à Angers. Il met l'accent sur un double geste : celui de la photographie en noir et blanc, sur laquelle le modèle est représenté ramassant le linge au sol et un autre geste, similaire et initié par l'ajout d'un tissu réel rouge en dentelle[317]. Patrice Hugues compose ici une image trouble, où tissu réel et tissu représenté se mélangent pour créer un visuel à double dimension. La profondeur de cet assemblage est encore renforcée par le fond de l'installation, où l'artiste a accroché un autre tissu rouge au mur. Trois dimensions émergent de cet ensemble. Un espace où le spectateur est invité à approcher pour déceler les différents entre-deux qui y siègent. C'est de nouveau ici une histoire de passage qui habite l'œuvre : le passage (tissu réel, voile, tissu réel) où la distance tissus/voile calculée par l'artiste apporte toute sa présence vive à l'installation.

[316] Transcription écrite d'un questionnaire soumis à l'artiste à son domicile : rencontre datée du 10 avril 2015.
[317] Figure 120.

Figure 119

Patrice Hugues, *Geste d'aide (détail)*, 1992, 160/140/50 cm, voile thermo-imprimé et deux tissus chargés de peinture rouge peinte, fonds d'atelier, Angers.

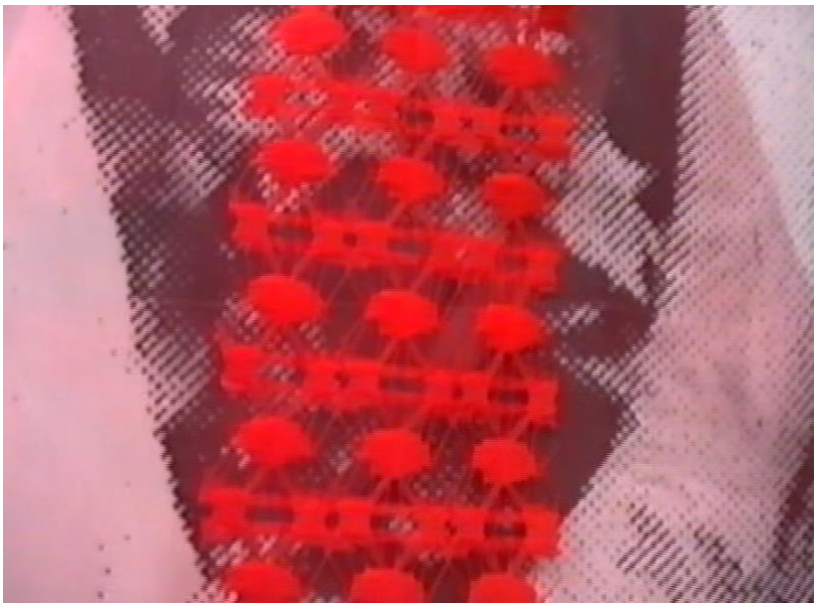


Figure 120

Patrice Hugues, *Geste d'aide (détail)*, 1992, 160/140/50 cm, voile thermo-imprimé et deux tissus chargés de peinture rouge peinte, fonds d'atelier, Angers.

Figure 121

Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide (détail)*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Ce sont précisément ces différents jeux de passages et d'appréhensions qui font l'objet d'une mise en espace minutieuse, conscientisée. En partant toujours de la même photographie, de ce même geste, Patrice Hugues s'emploie à exercer de multiples déclinaisons plastiques. Des déclinaisons qui passent, par exemple, par le changement du tissu réel dans le dispositif, comme on peut l'observer sur l'image suivante[318]. Cette représentation figure une autre focale du geste de tissu où la main ne saisit pas l'étoffe à motifs. De ce fait, la différence de plan entre le tissu réel et le voile, ne se fait plus aussi aisément que pour l'image précédente. Le premier plan, c'est celui du tissu à motifs plié et accroché au voile. Patrice Hugues décrit ci-dessous le sens esthétique, voir métaphysique de ce dispositif :

> « L'installation prend un cours encore différent : des bandes de tissus à gros motifs de tissus réels viennent apporter des présences apparemment bien plus concrètes, que celle des figures et des tissus figurés sur les grands voiles et les grands tissus. C'est cet entre-deux inattendu qui a quelque chose de captivant : on n'est pas loin d'une double réalité, d'un changement d'ordre de réalité[319]. »

C'est donc un premier exemple de déclinaison du geste composé par notre artiste. Nous comprenons ainsi que les changements étudiés d'accrochages, de motifs, de coloris et de dispositions des voiles et tissus scandent l'espace à chaque fois différemment. Nous retrouvons ce même tissu à motifs et couleurs dans le vidéogramme suivant[320]. La figure de Geste d'aide se situe nettement dans un entre-deux, mais l'ensemble a été transféré sur un seul voile. Sur ce voile est ajouté le tissu à motif. Il est accroché directement sur le voile à hauteur de l'épaule du modèle. Ainsi, cette étoffe n'est plus un simple linge tombé sur le sol, échappé de la main du personnage. Il devient une sorte de cape, de manche imposante camouflant entièrement le bras de la figure. À la vue de cet ensemble d'images, un court récit visuel semble se former[321]. Une narration scandée autour de ce geste du tissu à motifs verts, jaunes, et noirs qui, soit chute au sol, soit semble être ramassé du sol par le modèle et apposé sur son corps comme une vêture. Cette autre vue présente elle le tissu réel, comme une sorte de semi cadre autour de l'image[322]. En outre, le voile laisse ici énormément paraître en transparence le décor de la pièce en arrière-plan. Si nous nous penchons encore davantage sur cette image, nous pouvons observer une présence vive très accrue de la figure.

En effet, son visage et le haut de son corps paraissent presque volumiques : comme si ces derniers avaient la volonté de se détacher du support/voile pour venir habiter en trois dimensions l'espace réel

[318] Figure 121.
[319] Patrice Hugues, *Le passage de la tendresse*, correspondance privée avec l'artiste, courriel daté du 18/12/2016.
[320] Figure 122.
[321] Figures 122 et 123.
[322] Figure 123.

du lieu. En somme, toute une alliance entre voiles, tissus, lieu et entre-deux est à l'œuvre dans ces installations. L'artiste pointe ce phénomène dans la description ci-dessous :

> « N'oubliez jamais que ce qui est crédible dans les œuvres de cette interférence entre-deux, c'est qu'il s'agit de tissus qui entrent en rapport les uns avec les autres, ça n'est pas séparable[323]. »

Des tissus en relation les uns avec les autres. Ils s'associent eux-mêmes aux voiles et aux images pour créer des récits visuels, entre opacités et transparences, toujours dans l'entre-deux. Mais qu'en est-il de l'entre-deux textile, s'agissant des mots ? Du texte ? En effet, nous avons déjà abordé la question du texte dans cette seconde partie. Mais celle-ci fonctionnait en étroite collaboration avec la question de la transparence et de l'animation de voiles. Nous allons découvrir à présent que les mots et le texte sont également utilisés par l'artiste et ce, sans l'usage des voiles et de la transparence.

[323] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 10/01/2015.

Figure 122

Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide (détail)*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 123

Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 124

Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Mots, motifs, textes, textiles

Si nous prenons cette réalisation pour fonder notre première démonstration, nous observons que les mots ne sont pas ici transférés sur de fins voiles colorés[324]. Au contraire, les trois tissus associés superposés les uns sur les autres sont opaques et ne présentent aucun effet particulier de transparence. Le texte est écrit sur des bandes de tissu beige partiellement découpées, un peu à la manière d'un curseur qui aurait effacé une partie de l'écrit. Ces manques offrent à voir le tissu à motifs à rayures blanches et bleues à l'arrière ; ce qui confère à la composition un étrange effet d'optique. Cependant, il ne s'agit pas ici des jeux de perceptions tissus/voiles habituels de Patrice Hugues. Car la série des mots, motifs, textes, textiles engendrent des perturbations visuelles d'un tout autre degré. Ce ne sont plus les apparitions/disparitions qui sont ici à l'œuvre, ni les nombreux jeux de transparences des voiles mais davantage une lecture séquencée de bribes de phrases qui résonnent dans l'esprit du spectateur : « Bien après, bien avant, longtemps, mais avant mais ? Même avant, mais longtemps après » comme si un curseur invisible se déplaçait entre espaces pleins et espaces vides. Quel sens donner à ces incessants jeux de répétitions et de déclinaisons ?

À dire vrai, ce contraste entre opposé, décliné et répété existait déjà chez notre artiste mais il l'appliquait aux images de l'intime. Qu'il s'agisse des Eurydice ou bien de Marie-Claude, nous retrouvons toujours chez Patrice Hugues cet aspect cyclique propre à l'élaboration de son œuvre. Un renouvellement des termes qui deviendrait presque mélodique, une forme de poésie visuelle du texte. Une poétique décrite ci-dessous par Yves Bonnefoy :

> « Patrice Hugues trace des mots sur des étoffes, parmi leurs motifs, leurs rayures. Et nous imaginons que ces étoffes s'étendent, se font drapeaux qui se ploient et se déploient dans le vent, ou capes de trop de plis qui ne cessent pas de se recouvrir, de glisser : d'étranges bouts de paroles ou même des fragments de nouveaux vocables. N'est-ce pas, par le dehors cette fois, le même travail de refus de l'économie des notions que dans l'écriture poétique, et avec le même effet de révélation fugitive de la réalité *transverbale*[325] ? Patrice Hugues invente une nouvelle façon de faire poésie du langage[326]. »

Cette nouvelle poésie du langage se déploie sous de nombreuses perspectives visuelles ; par bribes, un aspect fragmentaire visible notamment au travers de cette autre œuvre de l'artiste[327].

---

[324] Figure 125.
[325] Selon ce terme inventé par l'artiste.
[326] Bonnefoy, Yves, Nora, Pierre, Sicard, Michel, *et. al*., *Mots, motifs, textiles, texte, Patrice Hugues : œuvres de 1987 à 1990*, Évreux, éd. de la ville d'Évreux, 1990.
[327] Figure 108.

Figure 125

Patrice Hugues, *bien après…bien avant*, 1990, 120/90 cm, toile avec store à bandes bleues et blanches, carton cousu d'inscriptions, craie fixée, fils de laine, collection de la bibliothèque municipale Toussaint à Angers.

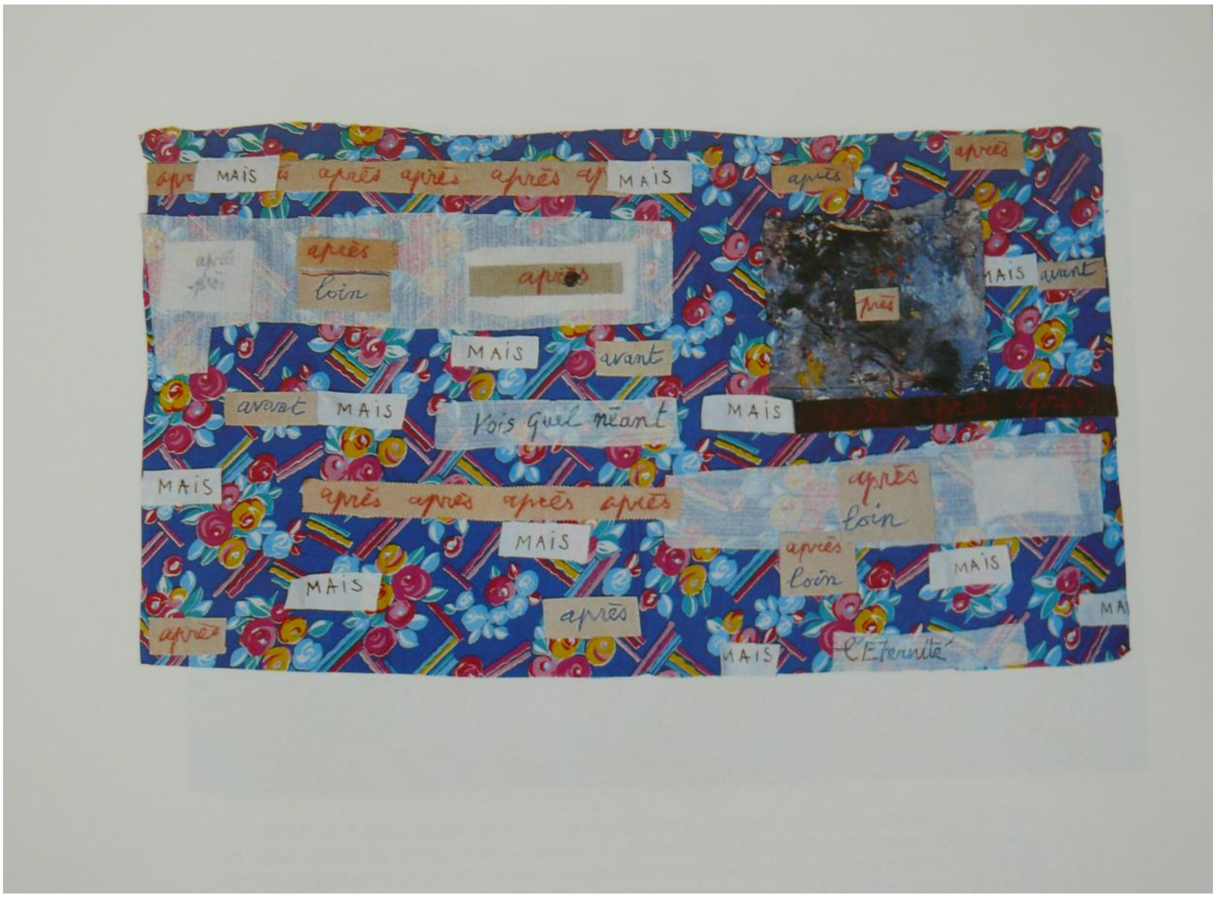


Figure 126

Patrice Hugues, *Mais…Mais…Mais*, 1990, 75/120cm, sur un tissu imprimé de motifs, multiples applications de tissu, voile ou carton, mots inscrits à la main et thermo-imprimés, collection de la bibliothèque municipale Toussaint à Angers.

Nous y retrouvons un rassemblement de mots apposés sur un autre tissu à motifs. Celui-ci est davantage coloré et perturbe, de ce fait, la lecture du texte[328]. Le texte est rédigé sur les petits bouts de tissus rectangulaires, soit opaques, soit translucides. Si l'œuvre précédente évoque l'idée du déroulement du temps, de son passage « bien avant, bien après », celle-ci semble rester dans le même registre en ré exploitant la temporalité, notamment « l'après ». C'est bel et bien la répétition du mot « après » ponctué en opposition à « mais » qui fragmente l'espace de représentation. Cela a pour conséquence d'animer notre lecture en créant cette fameuse poésie du langage décrite par Yves Bonnefoy dans l'extrait précédent. Ces « étranges bouts de paroles[329] », ce sont également ceux des mots furtifs, moins répétés, davantage sporadiques. Des termes tels que « l'éternité » et « le néant », qui sont en réalité des notions poétiquement évoquées par l'artiste. Elles semblent comme jaillir de nulle part pour agrémenter la lecture. Considérant que le néant est un concept d'absence absolue, pourquoi, dans ce cas, l'associer à des termes temporaux ? Patrice Hugues veut-il nous dire par cet usage des mots que le temps, l'éternité et le néant symbolisent à eux trois des notions propres à l'humain ?

Il y a l'avant, il y a l'après, mais il y a aussi le néant et l'éternité : des réalités qui nous dépassent et surplombent notre propre vécu, notre propre rapport au réel. Et cette déclaration poétique est contenue toute entière sur un tissu à motifs répétitifs[330]. Quel sens accordé à cette composition si particulière, si inhabituelle ? Il y a les mots, les motifs, le tissu. De l'alternance entre textile et vocable s'organise la répétition. Un processus de création cher à notre artiste, que ce dernier déplie à toutes les étapes de son œuvre, qu'il s'agisse d'images, ou bien de langage. À ce propos, il nous dit :

> « À l'appel répété des motifs, ces mots entrent donc en état de variance dans la mouvance du tissu, aptes à vivre cet entre-deux captivant : le toucher et aussi bien la propagation de ses rythmes. Grâce à quoi ils gagnent comme le double pouvoir, à la fois de s'adresser de très près à notre être, et celui de nommer les personnes, les sentiments, les intentions, les lieux, avec un bien singulier recul. Ils sont comme mêlés dans une intimité touchante à l'espace et au temps[331]. »

Nous reparlerons un peu plus tard d'espace, de temps et de réitération. Ici, la question qui nous interpelle à la vue de ces œuvres concerne la notion d'opposition.

---

[328] Il contient beaucoup d'informations.
[329] Voir notes de bas de pages 51.
[330] Plutôt agressif pour le regard du spectateur.
[331] *Ibid.*

Cette première œuvre est composée de manière très harmonieuse, très équilibrée entres tissus, motifs et textes[332]. Le fond de la représentation est un tissu gris simple, sur lequel l'artiste a accroché un tissu à rayures, puis un tissu rouge. Il y a donc superposition de textiles différents, ce qui a pour effet de provoquer un premier décalage optique[333]. Une séparation est visible entre les deux parties du rectangle rouge. Elle est réalisée avec un tissu translucide blanc, laissant légèrement paraître le tissu à rayures du textile du second plan. L'opposition de sens est lisible sur le texte du tissu rouge, qui est retranscrit ci-dessous en intégralité :

> « Précisément je…avec n'importe qui, précisément comme ça…n'importe comment, précisément là…n'importe où, précisément pour ça…n'importe quoi, précisément avec eux…n'importe qui, précisément nous…n'importe pourquoi, précisément aujourd'hui…n'importe quand[334]. »

Nous remarquons à la lecture de ce texte que l'artiste exprime tout et son contraire. En d'autres termes, ce surprenant déchiffrage semble vouloir nous exprimer une idée, puis son opposé direct.
Pourquoi ce jeu de mots énigmatiques est-il employé par Patrice Hugues ? Observons à présent cette seconde œuvre[335]. Les mots sont rédigés sur des bouts de tissus blancs et apposés sur une écharpe à motifs écossais. Un autre message d'opposition de sens est lisible « bientôt, sans fautes, à bref délai, puis, jamais, souvent ». D'abord, la première série de mots évoque une réalisation très proche, puis le mot « jamais » vient contraster cette urgence suggérée. Enfin, le terme « souvent » nous laisse un sentiment bien mitigé. Pourquoi Patrice Hugues nous conduit-il ainsi à faire fausse route ? À jouer sur ces termes d'opposition avec désinvolte et sans plus d'explications ?

[332] Figure 127.
[333] Entre perception de tissus neutres et d'un tissu à motifs.
[334] *Ibid.*
[335] Figure 128.

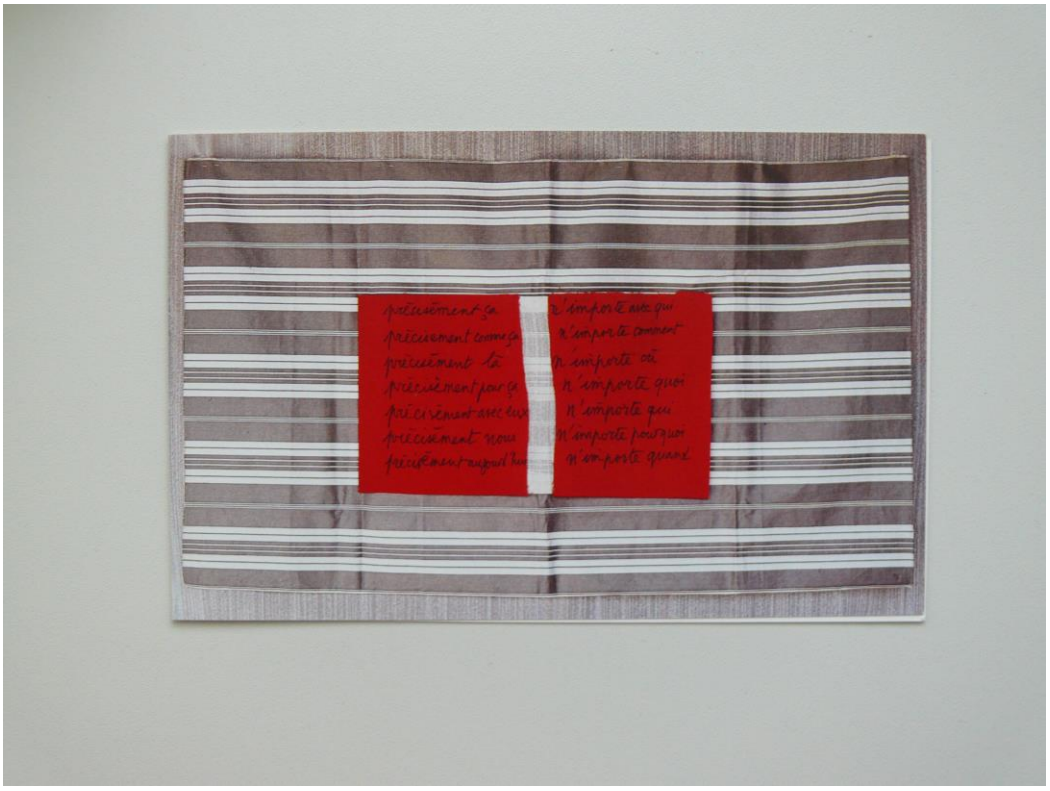


Figure 127

Patrice Hugues, *Alternances-oppositions*, 1998, 73/124 cm, toile coutil, toile rouge, bande de voile écru, application par pressions, inscription à l'encre, collection de la Bibliothèque Municipale Toussaint à Angers.

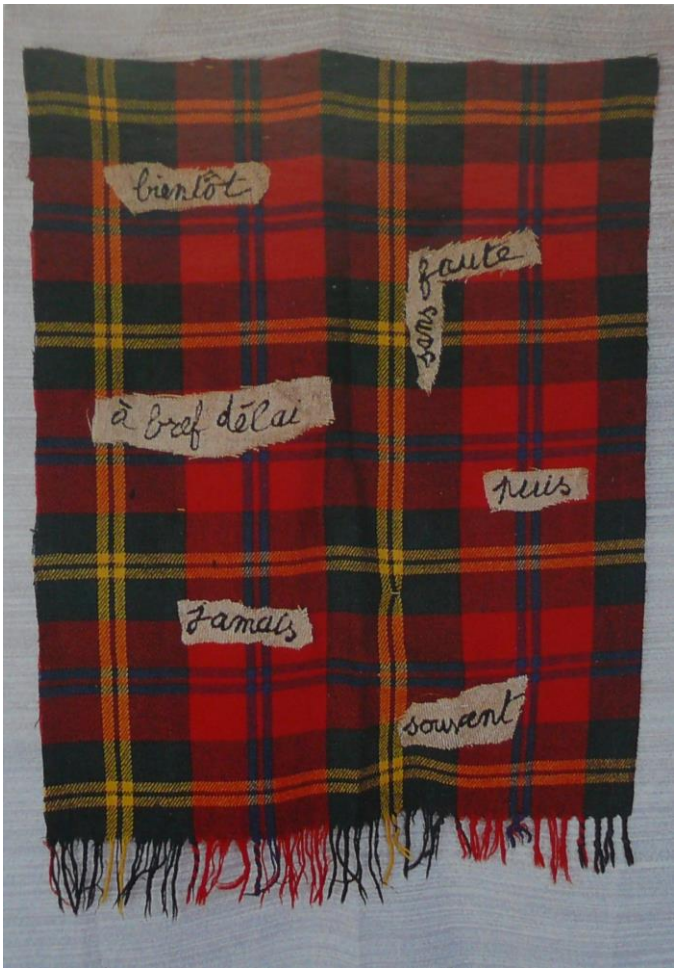


Figure 128

Patrice Hugues, *Jamais…souvent*, 1990, 110/79 cm, applications de toile de jute cousues sur lainage écossais frangé, inscriptions peintes, collection de la Bibliothèque Municipale Toussaint à Angers.

Que cherche-t-il à nous dire ? Ce lyrisme textile possède-t-il un sens particulier ? En relisant plusieurs fois ces termes, c'est l'effet séparateur du tissu blanc de la première œuvre qui scande et crée une scission entre les deux séries de mots. C'est bien le tissu qui en accentue le contraste, le regroupement opposé. Nous y retrouvons donc l'entre-deux si incontournable à la création de Patrice Hugues ; mais cette fois-ci, il ne s'agit plus d'un passage entre voile et tissu mais davantage d'une relation entre signes et textiles. Le fait étant que la confrontation habituelle entre image et motif est ici comprise entre mots-motifs ou textes-textiles ; comme l'exprime ici notre artiste :

> « Le tissu intervient toujours dans cette zone intermédiaire entre-deux où tout se joue entre le vivant et la conscience[336]. »

Entre le vivant et la conscience, mais également entre le personnel et le global, le spécifique et le générique, le désigné et la totalité. En résumé, se fier aux mots semble compliqué puisqu'intervient ici le tissu entant que figure du désordre, tel un agent séparateur. En somme, une sorte d'entre-deux qui viendrait harmoniser visuellement cette réalisation tout en accentuant les énonciations contraires de cette présentation poétique. Ainsi, nous assistons à une forme de démence lyrique, musicale, où la cohérence d'ensemble reste piégée dans l'entre-deux textile. Une absence de logique langagière qui frôle l'absurdité et qui déroute le spectateur. L'idée consiste-t-elle pour ce dernier en une lecture et une interprétation du sens caché de ces mots ? Ou bien s'agit-il seulement d'admirer l'esthétique de ces signes équilibrés dans la composition ? Patrice Hugues évoque un système cohérent :

> « En tous les points de la trame se forment des signes, qui tiennent un discours, que ce soit celui du groupe social, dans les cultures anciennes, ou tel autre, plus subversif. Dans les deux cas, toutefois, c'est donc quelque chose de cohérent, selon les notions, ce que l'on peut dire une prose. L'étoffe bien étalée est un grand livre de prose[337]. »

Un grand livre de prose qui détient en son sein des informations sur les cultures, les mœurs et les techniques des diverses civilisations. Ce point est largement décrit par Patrice Hugues dans son ouvrage *Le langage du tissu*. Ce dernier y analyse avec minutie tout ce qui peut se lire dans le tissage, les impressions sur tissus, la broderie, au travers des siècles et des différentes cultures. Tous ces gestes de tissu, ce sont ceux qui enregistrent des ensembles de signes. Des discours propres à diverses époques, diverses civilisations. Mais qu'en est-il de la poésie des signes propre à notre artiste ?

---

[336] Patrice Hugues, *Chapitre 1, le tissu* [en ligne], disponible sur : http://www.patricehugues.fr/cahier3/chapitre-01-phugues.pdf, consulté le 5/03/2016.

[337] Hugues, Patrice, *Mots, motifs, textiles, texte, Patrice Hugues : œuvres de 1987 à 1990, op. cit*., non paginé.

À ce sujet, Yves Bonnefoy rédige ceci :

> « Grâce soit rendue à Patrice Hugues de nous montrer que la poésie est ainsi et partout dans notre vie quotidienne. De nous dire pourquoi […] l'amour peut naître d'une main plissant une jupe. Pourquoi un grand espoir instinctif, mystérieux, peut flamber soudain, pour l'enfant tourné vers les vitres, à cause simplement d'un peu de brise dans les rideaux[338]. »

Une poésie omniprésente, mise en lumière par Patrice Hugues grâce à son maniement des signes/mots, parmi les motifs. C'est là tout le travail de notre créateur qui s'emploie à pointer l'invisible, par l'usage des tissus. L'œuvre suivante est une assez belle démonstration de cet aspect poétique révélateur de sens[339]. Elle se constitue toujours de bribes de mots sur bandes blanches. Celles-ci apparaissent soudainement dans l'espace, comme suspendues dans les airs. Patrice Hugues a ici accroché délicatement ces signes sur un léger grillage de coloris neutre, retirant ainsi à la composition son habituelle dualité entre fond et formes, mots et motifs. Remarquons également plusieurs dimensions à la lecture de cette œuvre : certains mots nous sont visuellement plus proches que d'autres, avec plusieurs niveaux de lecture. Concernant les thèmes/mots abordés, il ne s'agit plus ici de néant ou d'éternité mais d'espaces. Nos espaces quotidiens, qui nous contiennent, qui régissent nos déplacements et nos actions.

Des espaces de vie que l'on occulte si souvent. Des espaces qui deviendraient presque de ce fait, de l'ordre de l'invisible. Cet invisible rendu visible par le geste poétique de Patrice Hugues, usant des mots, du texte, pour faire réapparaître ce qui est perceptible. Il s'agit d'espace, mais également d'une notion complémentaire à l'espace, le temps. En somme, pour comprendre l'espace, il faut prendre son temps. Il faut libérer du temps dans l'espace. Les mots résonnent dans l'espace/temps. Ils se détachent du support et de toutes formes de cadres astringentes pour venir flotter dans l'environnement de l'œuvre. L'œuvre prend dès lors une valeur esthétique singulière, décrite ici par l'historien français Pierre Nora :

> « Indépendamment de sa valeur esthétique propre, l'œuvre de Patrice Hugues tire sa force et sa raison d'être de cette réhabilitation d'un support. Elle redonne présence et vie à une langue que tout le monde parle, mais dont on a oublié la saveur et les pouvoirs[340]. »

---

[338] *Ibid.*
[339] Figure 110.
[340] *Ibid.*

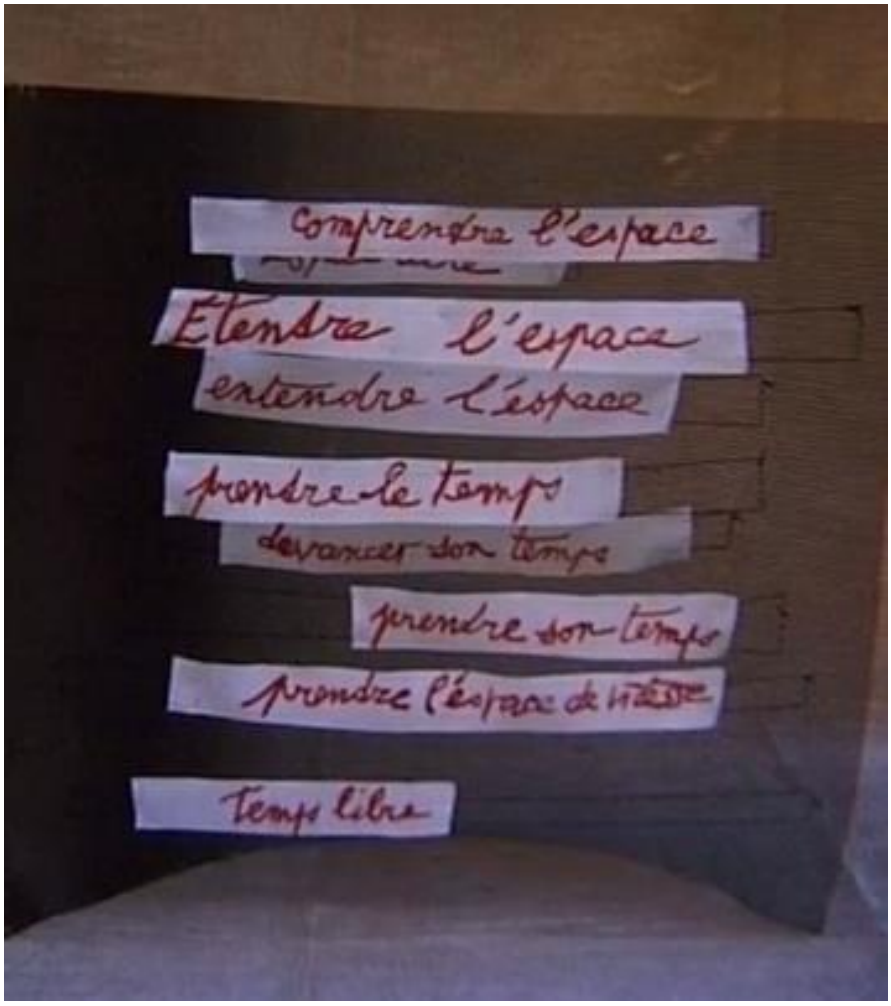


Figure 129

Patrice Hugues, *Prendre le temps…étendre l'espace*, 1989, 51/47/25 cm, métal déployé, bande de toile polyester, inscriptions thermo-imprimées.

La réhabilitation d'un support. Les mots naissent de l'espace et reconditionnent les perceptions que le spectateur retire de ce dit espace/temps. Entre présences et absences de signes, apparitions et disparitions, nous retrouvons ici le processus de création proche des voiles et tissus. La différence réside dans les formes d'apparitions…tantôt motifs, tantôt figures, tantôt signes et signifiants. Toujours à propos du rapport entre signes et signification, intéressons-nous à présent à cette œuvre de l'artiste[341] : il s'agit de l'énonciation de la distance, donc une autre manière d'évoquer les deux notions clés que sont le temps et l'espace. La distance de lecture, la distance d'appropriation de l'œuvre, mais aussi l'éloignement qui conduit à la perte de repères. Nous retrouvons ici un autre thème si cher de notre artiste : celui de la confusion. En effet, entre motifs et mots, entre signifié du mot et signifiant du sens, la confusion est de mise. Voici ce que Patrice Hugues écrit à ce sujet :

> « Mêlés aux tissus, à ses rythmes, à ses motifs, des mots parmi les plus élémentaires, les expressions les plus sommaires, loin de devenir des riens verbaux, peuvent y vivre complètement leur sens, sans aucun discours. Ils élargissent leur dimension d'expression dans le court et dans le simple de toute l'étendue libre et de toutes les virtualités que leur offre le contexte du tissu. Mots et motifs entrent en correspondance[342]. »

Une correspondance qui prend corps dans l'espace, qui l'anime. Un rapport entre mots et motifs, ou mots et absence de motifs, mots et temps, mots et environnement d'exposition. Ces mots les plus élémentaires, les plus sommaires, ce sont ceux du présent, du passé et du devenir ; comme en témoigne avec habilité la photographie de l'œuvre suivante[343]. Les mots présents sur le tissu à motifs « il sera, il est, il a été, il n'est pas, là » sont tout à fait en symbiose avec la description précédente de Patrice Hugues[344]. Ce sont des mots élémentaires, des fondamentaux symptomatiques du passage du temps. Un temps auquel nous sommes tous confrontés au quotidien, un rythme progressif et naturel qui régit nos existences. Cette temporalité de la vie, nous y sommes tous soumis. Cette réalisation entre mots et motifs de l'artiste est une sorte de piqûre de rappel ; elle vient poétiquement habiter le monde, ouvrir des portes vers ce qui est acquis. Cette acquisition, c'est la connaissance fondamentale du fait temporel qui partitionne dans la durée nos vies. Si bien que l'on en vient parfois à l'omettre. Cet oubli du passage du temps, Patrice Hugues le rappelle par ses signes sur les tissus. Une pensée liée aux fondamentaux de la langue.

---

[341] Figure 130.
[342] *Ibid.*
[343] Figure 131.
[344] Voir note 52.

Figure 130

Patrice Hugues, *De si loin…se perdre*, 1988, 100/80 cm, tissu liberty à petits motifs, bandes de toile écrue ou blanche, inscriptions peintes ou thermo-imprimées, collection de l'artiste.

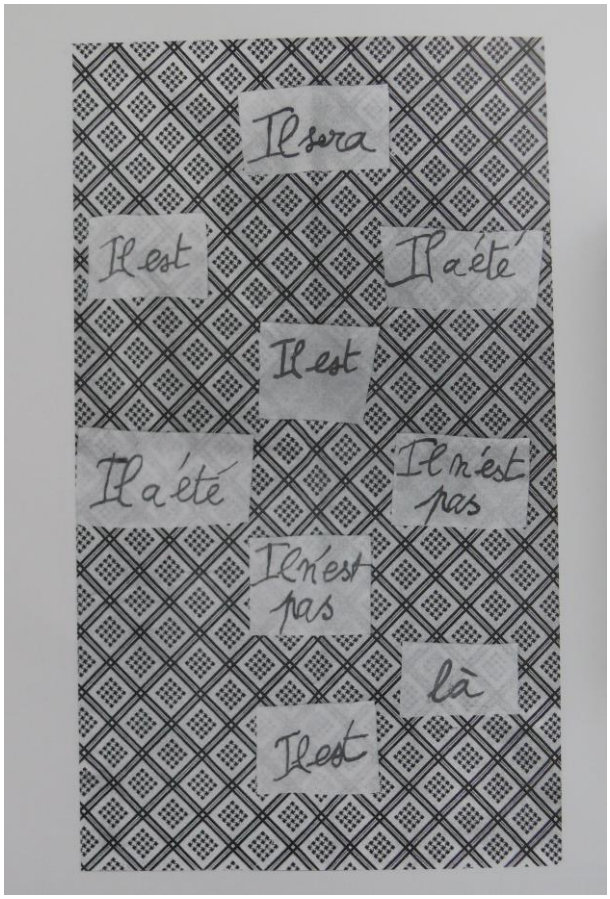


Figure 131

Patrice Hugues, *Il est…il a été…là*, 1998, 100/80 cm, cotonnade imprimée, motifs géométriques, carrés de toile polyester avec inscriptions thermo-imprimées en rouge, collection de la bibliothèque municipale Toussaint à Angers.

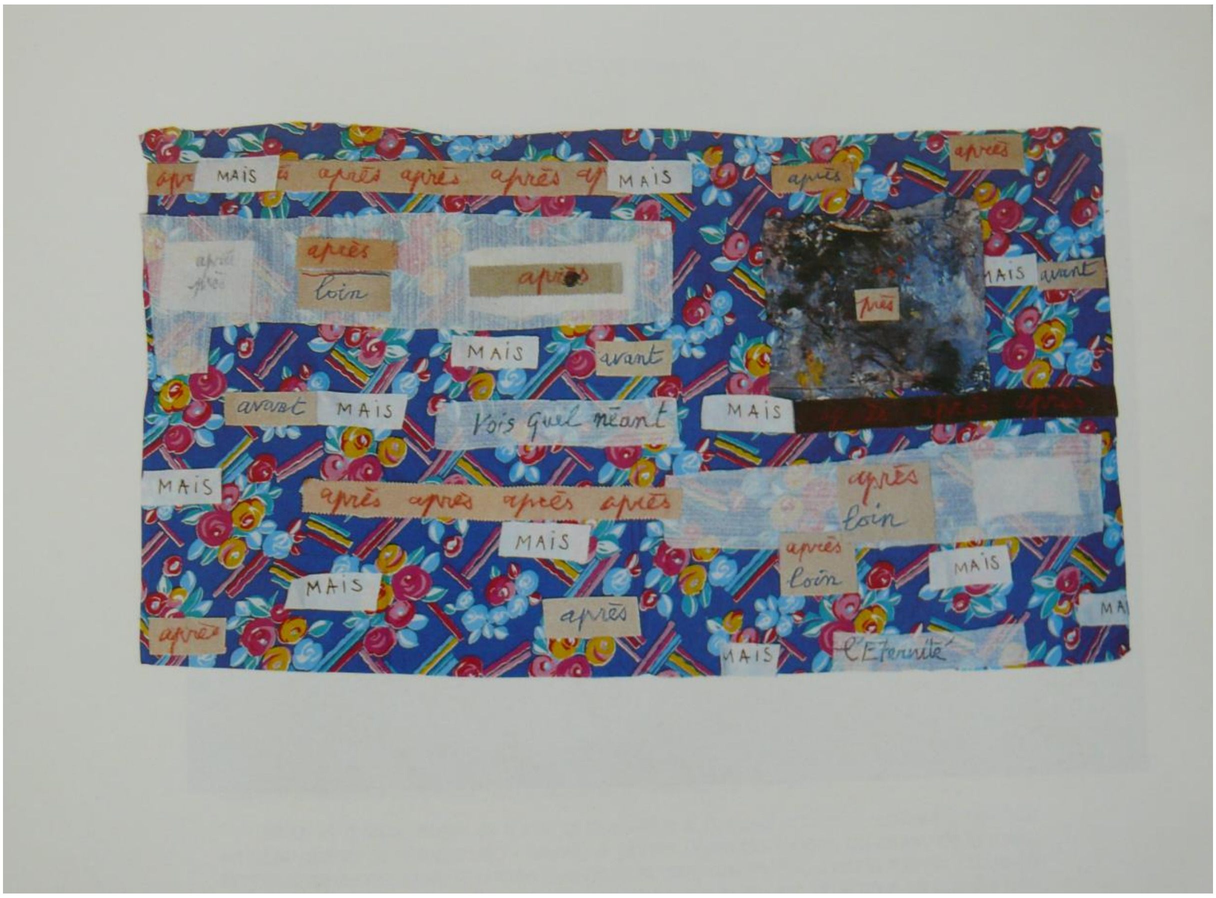


Figure 132

Patrice Hugues, *Mais…Mais…Mais*, 1990, 75/120cm, sur un tissu imprimé de motifs, multiples applications de tissu, voile ou carton, mots inscrits à la main et thermo-imprimés, collection de la bibliothèque municipale Toussaint à Angers.

Voici ce que l'artiste écrit à ce propos :

> « Reconnaître si le mot est étranger aux motifs en toutes ses formes d'existence – ou bien si, en sa nature la plus élémentaire, inscrit dans le tissu, mêlé au tissu, à ses rythmes, à ses motifs – il peut vivre, neuf, dans le sens fondamental de la langue[345]. »

Ce fondamental de la langue, ce sont les mots qui constituent pour l'artiste toute la richesse de la valeur du langage du tissu. Cela signifie que la relation mots et motifs du tissu fonctionne de concert. Et ce, pour faire exister un seul et même ensemble, celui de l'adéquation de l'œuvre décrite ci-dessous par notre plasticien :

> « Le tissu, s'il s'agit de l'emploi des mots insérés dans le tissage ou imprimés ou encore appliqués sur lui, en étroites relations d'adéquation avec sa structure, avec ses motifs, leurs combinaisons, leur ordonnancement, leurs rythmes répétitifs, oblige précisément ces mots à fuir le discursif, oblige à la stricte observance de la règle du directement fondamental de la langue[346]. »

Un fondamental de la langue, nous l'avons vu, en rapport direct avec l'espace, le temps, la durée. Toujours en lien avec ces termes, d'autres mots font œuvre pour Patrice Hugues : ce sont ceux des déclinaisons. En effet, l'artiste nous invite ici à un exercice poétique de conjugaison[347] : « nous aimerons, vous aurez aimé, nous aimions, comme je t'ai aimée, t'aime, j'aime, nous aimons, vous aimez, ils aiment. » Des fondamentaux renouvelés dans leurs puissances de langage, par la combinaison avec le tissu de fond. En cela, les rayures des motifs deviennent des sortes de lignes sur lesquelles viennent s'inscrire les mots. C'est ce que l'artiste décrit comme étant une forme de nouvelle expression :

> « Mots et motifs, textiles et texte, ainsi rendus à l'emploi commun, prêtent à qui veut en user une force d'expression neuve. À portée égale de l'esprit, du cœur, de la main. En cet emploi conjugué, la portée des mots et celle des motifs, c'est la même. Un travail de la langue s'opère dans l'expression textile : cet hybride est vif. Il peut en résulter une prosodie et une poétique toutes particulières, une manière de ressentir et d'entreprendre les mots selon la rythmique des tissus, promus au rôle de formules métriques matricielles à plusieurs entrées et plusieurs sorties[348]. »

Ce serait donc la rythmique des tissus associée à la mélodie des mots qui permettrait ce nouveau langage. En effet, l'œuvre précédemment citée associe avec équilibre les mots et les rayures, les lignes et les signes et ce, dans le but de permettre une appréhension plus directe du sens.

---

[345] *Ibid.*
[346] *Ibid.*
[347] Figure 133.
[348] *Ibid.*

Ces mots insistent ici avec poésie sur le sens universel de l'amour en lien avec le déroulement du temps[349]. Cette autre œuvre sollicite, quant à elle, la notion de l'espace et de son expansion. Cette idée de l'espace est fondamentale pour Patrice Hugues : l'espace, c'est l'espace de l'homme au monde, l'espace infini dont on ne connaît pas les limites. Mais c'est également l'espace associé à la création et à l'œuvre d'art. En outre, à la lecture de cette image, nous remarquons un effet de miroir qui présente la vue d'un paysage en symétrie. Cet effet miroir, brièvement évoqué au début de cette seconde partie, nous le retrouverons à plusieurs reprises dans les créations de Patrice Hugues, notamment en ce qui concerne la série des lucarnes de la conscience[350].

[349] En effet, l'artiste suggère par ces brides de mots ceci : l'amour est un sentiment commun.
[350] Une série qui s'inscrit dans la sous-partie *Le pouvoir des noirs*.

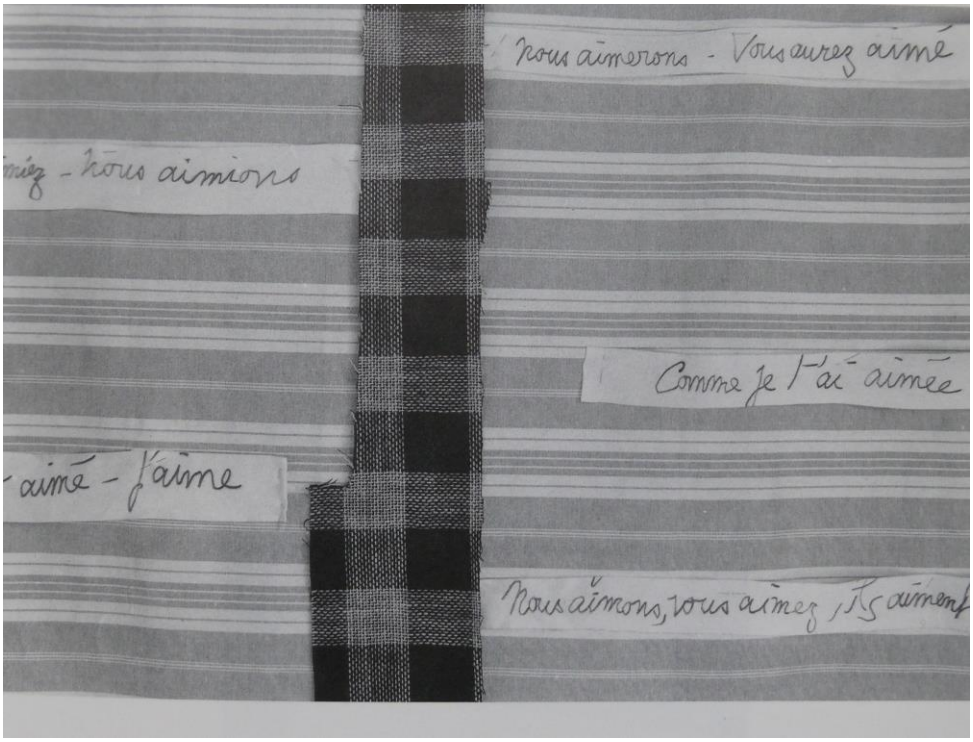


Figure 133

Patrice Hugues, *Aimer…en état de variance*, 1989, 145/125 cm, toile coutil, bande de lainage écossais, inscriptions thermo-imprimées sur bandes de tissu polyester, collection de l'artiste.

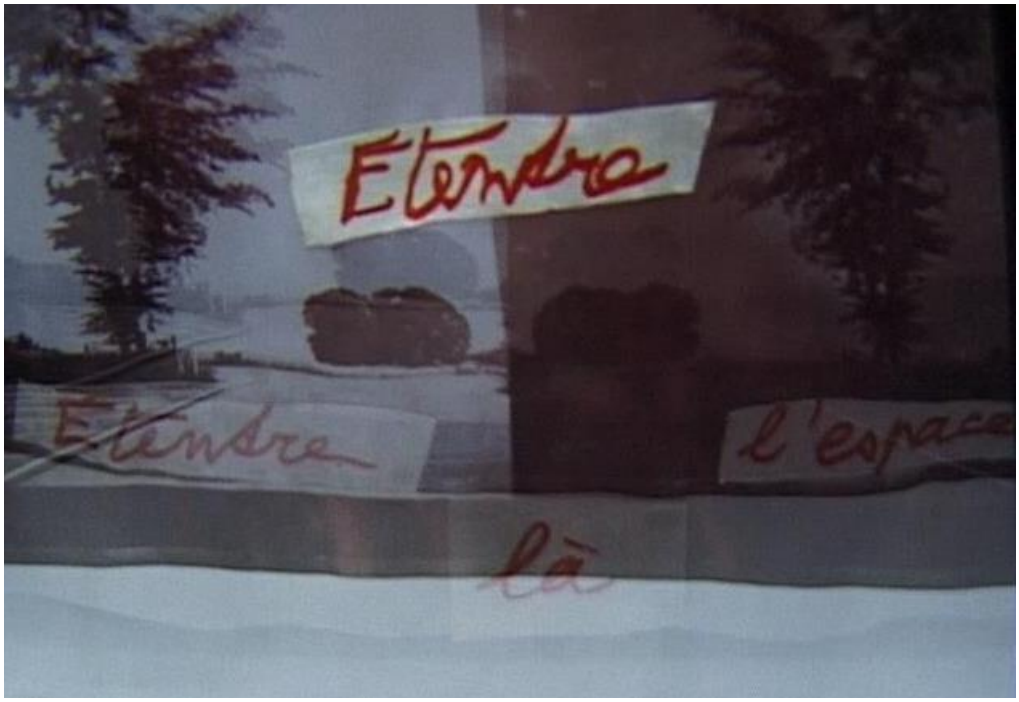


Figure 134

Patrice Hugues, *Étendre…l'espace (détail)*, 1976, 45/35/1 cm, voile et tissu thermo-imprimés, inscription en application sur le tissu, boîtier en plexiglas, collection particulière.

Intéressons-nous à présent à deux autres types de réalisations où les motifs n'interviennent pas dans la relation tissu/signes. Il s'agit tout d'abord d'un détail d'œuvre, de format assez modeste ; une œuvre à l'origine présentée sous une petite vitrine en plexiglas[351]. Le fond rougeoyant domine le champ de la représentation. De ce fait, les mots ressortent davantage. De quoi s'agit-il cette fois-ci ? Ni d'espace, ni de temps, mais d'une injonction écrite, d'un appel : « appelle, tappelle, nouvel appel ». L'orthographe du second mot n'est pas respectée, ce qui par ailleurs ne change rien à sa juste prononciation. Les trois morceaux de tissus blancs à petits motifs semblent surgir de nulle part. Ils ont été appliqués sur le tissu, par le biais de la thermo-impression. L'écriture de base est manuscrite, c'est celle de Patrice Hugues. Un équilibre de composition est perceptible entre ces trois morceaux de mots : celui des entre-deux du fond rouge qui ponctue la lecture de cette œuvre.

Ces entre-deux constituent une forme de respiration calibrée par l'artiste : « appelle…tapelle…nouvel appel », semblable à une forme de soupir musical. En cela, le fond se ferait presque ici silence, contemplation. Un exercice perturbé par l'irruption de ces bribes de mots : des extraits nous donnant presque la sensation d'avoir été arrachés à un ensemble bien plus imposant. Cet aspect haillon, morcelé, est tout à fait notable chez notre artiste. Il s'emploie à le réutiliser à de nombreuses reprises. Ce sont des intervalles. Afin de rentrer davantage dans la relation des mots aux motifs, étudions également cette deuxième réalisation. Elle reprend le terme « appel » et un fond rouge similaire[352]. Cette œuvre représente une sorte de symbiose de l'ensemble des notions concernant la série des œuvres mots-motifs-textes-textiles. Le texte lisible sur l'image est le suivant : « nous surprend sans appel, la profondeur du temps, quand l'espace soudain, se fait court ». Ce dernier traite donc de tous les thèmes évoqués et abordés par Patrice Hugues dans la série des signes/motifs : le temps, l'espace, la durée. Notons également que ce qui fait œuvre ici, c'est la photographie de l'artiste : l'œuvre n'existant plus à l'heure actuelle. Patrice Hugues a posé au sol les tissus de fond et les bandelettes de mots pour la photographie. Il s'agit donc d'une création très éphémère, un volet non négligeable de la pratique de notre artiste.

[351] Figure 135.
[352] Figure 136.

Figure 135

Patrice Hugues, *appelle…rappelle…,* 1988, 50/60 cm, tissu rouge, trois inscriptions thermo-imprimées en application sur le tissu, fonds d'atelier, Angers.

Figure 136

Patrice Hugues, *Quand l'espace…soudain se fait court…(détail)*, 1988-1989, 50/60 cm, tissu rouge, quatre bandes de toile de jute en application sur le tissu, inscriptions peintes, fonds d'atelier, Angers.

Tout cela pour Patrice Hugues, nous l'avons vu, c'est la relation si spécifique entre tissu et texte comme en témoigne la citation suivante de l'artiste :

> « Poésie des motifs du tissu, poésie des signes du tissu dans le mouvement. Le tissu appartient au monde des signes gestuels efficaces. Il semble choir dans l'insignifiance, lorsque la distance de la pensée réfléchie l'éloigne et le prive de tous ses pouvoirs de signification symbolique. Raison de plus pour retenir tout spécialement la longue parenté du textile avec le texte[353]. »

Une parenté et une familiarité que l'on retrouve également citées dans cette œuvre[354]. L'on peut y découvrir une autre série de termes, toujours en lien avec l'espace et le temps « il est, il n'est pas, là, il est là, » et cetera. Cependant, remarquons ici la large bande de tissu bleu translucide qui traverse le champ de la représentation, juste en son milieu. Cette bande recouvre partiellement, tout en le laissant transparaître, un tissu damassé à motifs bleu sur fond blanc. Cette lanière comporte uniquement deux mots espacés « étrange, familier » ce qui nous permet l'interprétation suivante à savoir qu'il existe toujours, selon notre artiste, une étrange familiarité entre texte et tissu. Entre les nombreux signes du tissu (ici les mots, les motifs) et les croisures de fils tissés (invisibles à l'œil nu). À ce sujet, notre chercheur rédige ceci :

> « Les signes du tissu n'existent que s'ils entrent en association rythmique avec le jeu des fils. La continuité du tissu implique qu'ils admettent de valoir autant par leur rapport avec le fond, avec leurs intervalles, qu'en eux-mêmes. Ce sont alors de véritables motifs. À ce prix ils gardent liaison avec les signes du langage symbolique, ils ont le pouvoir d'immédiateté et sont susceptibles comme eux de virtualités et d'ambivalences diverses[355]. »

Ces ambivalences entre mots et tissus sont obtenues par le rythme de la répétition des termes. Une réitération déjà évoquée dans cette partie, et qui participe à la poétique d'ensemble de la série. L'entre-deux n'est pas en reste, puisqu'avec l'appui de cette dernière citation, Patrice Hugues évoque les « blancs » ou les espaces présents entre les mots du texte. Ces espaces constituent un passage, tantôt coloré, tantôt à motifs. Voici ce que Patrice Hugues évoque à ce sujet :

> « Le mot est, dans la langue écrite, toute unité de sens comprise entre deux blancs. Dans le langage du tissu, les intervalles entre les motifs me semblent valoir plus que les blancs dans la ligne du texte. À plus forte raison les rythmes qu'ils composent avec les motifs, qui naissent de leurs rapports indissociables[356]. »

---

[353] Hugues, Patrice, *Tissu et travail de civilisation*, *op. cit.*, p. 133.
[354] Figure 137.
[355] *Ibid.,* p. 142.
[356] *Ibid.,* p. 145.

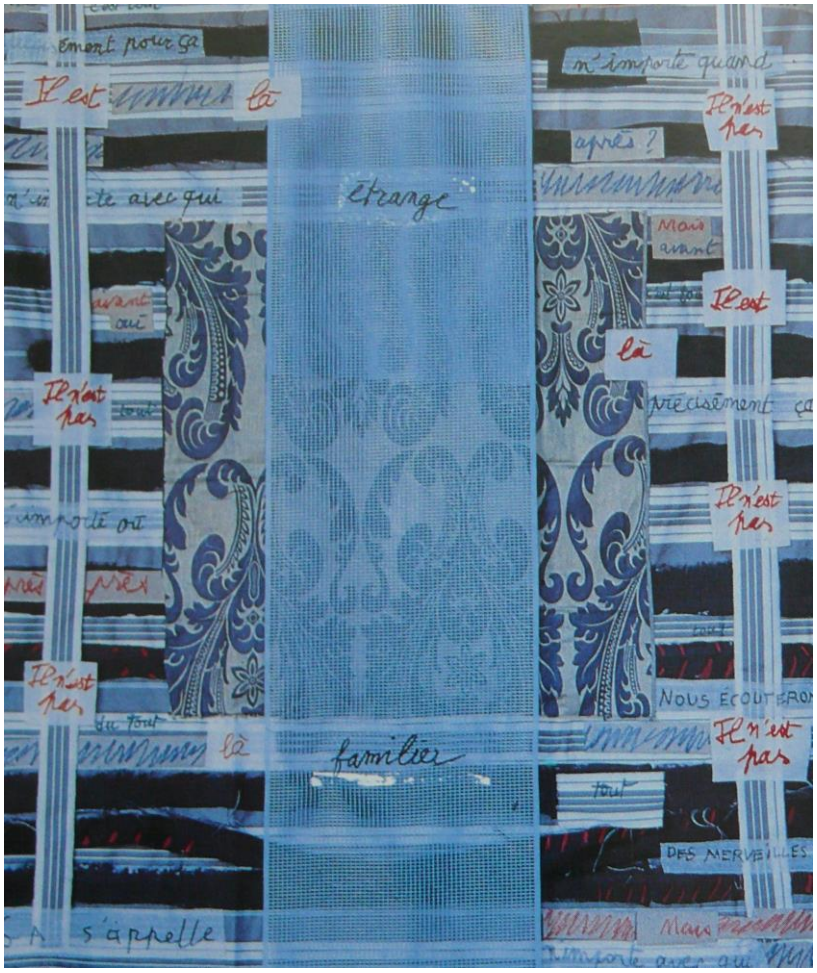


Figure 137

Patrice Hugues, *Étrange…familier*, 1990, 145/125 cm, toile coutil, tissu damassé à grands motifs, gaze résille, bandes en carton collées, toiles polyester cousues, inscriptions thermo-imprimées, craie fixée, peinture, collection de la Bibliothèque Municipale Toussaint à Angers.

Nous clôturons sur cette dernière citation notre sous-chapitre sur les mots, motifs, textes, textiles. Dans ce qui va suivre, nous retrouverons les petits dispositifs déjà sommairement abordés dans notre première grande partie. Cette prochaine analyse sera elle-même suivie d'une série de réalisations autour de la transparence des voiles noirs. Une notion indispensable à la juste réception de l'œuvre de notre créateur.

Chapitre 3 : le passage de la tendresse

Le sentiment d'une douceur : vers l'apesanteur…

> « M'exprimer par le tissu, cela veut dire vous toucher de son pouvoir. Par sa souplesse proche du corps, par ses déploiements possibles ; par les métamorphoses qu'il va faire subir à l'image ; par les secrets du voile et les rapports d'optiques imprévus qu'il révèle ; par le peuplement aéré et ample qu'il permet de l'espace ; par les ambiguïtés aussi qu'il établit entre le vide et le plein, et les vertiges que le réseau de ses motifs ou sa texture peuvent engendrer dans leurs interférences avec les transparences, la lumière et les présences. Avec votre présence[357]. »

Cette citation de Patrice Hugues résume de manière synthétique son usage des tissus : c'est l'aspect changeant de l'image imprimée sur le tissu qui crée l'ensemble des jeux visuels, propre à la juste réception des œuvres. Ces présences décrites dans l'extrait, ce sont à la fois les présences vives de l'installation déjà étudiée, mais également les autres présences, plus discrètes, d'une autre échelle et d'une autre ampleur. D'autres expériences visuelles que nous allons découvrir dans ce qui va suivre.

Cette image présente une réalisation assez particulière ; nous retrouvons le registre médical du tout début de notre étude[358], puisqu'il s'agit à l'origine d'une photographie des archives de l'institut Pasteur[359]. Patrice Hugues ré imprima à plusieurs reprises cette image. Nous abordons deux de ses utilisations. Le premier usage de cette photographie est employé dans une composition légère et aérienne. En effet, l'artiste thermo-imprime cette photographie au cœur de l'œuvre, sur un tissu marron à petits motifs géométriques. De ce fait, le sépia de l'image de base se fond en harmonie aux coloris des tissus. L'œuvre est accrochée au mur, son format modeste diffère d'emblée d'avec les grands voiles et tissus des installations. Nous saisissons ainsi la multiplicité des usages du tissu employé par Patrice Hugues. En effet, l'artiste aime jouer sur les différentes échelles. En outre, il va tantôt requérir un déplacement dynamique du spectateur, tantôt proposer un rapport frontal à l'œuvre. Ce face à face reste tout de même assez occasionnel et n'ôte rien à l'animation des tissus ; car le voile accroché au mur s'anime également au gré de l'air ambiant. Notons au passage l'importance de l'ombre projetée au mur qui joue, elle aussi, un rôle dans la composition d'ensemble.

---

[357] *Ibid.,* p. 174.
[358] Voir figure 1 comprenant l'image de l'institut Pasteur de Paris.
[359] Figures 138 et 139.

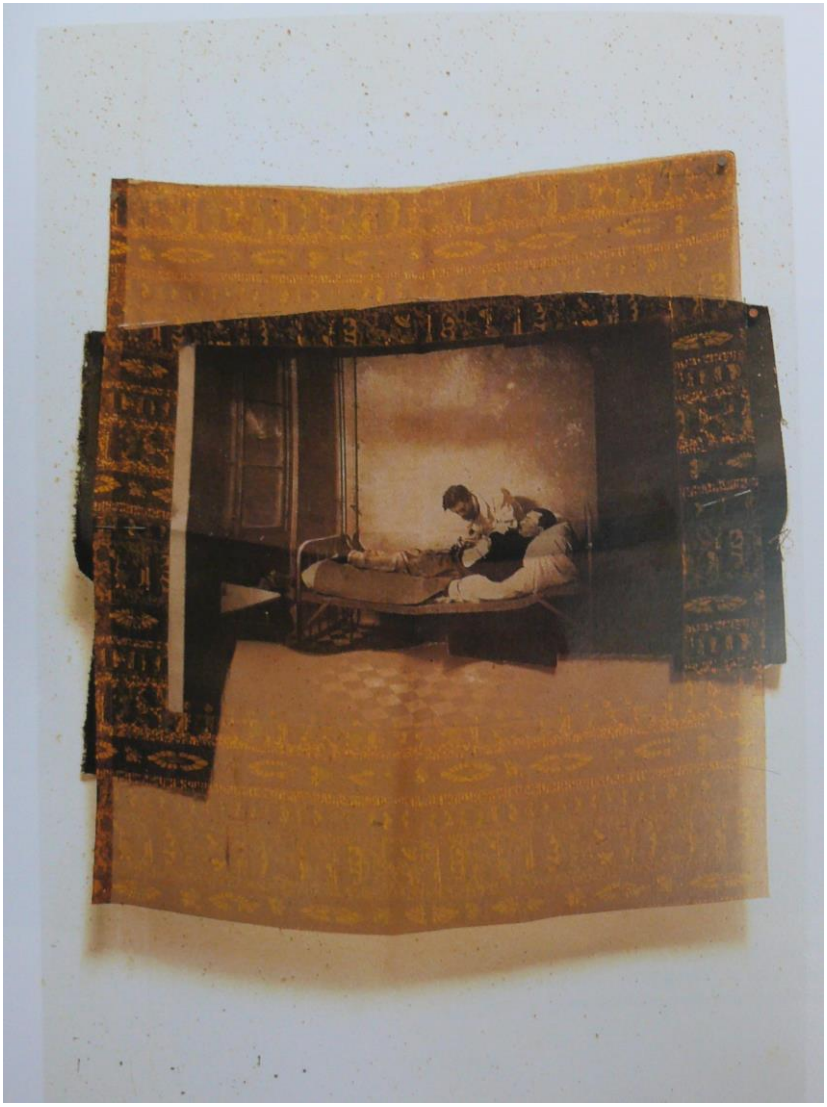


Figure 138

Patrice Hugues, *La cicatrice (B)*, 1980-2003, 46/46/5 cm, voile et tissu thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Figure 139

Patrice Hugues, *La cicatrice (B), détail,* 1980-2003, 46/46/5 cm, voile et tissu thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Au cœur de cette œuvre, tout fusionne : tissu, motifs et images dans un seul et même ensemble cohérent et harmonieux. Un équilibre qui pour autant contraste avec le thème de cette image : une intervention médicale. Et pas n'importe quelle intervention puisque le malade se fait recoudre. Il s'agit donc d'un visuel qui emploie un fil spécifique, celui du point de suture. Il s'agit donc d'une œuvre qui évoque la souplesse respirante de la peau. Un organe qui peut être recousu à la manière d'un textile. Un tissu organique qui, par ailleurs, cohabite au quotidien avec le tissu. Pour s'apparenter encore davantage à cet aspect souple de la peau, Patrice Hugues emploie le jersey. L'emploi de ce tissu est d'autant plus remarquable à la vue de cette autre version de l'œuvre[360].

Nous pouvons y redécouvrir la même image avec deux éléments de taille différente par rapport à la première version. Premièrement, le tissu est chiffonné et regroupé dans un petit boîtier de bois, deuxièmement, l'artiste a cousu une couture épaisse sur l'image dont nous pouvons voir quelques points sur le haut du tissu. Cette couture évoque le geste que le médecin exerce lui-aussi dans l'image. En outre, le tissu est étiré et fixé sur les rebords extérieurs du boîtier de telle sorte que le jersey évoque ici presque spontanément la souplesse et l'élasticité de la peau. Enfin, les deux ajouts de rubans bleus focalisent notre regard sur ce geste de soin, qui semble s'émanciper de l'image de base pour venir exister dans le réel. Une composition significative décrite ci-dessous par notre artiste :

> « J'espère que moyennant ces variantes dont je parle ici et, l'ensemble des œuvres exposées à Angers, on se rendra compte, on apercevra dans plus d'évidence, à quelle variété considérable de modes d'expression de nos sentiments et de nos émotions, le tissu permet d'accéder, et comment, de bien diverses manières, il peut, tout simplement, toucher ce qui, en nous, ne peut être atteint autrement. C'est ça, comment il est pris, comment il se place, comment il est, satin ou bien jersey, souple ou davantage raide, ou voile transparent ; toute une gamme d'expressions qui ont la nature de nos émotions, de nos sentiments, voire de notre pensée[361]. »

Une diversité de créations textiles qui joue aussi notamment sur la notion de contraste et d'opposition. Ce travail autour des contraires, nous allons en proposer une description dans ce qui va suivre au travers de l'étude des petites sculptures sur socles.

---

[360] Figure 140.

[361] Hugues, Patrice et Estienne-de Loisy, Françoise, *Patrice Hugues, des tissus et des voiles présences vives, 1973-2003*, catalogue d'exposition, Musée d'Angers, 2003, p. 23.

Figure 140

Patrice Hugues, *La cicatrice (A),* 1980, 60/40/15 cm, tissu thermo-imprimé, bois, fonds d'atelier, Angers.

Les petits dispositifs

Abordons maintenant une partie de la création de notre artiste, exempte de mots et de grands voiles. Nous avions déjà décrit dans notre première partie sa pratique des images, en lien avec de grandes installations de voiles et tissus. Mais qu'en est-il des petits dispositifs ? Nous n'avons jusqu'alors abordé que les petits boîtiers représentant l'institut Pasteur, ou bien celui comportant l'image de la cicatrice[362]. Cette fois-ci, nous n'allons pas décrire des images insérées dans des petits formats mais un type de réalisations confrontant des matériaux et des perceptions sensorielles opposés. Entre grillage et voile, dur et doux, piquant et labile. En effet, l'artiste aime à jouer sur les contrastes, nous l'avons vu avec les œuvres de la série mots, motifs, textes, textiles. Cependant, il y a d'autres moyens de jouer sur les oppositions dans la composition. Dans le cas présent, c'est en juxtaposant du tissu et du grillage au sein d'une même réalisation. Nous avons un premier exemple de ces petits assemblages au regard de cette œuvre[363]. Celle-ci fonctionne en réalité avec cette autre création, assez similaire[364]. Ainsi, si l'on dispose, côte à côte, ces deux petites sculptures jouant sur les pleins et les vides, nous nous retrouvons face à la figure complète de geste d'aide, imprimée sur les voiles en deux parties. Pourquoi l'artiste sectionne-t-il ainsi cette figure en deux dispositifs ?

Voici ce que ce dernier déclare à propos de cet ensemble d'œuvres :

> « Deux petites effigies d'un geste d'aide imprimées sur un voile sont posées sur une langue de tissu noir, pour faire jouer le plein et le vide, le tout étant accroché dans les deux cas à ces méchantes pointes de grillage à mouton dont j'ai plusieurs fois fait usage et parlé. Ici, c'est plutôt le tiers-espace (l'entre-deux) qui intervient, davantage que la brutalité ou plus exactement la brutalité n'est pas victorieuse sur le geste d'aide. C'est autant la douceur de cette présence de gestes successifs, juste une partie du corps puis l'autre partie du corps et du geste, les deux se superposent. C'est avant tout le sentiment d'une douceur et, au fond, le tissu et le voile gardent la main, si je peux dire. Le regard n'est pas assujetti par le grillage qui, lui, est presque réduit à être là comme un support de dédoublement de l'espace[365]. »

[362] Voir figures 1 et 2 de la première partie et figure 140.
[363] Figure 141.
[364] Figure 142.
[365] *Ibid.*, p. 19.

Figure 141

Patrice Hugues, *Sur grillage, une partie du geste,* 2003, 55/64/32 cm, voile thermo-imprimé, tissu, grillage, fonds d'ateliers, Angers.

Figure 142

Patrice Hugues, *Sur grillage, l'autre partie du geste*, 2003, 53/46/20 cm, voile thermo-imprimé, tissu, grillage, fonds d'ateliers, Angers.

Un non assujettissement au grillage, à la brutalité de ce matériau. C'est donc une sorte de victoire du tissu que l'artiste s'emploie ici à mettre en valeur. La douceur du geste de tissu est bel et bien mise en lumière, par ces compositions scindées en deux parties successives. Mais comment cette douceur opère-t-elle ?

Au-delà de cet effet de contraste dominant du tissu/voile, remarquons que la séduction de ces objets n'est pas en reste. Et ce, précisément grâce à la présence de ce grillage qui laisse beaucoup d'espace à la pleine expression des tissus. Tout d'abord, nous observons que le blanc domine dans ces deux compositions puisque les grillages ne sont pas opacifiants. Au contraire, ils confèrent à ces deux réalisations une structure légère et aérée, où les textiles semblent libres de s'épanouir. Nous pouvons en déduire que bien que le grillage ne présente, a priori, aucun lien plastique avec la légèreté et la transparence des voiles ainsi qu'avec le ploiement des tissus, il concourt largement à mettre en valeur et en volume ce geste de Marie-Claude. L'assemblage représente en cela une composition réussie, puisque que l'équilibre des matériaux est optimal. De ce fait, entre pleins et vides, entre noir et blanc, entre dur et doux, l'addition visuelle fonctionne.

À présent, étudions une autre petite réalisation qui comporte une image personnelle de l'artiste, encore jamais évoquée dans cette étude. Il s'agit d'un autre petit dispositif tout en légèreté textile, s'exposant sur socle[366]. Nous retrouvons ici l'association entre grillage et tissu imprimé. Le grillage entoure une image accrochée à ce dernier. C'est de nouveau une image de l'intime, puisque les personnages ne sont autres que l'épouse (Marie-Claude) de l'artiste accompagnée de son fils. Ce dernier est encore enfant au moment de la prise de vue[367]. Patrice Hugues réalise lui-même la photographie qui permettra ensuite le transfert sur tissu. Tout comme il utilise lui-même ses propres images pour la série de geste d'aide. Nous retrouvons l'effet de contraste saisissant du grillage et du tissu, toujours dans la même optique de mise en valeur du tissu. Le grillage aère considérablement la composition qui, elle aussi, joue d'un rapport harmonieux entre pleins et vides.

[366] Figure 143.

[367] Il est également, encore enfant, le modèle photographié en tenue de *cow-boy* pour l'œuvre *Le petit trompettiste* (voir grand I, figures 42,43 et 44).

Figure 143

Patrice Hugues, *Bellême durant la promenade sur grillage*, 1968-2003, 56/52/40 cm, tissu thermo-imprimé, grillage, fonds d'ateliers, Angers.

Voici ce que Patrice Hugues évoque à propos de l'histoire de cette image :

« Un souvenir de promenade auprès de Bellême. Elle était déjà nœud par elle-même dans ce sens qu'il y avait eu mauvaise humeur réciproque à trois, de la mère, de moi-même qui prenait la photo et l'enfant qui n'y trouvait pas son compte. Cependant, l'ensemble se découpant sur des lisières de bois, de la forêt de Bellême, arrangeait un peu les choses […] les dernières variantes, et surtout celle sur grillage (2003), même si l'étoffe a été imprimée vingt ans plus tôt, accuse le sentiment que rien dans notre monde n'est décidément ni facile ni sans brutalité que le tissu est en constante confrontation, en contact immédiat avec la brutalité, soumis à la brutalité[368]. »

Cette certaine brutalité de l'existence commune à tous, avec ses conflits, ses tracas du quotidien est à la fois présentée et mise en déroute par l'immense douceur du tissu. Le tissu, c'est l'entre-deux permettant la communication, l'expression. Il conserve également des éléments de la mémoire, des passages de l'intime, du vécu. Sur le tissu imprimé, la mère et l'enfant se tiennent dans la même posture et semblent ignorer complètement le photographe. Dans la composition, au sein de la petite structure, ils sont comme cernés par le grillage. En même temps, à défaut d'un cadre rigide, le grillage suspend cette image et capture dans ses limites cet instant de vie. Il y a bien une barrière, mais c'est une barrière artificielle, légère, sans véritables cloisons. Les deux figures qui détournent le regard de l'objectif sont traversées par deux bandes de tissus blancs translucides. Une sorte de tissu médical, un tissu à compresse ou à bandages[369]. Comme si notre artiste désirait ici panser ou réparer un moment douloureux du passé. Le grillage, quant à lui, semble également ouvrir ce paysage vers un extérieur dont on ne connaîtrait pas les hors-champs et les frontières.

Cette photographie relatant un épisode de promenade en famille a également fait l'objet d'un autre petit dispositif[370]. Si nous observons cette autre version sur fond rouge, nous constatons que l'utilisation de la même image produit une œuvre d'un tout autre aspect plastique. La thermo-impression comporte deux tissus noirs qui bordent l'image, ainsi que trois bandes de gazes. Si l'on observe avec attention l'image, nous constatons également la présence d'un croquis de grillage qui a été esquissé puis thermo-imprimé dans le fond de la composition.

[368] *Ibid.*, p. 19.
[369] Une gaze.
[370] Figure 144.

Figure 144

Patrice Hugues*, Bellême durant la promenade – fond rouge*, 2003, 83/74/15 cm, tissu thermo-imprimé, arceau aluminium, fonds d'ateliers, Angers.

Cependant, cet élément apparaissant à peine à la vue de l'œuvre, cela incite à penser que les protagonistes de cette représentation auraient pu, eux-mêmes, s'émanciper de ce grillage. Un grillage qui les contenait et les encerclait au sein de l'œuvre précédente[371]. Ainsi, le grillage représenté devient un élément mineur, non volumique, non contraignant et presque accessoire. C'est l'arceau d'aluminium qui cette fois suspend ce carré de tissu. De ce fait, sans effet de contraste, le tissu ne touche pas le socle. Le sentiment de douceur lié à l'apesanteur intervient, mais tout autrement. Le cadrage de l'aluminium combiné au format carré du tissu aplani l'ensemble. La légèreté du tissu associé à sa planéité concourt à produire un sentiment particulier de tendresse, de nostalgie. Tout fusionne, tout s'harmonise : l'image, l'effet translucide des bandes de gazes, la structure légère. L'appréhension du récit conflictuel de l'artiste est moindre : ici, il semblerait qu'il y ait un chemin direct vers la douceur. Et ce, d'autant plus en comparaison avec l'autre réalisation qui emploie le grillage à la fois comme support de présentation, et d'autre part comme matériau inhérent à la composition. Ce sont deux chemins vers la douceur, mais employant des matériaux différents. Le grillage ou l'arceau peuvent donc tous deux concourir à insuffler au spectateur ce sentiment particulier d'apesanteur. Une intuition propre aux petites sculptures de l'artiste.

Toujours dans le même registre, l'œuvre suivante représente un personnage dans la forêt[372]. Ce personnage n'est autre qu'un portrait en pied de l'artiste. L'impression sur tissu de la photographie est sépia. Patrice Hugues se tient juste au centre du cadre, parmi les feuillages. De ce fait, cette composition n'est pas sans évoquer la photographie de Geste d'aide. Elle comprend, elle aussi, un personnage au centre, comme perdu en pleine nature. La scène se situe dans les bois d'Arbois, comme l'indique le cartel de l'œuvre. Si nous revenons au grillage, nous remarquons que celui-ci encercle le tissu, à la manière de la figure précédente[373]. De même, ce dispositif suspend tout en légèreté l'image, qui semblerait presque flotter dans les airs. Cependant, ici, le tissu thermo-imprimé présente un fort effet de contraste entres zones d'ombres et zones claires. Si bien que la figure de l'artiste est méconnaissable. Elle pourrait presque s'apparenter à une silhouette.

[371] Figure 144.
[372] Figure 145.
[373] Figure 144.

Figure 145

Patrice Hugues, *Dans les bois d'Arbois*, 1974/2003, 46/37/25 cm, tissu thermo-imprimé, grillage, fonds d'ateliers, Angers.

En conclusion, qu'il s'agisse de la promenade à Bellême, ou des bois d'Arbois, l'utilisation du grillage est surprenante et controversée. La controverse tient dans le fait que ces grillages installent un cadre et entourent les figures. Mais cet encadrement joue sur les vides avec des figures qui ne sont pas réellement incarcérées dans des lignes rigides. Au contraire, elles semblent se suspendre à une structure mouvante, fragile, voire éphémère. La majorité des images que nous évoquons à propos du sentiment de douceur répondent, à la base, à une impulsion émotionnelle particulière, propre à notre artiste qui déclare ceci :

> « Ça démarre émotionnellement au plus près, c'est une affaire tout à fait personnelle, qui me met en mouvement, au départ. Une photo, la saisie d'une image. Ma mère cousait magnifiquement, aimait le tissu, ça a joué c'est sûr. Mais le tissu est mixte. Le tissu c'est aussi masculin […] des choses apparaissent, s'arrêtent puis reviennent ; d'autres n'ont pas, pour le moment, de prolongement. Ainsi, il y a une dizaine d'années, j'ai beaucoup travaillé sur Mots-Motifs-Textiles-Textes, j'y reviendrais peut-être mais je traite aussi ces questions dans mes livres. Des thèmes restent inépuisables comme geste d'aide ou Marie-Claude dans les bois d'Arbois. Il y a ainsi, je crois, une dizaine de thèmes récurrents[374]. »

L'œuvre suivante représente une image que nous avons déjà évoquée en tout début de cette recherche : il s'agit de la photographie de l'institut Pasteur de Paris[375]. Elle a déjà été utilisée par Patrice Hugues pour les petits boîtiers contenant les Eurydice de dos. Les Eurydice, l'institut Pasteur ou encore les Geste d'aide sont autant de thèmes récurrents qui reviennent de manière ponctuelle, parfois inattendue, dans les nombreuses productions de l'artiste. Ces thèmes sont donc fréquemment déclinés. Les images sont ainsi régulièrement reprises et repensées dans divers dispositifs.

[374] Hugues, Patrice, *Patrice Hugues, des tissus et des voiles présences vives, op. cit.*, p. 11-12.
[375] Voir figures 1 et 2.

Figure 146

Patrice Hugues, *L'Institut Pasteur en bannière*, 1981-2003, 50/67/12 cm, tissu thermo-imprimé, découpé et fixé sur un grillage, fonds d'atelier, Angers.

À ce sujet, Patrice Hugues exprime ceci :

> « Il y a deux ou trois images qui reviennent tout au long de mon travail. Cette personne de dos en robe blanche, qui était à l'origine ma mère […] elle ne doit pas se retourner… (en fait, dans le mythe d'Orphée, c'est Orphée qui ne doit pas se retourner sous peine de perdre Eurydice à jamais). Marie-Claude, ma femme, il y a plusieurs photos d'elle qui joue un rôle considérable[376]. »

La reprise de l'image fonctionne ici dans une composition employant du grillage à grands carreaux, une baguette de bois tenu par du fil de pêche, ainsi que d'un tissu thermo-imprimé. Le tissu semblerait presque flotter sur le devant du grillage[377]. L'aspect éphémère et fragile du dispositif est d'autant plus renforcé par des coupures présentent au cœur du tissu. Des ouvertures qui se situent dans le prolongement du motif magenta en forme d'éclair et qui évoquent l'idée d'une zébrure. Une forme de déchirure de l'image de base. Cette image serait-elle amenée à se disloquer, à disparaître avec le temps ? Nous savons déjà que le double thème de l'apparition/disparition est un sujet récurrent dans la création de l'artiste. Ce dernier ne nous convie pas, ici, à apercevoir des silhouettes qui vont et viennent sur les tissus et voiles ; le dispositif est statique, l'œuvre stable. De nouveau, nous retenons le bel effet visuel obtenu entre espaces pleins et espaces vides. Il confère à cette pièce un équilibre très séduisant.

En outre, nous remarquons le contraste visuel assez fort existant entre la rigueur du grillage et la fluidité du tissu. Ce dernier semble voguer en suspension au premier plan, sur le devant de l'image. Les grillages ont donc pour double vocation de fixer et de libérer l'image vers un illimité du regard. Intéressons-nous désormais à un autre type de petite composition à silhouette[378]. Nous n'avons jusqu'alors pas évoqué cette figure en dynamique. Il s'agit d'une silhouette féminine en mouvement prête à se servir d'une arme. Patrice Hugues aime à la désigner sous le titre de « Geste de sacrifice ». En résumé, il y a les gestes d'aides, ceux de Marie-Claude ramassant un linge au sol. Il y a également les gestes de douceur, ceux de ces petites figures de l'intime qui se présentent dans des grillages sur socles. Et enfin, nous avons les gestes de cette silhouette de femme combattante, empoignant une arme pour la jeter sur l'ennemi. Cependant, nous ne trouvons plus de grillage ici, mais un élément qui s'y apparente : un tissu métallique.

---

[376] *Ibid.*, p. 11.
[377] Il est thermo-imprimé de la photographie de l'Institut Pasteur de Paris, visible également en première partie (figures 1 et 2).
[378] Figure 147.

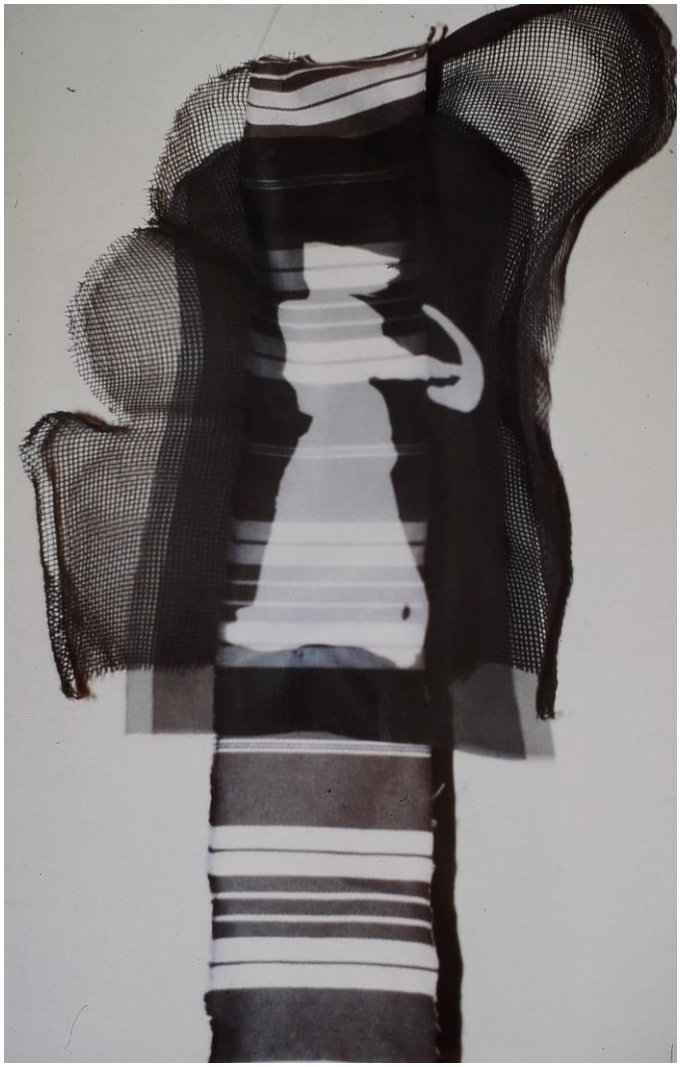


Figure 147

Patrice Hugues, *Geste de sacrifice*, 1990, 50/35/15 cm, voile thermo-imprimé, toile-coutil, tissu métallique, fonds d'ateliers, Angers.

Figure 148

Patrice Hugues, *Double geste de sacrifice*, 2014, deux voiles thermo-imprimés, photographie prise dans l'atelier de l'artiste, collection particulière.

Ainsi, l'artiste se confronte à un choix de matériaux comprenant toujours l'idée d'une opposition. Entre la douceur du tissu et la dureté du fil de fer. La taille de l'œuvre s'apparente à celle des œuvres au grillage ; ce qui change alors, c'est l'appréhension de la douceur.

En effet, jusqu'à présent, l'expression de la douceur était celle des figures de l'intime. Celle des moments prélevés directement du vécu de l'artiste. En outre, la douceur du tissu contrastait et s'exacerbait dans sa mise en rapport avec la dureté du grillage employé dans les œuvres. Ici, bien que le matériau évoque le grillage des petits dispositifs, son aspect rigide, sombre et piquant évoque une dépersonnalisation de la figure remarquable. De ce fait, la douceur ne tient pas de l'intimité du vécu retranscrit sur tissus mais elle provient davantage du voile blanc qui met en valeur la figure. Un personnage guerrier qui par ailleurs se résume à une silhouette (elle ne contient aucun détail à l'intérieur de la forme). Si généralement les ombres ou les silhouettes sont noires, celles de Patrice Hugues sont ici blanches et thermo-imprimées sur voiles. Elles laissent fréquemment transparaître un autre motif à l'arrière-plan. La douceur du voile de geste de sacrifice n'existe pas dans l'image mais réside dans la matière textile. Elle provient de cette perception en apesanteur de l'image qui confère toute sa valeur euphorisante à l'œuvre. Voici ce que Patrice Hugues écrit à ce sujet :

> « Les formes projetées, détourées ou non, peuvent être positives ou négatives, dans la lumière prise au piège. Et ceci importe. Car le passage, au gré de l'artiste, du négatif ou positif dans les modèles, perturbe la répartition des ombres et rend, par voie de conséquence, tout à fait relatives, la figuration et la lecture des masses. Il y a là un accès ouvert à l'expression de l'apesanteur. L'homme cesse d'être rivé à la terre. Où est le haut, où est le bas ? Qu'est-ce qui est léger ? Qu'est-ce qui est lourd[379]? »

La libre voie est ainsi ouverte à l'expression poétique, au travers de cette sensation de légère apesanteur. C'est ainsi que l'artiste crée au travers de ses œuvres des non-lieux. C'est ainsi également qu'il s'émancipe de la statique, du point de vue fixe et unique. L'espace de l'œuvre n'est pas l'espace de la logique formelle, c'est l'espace poétique d'un entre-deux qui euphorise le spectateur. Un espace entre-deux au cœur de notre sujet, qui n'a ni temporalité, ni lieu donné. Une approche de l'œuvre propre à notre artiste qui permet de déconditionner son regard, de le reformer pour déployer toute la poésie de ces figures. Mais aussi celles de ces non-figures, ces silhouettes qui n'ont pas de narration propre, pas de situations ni de contextes précis. Ces relations entre négatifs et positifs, entre ombres et lumières, ce sont celles qui fascinent l'artiste.

[379] *Ibid.*, p. 61.

Comme en témoigne la citation suivante du plasticien :

> « Capter le pouvoir sensible et fascinant des lueurs…il y a là, j'en suis convaincu, des moyens nouveaux et très forts d'expression plastique à conquérir. C'est ce qui m'intéresse. Le monde des lueurs me parle des langages d'aujourd'hui : photos, projection cinématographiques, télévision…qui élargissent à l'infini le champ de notre regard[380]. »

[380] *Ibid.*, p. 90.

Le pouvoir des noirs

Ce chapitre aborde la question de l'utilisation du noir dans l'œuvre de l'artiste. Nous avons déjà évoqué brièvement ce thème dans la première partie de la thèse en décrivant l'installation comportant une première lucarne de la conscience[381]. Avant de retourner à cette série abstraite, intéressons-nous à une œuvre différente de format monumental[382]. Il s'agit d'une installation comportant un double jeu de transparence. Patrice Hugues installe dans un espace neutre et clair ces deux voiles, l'un derrière l'autre, laissant comme à son habitude un espace entre-deux perceptible. Cependant, jusqu'à présent nous avons majoritairement décrit un entre-deux interagissant entre voile et tissu. Dans ce cas de figure, ce sont des voiles qui interagissent l'un avec l'autre. Ces voiles blancs comportent tous deux des tâches noires. Ces formes noires, plutôt indéterminées, de nature abstraite, laissent passer la lumière.

Cela a ainsi pour conséquence de produire une relation entre l'avant et l'arrière de l'installation. Le spectateur, qui est invité à pénétrer dans cet entre-deux voilé, peut ainsi, par la force de sa présence, mouvoir les voiles qui se balancent lentement au gré de l'air ambiant. La transparence crée un jeu d'imbrications de formes entre avant et arrière-plan de telle manière que les noirs paraissent plus ou moins profonds selon la distance et le voilage employé. L'usage des noirs sur voiles est tout à fait capital pour l'artiste. En effet, ce sont eux qui vont promouvoir et produire la fameuse valeur euphorisante. Une valeur au cœur de nos préoccupations de spectateurs. L'extrait ci-dessous peut en témoigner :

> « Cette valeur euphorisante, je l'ai constamment cherchée dans mon travail – elle se retrouve dans mon travail […] aussi bien dans le tiers-espace assez indicible qui s'établit dans l'entre-deux, entre le voile de devant et le tissu en arrière-plan, en particulier avec le pouvoir des noirs imprimés sur voiles et tissus[383]. »

[381] Voir figure 87.
[382] Figure 149.
[383] Patrice Hugues, *Dans le virage*, Cahier VI [en ligne], disponible sur : http://www.patricehugues.fr/?page_id=951, dernière consultation le 26 janvier 2017.

Figure 149

Patrice Hugues, *Les tâches noires,* 1974/1975, 230/400/100 cm, trois voiles et trois tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

En outre, c'est toujours l'entre-deux qui est ici au cœur du sujet de notre artiste. Voici ce que ce dernier écrit à propos de la singularité des noirs imprimés sur les voiles :

> « Ils permettent la création d'un entre-deux, d'un tiers espace assez indicible – transparence complète dans les zones imprimées en noir[384]. »

Cela étant énoncé, il subsiste au-delà de l'aspect euphorisant une autre notion : l'absence de filiation de ces étranges formes noires sur voiles. C'est une manière pour Patrice Hugues d'aborder ce qu'il nomme lui-même le chemin des émotions :

> « Dans mon travail, je suis très attaché à reconnaître le circuit des émotions, les émotions prises d'ensemble, l'action du cerveau des émotions dans toutes les interactions les plus complexes. Beaucoup passe justement par les ambiances qui m'importent énormément, un monde certainement non-quantifiable. L'historique d'un itinéraire artistique, de mon itinéraire artistique, révèle bien des ambiances de ce passage vers le non quantifiable entre le quantifiable et non quantifiable. C'est la reconnaissance de la vie organique de l'œuvre dans son ensemble et de son déroulement de vie dans le temps[385]. »

Ce chemin ou circuit est un point central de la pratique de l'artiste. En effet, les différentes créations que nous abordons dans cette seconde partie poursuivent un objectif : celui de démontrer la manière dont les installations de voiles et de tissus conduisent le spectateur au cœur d'une ambiance euphorisante. Cette ambiance euphorisante entre voiles et tissus - ou encore entre voile et voile - est indispensable à la juste réception de l'œuvre textile de l'artiste. De ce fait, nous saisissons que la conception d'un espace dédié à cette ambiance accapare la pratique du créateur. La force de ces noirs, c'est de pouvoir laisser libre cours à toutes les interprétations. Des perceptions qui se renouvellent sans cesse en fonction des déplacements des spectateurs, face et autour des voiles. Elles ne sont ni figures, ni mots, ni réellement motifs. Du moins, ce ne sont pas des motifs textiles répertoriés au langage du tissu du chercheur. De ce fait, ces formes noires ouvrent une forme de passage, un passage qui toujours refuse la statique au profit de la libre interprétation, du mouvement et des valeurs d'ambiance. Le tissu se veut ici un régulateur, un régulateur entre le spectateur et l'œuvre.

Le pouvoir des noirs opère ici dans le monumental, en association avec de grandes formes indéfinies. Mais Patrice Hugues s'emploie également à l'exploiter sous d'autres aspects que nous allons découvrir dans ce qui suit.

---

[384] *Ibid.*
[385] *Ibid.*

Ces nombreux autres aspects, ce sont notamment ceux des plus petits dispositifs. Des installations aux formats modestes que l'artiste nomme « les lucarnes de la conscience ». Nous trouvons ici deux premiers exemples de ces lucarnes[386]. Elles consistent à l'impression de formes noires sur un voile clair. Il s'agit de photographies de la même lucarne, mais apparaissant sous deux points de vue différents. Le premier point de vue consiste à exposer l'œuvre à la verticale ; le second, quant à lui, à l'horizontale. La forme noire est obtenue par un coup de pinceau d'encre sublimable sur le voile. Nous percevons ainsi aisément la trace du geste de l'artiste. Cette gestualité est un premier exemple enregistré sur le voile, par la chaleur/transfert de la thermo-impression. Jusqu'alors, nous avions majoritairement abordé le transfert d'images, de motifs ou encore de textes sur le tissu. Désormais, les lucarnes de la conscience nous font pénétrer dans un univers semi-abstrait, où le geste de l'artiste prend toute son ampleur dans le processus de réalisation. Voici ce que l'artiste écrit concernant cette série :

> « 1991-1992 – Aux œuvres de ces deux années je donne volontiers un titre d'ensemble, je les ai appelées Lucarnes, ou plus précisément Lucarnes de la conscience. Le plus souvent, ces œuvres ont pour élément principal un voile imprimé dans sa partie centrale d'une zone sombre, noire ou brun-sombre, résultant d'un balaye à larges coups de pinceaux en forme de tache, nettement circonscrite par le fond resté blanc du voile, ou lui-même imprimé d'un motif tapissant clair. Ce voile est le plus souvent tendu sur un fer à béton en forme de rectangle aux coins arrondis, articulé à un autre plan très semblable, le tout se posant sur une table comme un miroir à deux volets. Ou alors suspendu à une tige horizontale à quelque distance du plan du mur[387]. »

Ces coups de pinceaux sombres nous transportent dans un univers de silhouettes et de formes incertaines, indistinctes et brouillonnes. Un monde où le spectateur créer sa propre narration. Un récit qui par ailleurs n'a pas toujours lieu d'être. De ce fait, si le premier point de vue ne laisse percevoir qu'une forme noire abstraite, surdimensionnée par l'ajout de ces rectangles creux à la ligne jaune, le second exemple, quant à lui, laisse imaginer un visage de profil. L'aspect plastique décrit brièvement juste en amont nous interpelle. En effet, les lignes jaunes qui parcourent l'impression sur voiles dessinent une succession de rectangles. Elles produisent ainsi de la profondeur. Une troisième dimension est perceptible à l'arrière du voile via la présence au mur d'un petit carré irrégulier de velours sombre.

---

[386] Figures 150 et 151.
[387] Hugues, Patrice, *Tissu et travail de civilisation*, *op. cit.,* p. 213.

En outre, ces lignes jaunes accentuent l'espace entre-deux, en opposition à l'idée d'un reflet[388]. En somme, un jeu en creux et en transparence qui anime la surface noire esquissée d'un geste de peintre[389].

Au sein de cette œuvre se mêle donc gestualité, picturalité, puissance des noirs, transparence et géométrie minimale. Notons au passage que le profil que l'on distingue dans cette lucarne fait écho à l'œuvre monumentale précédente. En effet, nous pouvons également imaginer, dans ce détail d'œuvre, l'apparition suggérée d'un visage de trois quart, souriant avec discrétion. Ces apparitions discrètes, ces silhouettes, ces transparences euphorisantes sont amenées grâce à ce que l'artiste décrit lui-même comme des « structures flottantes » :

> « Ma passion pour le tissu ? Le tissu étant un entre-deux, je ne peux le vivre qu'en structure flottante[390]. »

[388] Nous développerons ce point dans les pages qui vont suivre.
[389] Un geste semblable à une facture.
[390] Patrice Hugues, *Dans le virage*, Cahier VI [en ligne], disponible sur : http://www.patricehugues.fr/?page_id=951, dernière consultation le 26 janvier 2017.

Figure 150

Patrice Hugues, *Lucarnes de la conscience, vue horizontale*, 1992, 90/80 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

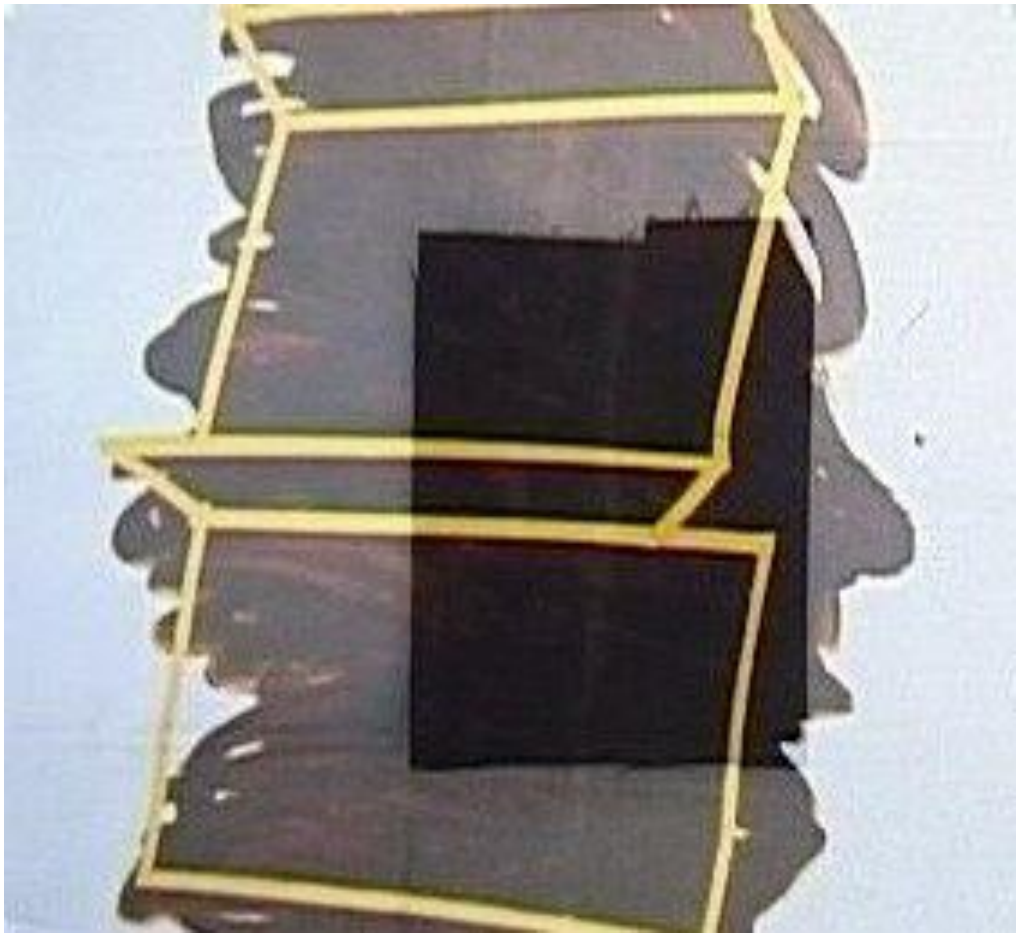


Figure 151

Patrice Hugues, *Lucarnes de la conscience, vue verticale*, 1992, 90/80 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Figure 152

Patrice Hugues, *Les tâches noires et l'artiste,* 1974/1975 cm, 230/400/100 cm, trois voiles et trois tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Nous avons jusqu'à présent évoqué les visages imaginés ou suggérés. Mais il existe également chez notre artiste une pratique qui consiste à transférer des visages figurés sur les tissus. Nous retrouvons la présence des noirs, mais cette fois-ci, sous un aspect autre que celui de voile en transparence. Ici les noirs, ce sont les vêtements de ces visages qui deviennent d'étranges présences sur motifs. Ainsi, avant de retourner à l'étude des fameuses lucarnes, observons ces deux étranges installations[391] : nous découvrons dans les deux cas une œuvre composite. La première image présente la vue de trois éléments. Le premier élément notable est la thermo impression de ce double portrait sur le tissu. Un tissu qui repose lui-même sur un mannequin vêtu d'une veste sombre et boutonnée. Cet ensemble formant une étrange présence est photographié sur un décor de tissus à motifs.

Ces mêmes motifs sont répétitifs et réguliers, ce qui est d'usage chez Patrice Hugues. Ils produisent dans le cas précis un effet assez hypnotique chez le spectateur. Nous retrouvons l'utilisation d'un motif presque similaire pour le fond de la deuxième photographie[392]. Nous pourrions penser ces deux installations assez voisines mais c'est mal observé l'impact de ces présences énigmatiques dans le réel. En effet, si sur la première image les visages transférés restent sans volume particulier, au contraire, en ce qui concerne la seconde œuvre, la thermo-impression du visage prend une dimension saisissante. Ainsi, si les deux visages du tissu de la première œuvre évoquent un collage assez anarchique, la seconde, au contraire, semble davantage pensée en trompe-l'œil. C'est comme si l'artiste nous dévoilait ce visage secret qui se cache sous le tissu recouvrant le mannequin. Un indice ? Ou au contraire un mensonge ? Nous n'en saurons pas davantage. Si, en ce qui concerne les lucarnes, il s'agit pour l'artiste d'ouvrir une voie plus en transparence sur nos consciences…le choix des visages sur les petits fanions de tissus diffère de cette optique. Ils sont là pour créer d'étranges présences dans l'espace.

Et qu'en est-il lorsque le spectateur est confronté à la multitude de ces fanions/portraits ? L'image suivante ne présente pas cette fois de fanion unique posé sur un support en volume, et affublé d'une veste[393] : les visages semblent flotter dans les airs. Ils sont suspendus sur des structures de fer et apposés sur des socles de différentes hauteurs. De fait, l'impact de leurs présences n'est plus du tout la même ; cela crée plusieurs niveaux de lecture dans l'espace.

[391] Figures 153 et 154.
[392] Figure 154.
[393] Figure 156.

Ces visages acquièrent une existence, qui - bien qu'étant représentés en deux dimensions – habite de manière très volumique l'espace d'exposition. Nous sommes presque confrontés ici à une petite foule. Certains portraits sont répétés tandis que d'autres sont uniques. Ces visages suspendus se mêlent eux-mêmes à d'autres tissus de couleur sans motif. En somme, ces différents niveaux de lecture de l'œuvre engendrent des différences d'échelles, de profondeur et de déplacement circulaire du regard sur l'installation. Ils permettent à l'artiste de concevoir un espace complexe. Un lieu où les présences silencieuses de ces portraits insufflent au spectateur un sentiment mitigé entre anxiété et esthétisme.

Ce paradoxe intervient fréquemment dans les portraits de l'artiste où l'humanité ressort toujours modifiée de sa représentation réaliste. Et ce, pour adopter des accents d'étrangeté, parfois presque anxiogène. De ce fait, si l'usage des noirs transparents transférés sur voiles pousse à la contemplation, à l'euphorie, les visages au contraire ne travaillent pas cette valeur euphorisante, pourtant si chère à notre artiste. Mais que questionnent-ils alors ?

Nous évoquons la double notion d'étrangeté et d'anxiété pour la raison suivante : en observant cette autre installation reconstituée en atelier[394], nous réalisons que le spectateur, amené à déambuler parmi ces portraits en suspension, se retrouve comme cerné de toutes parts par ces visages. Ces portraits divers et variés qui regardent dans tous les sens, et qui, d'un certain point de vue, sembleraient presque communiquer les uns avec les autres. De ce fait, entre visages, tissus, couleurs et motifs, les fanions de l'artiste sont en opposition à la valeur euphorisante des voiles noirs. Il n'y a pas ici de jeux entre opacités et transparence, donc pas de chemin vers la douceur et la lumière. Ce que nous observons à travers cette partie de la création de Patrice Hugues, c'est davantage une vision abrupte de l'humain, exempte de sens poétique. Voici ce que l'artiste déclare à ce propos dans ses portraits anonymes :

> « C'est une envie de visages, ils se construisent, il n'y en a pas deux pareils dans mes portraits-fanions. La simultanéité d'êtres nombreux, des visages faits pour être rassemblés, jamais tout à fait seuls…[395] »

Un besoin pour l'artiste, dans le cas présent, de rassembler une foule, une population de visages. Ce type de réalisations diffère des grandes figures sur voiles et tissus, toujours solitaires, qu'ils s'agissent d'Eurydice, de Marie-Claude, de la dame élégante ou encore du petit trompettiste.

---

[394] Figures 157 et 158.

[395] Hugues, Patrice, *Patrice Hugues, des tissus et des voiles présences vives, 1973-2003, op. cit.,* p. 12.

Figure 153

Patrice Hugues, *Personnage féminin dans la chambre à motifs (détail)*, 1997, 300/160/50 cm, tissus thermo-imprimés, linogravure, costume de moleskine noire, mannequin en bois, fonds d'atelier, Angers.

Figure 154

Patrice Hugues, *Personnage féminin dans la chambre à motifs*, 1997, 300/160/50 cm, tissus thermo-imprimés, linogravure, costume de moleskine noire, mannequin en bois, fonds d'atelier, Angers.

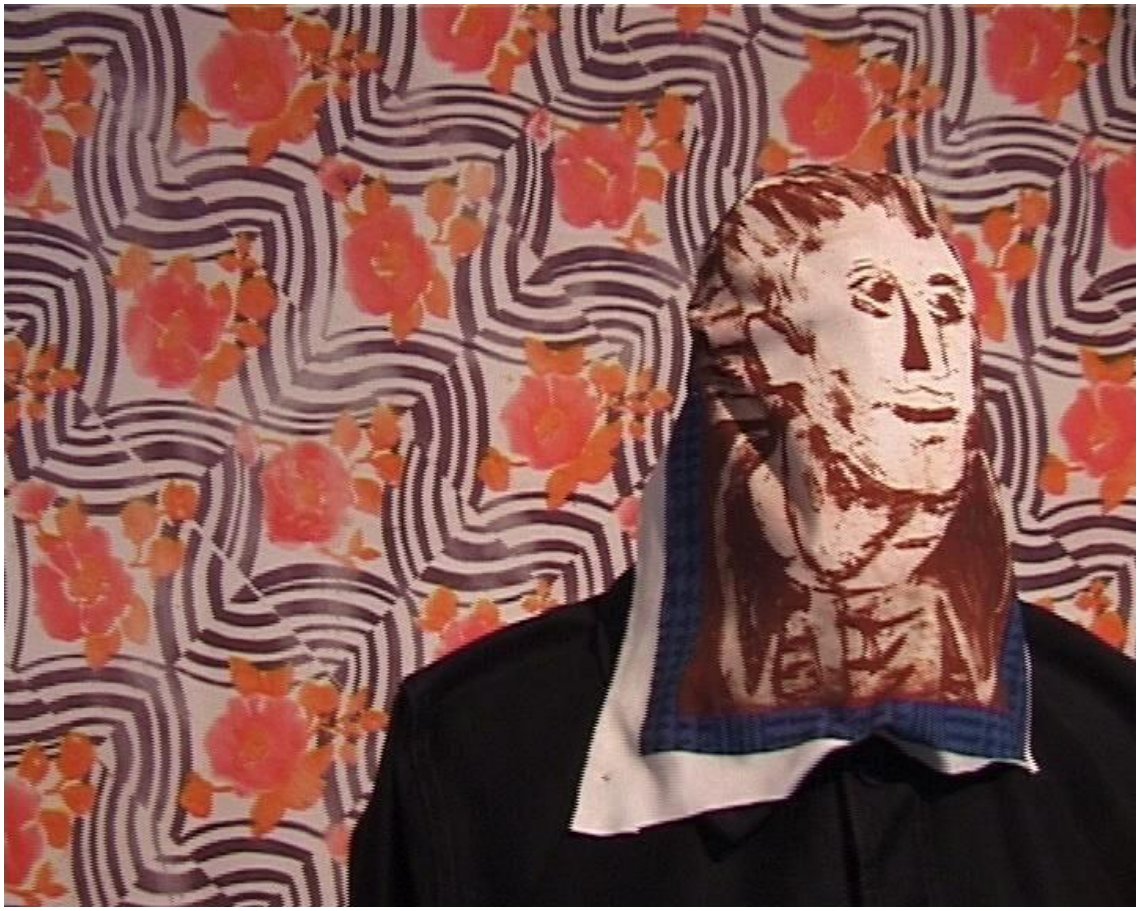


Figure 155

Patrice Hugues, *Personnage masculin dans la chambre à motifs (détail)*, 1997, 300/160/50 cm, tissus thermo-imprimés, costume de moleskine noir, mannequin en bois, fonds d'atelier, Angers.

Figure 156

Patrice Hugues, *Présences multiples simultanées…des Africains…II (détail),* 1999, 178/160/50 cm, Installation de 15 fanions de tissus thermo-imprimés, 37/24 cm pour chacun des fanions, tiges métalliques, collection des Musées d'Angers.

Figure 157

Patrice Hugues, *Présences multiples simultanées III (détail)*, 1999, 300/180 cm, Installation de vingt fanions en tissu thermo-imprimés, 37/24 cm pour chacun des fanions, tiges métalliques, empiétement en bois, collection des Musées d'Angers.

Figure 158

Patrice Hugues, *Présences simultanées I (détail, capture vidéo),* 1997, Installation de vingt-cinq fanions en tissu, 37/24 cm pour chacun des fanions, tiges métalliques, empiétement en bois, collection des Musées d'Angers.

Patrice Hugues en propose l'analyse suivante :

> « Cohérence et intégrité de la personne…elle est et elle n'est pas…elle prend une autre consistance corporelle, cohérente elle aussi, dans une structure textile, en ambiguïté d'échelle et de profondeur, qui a le pouvoir de la compléter et en compliquant de compléter l'ensemble de l'espace figuré par le jeu de ses opacités et de ses transparences[396]… »

La cohérence et l'intégrité mise en rapport d'échelle. En somme, une manière pour l'artiste de requestionner l'individu. Nous avons donc à la fois approché les lucarnes et les portraits. Mais qu'en est-il lorsque que les deux fusionnent et font œuvre ? L'image suivante présente à ce titre une vue de ce mélange lucarne et portrait. Nous retrouvons ici le visage tronqué de la dame élégante[397]. Tout comme pour les autres lucarnes, l'artiste a peint à l'encre sublimable un papier qui a ensuite été transféré sur un voile blanc. La lucarne, c'est en définition une fenêtre sur le toit qui permet de regarder vers le ciel. Patrice Hugues en détourne l'usage pour en faire un outil poétique. Les lucarnes de l'artiste sont, elles, un moyen de scruter la conscience de l'individu. Cette approche toute particulière de la conscience, de la pensée et de la psyché individuelle s'incarne dans le pouvoir des noirs. Le pouvoir de la valeur euphorisante des noirs laisse transparaître l'idée d'un passage. Un passage vers un au-delà du visible, du physique. Un cheminement vers la conscience, décrit ci-dessous par l'artiste :

> « Parce que c'est dans la nature même des tissus d'intervenir ainsi ; c'est justement cette continuité entre la conscience et le vivant que les tissus permettent de ressentir profondément[398]. »

Le tissu n'est pas uniquement pris là comme objet, mais est également comme chose de l'esprit et de la pensée. Patrice Hugues le définit comme ceci :

> « Le tissu, cet objet qui évidemment sert le corps, peut aussi à coup sûr servir l'esprit. Autant de valeurs corporelles, le tissu a concrètement des valeurs mentales : des valeurs de compte, des valeurs de structure, des valeurs symboliques de signe et de sens. Objet/métaphore, les deux à la fois ; ce qui empêche que l'on puisse vivre son usage de manière métaphorique, uniquement au service des mots, au service de l'esprit, sans aucune conscience ni prise en

[396] Patrice Hugues, *Dans le virage*, Cahier VI [en ligne], disponible sur : http://www.patricehugues.fr/?page_id=951, dernière consultation le 26 janvier 2017.
[397] Figure 159.
[398] Patrice Hugues, *Le tissu entre le vivant et la conscience, cahier 2* [en ligne], disponible sur : http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisviva9.htm, consulté le 27/02/2017.

compte de sa réalité d'objet concret fonctionnant en même temps aussi bien et d'abord avec le corps[399]. »

[399] *Ibid.*

Figure 159

Patrice Hugues, *Deux fois un visage, tracé d'une boite ouverte sur la tache noire…devant une toile coutil*, 1994-1995, 55/40/15 cm, voile, applications thermo-imprimés sur voile, fonds d'atelier, Angers.

Cette réalité concrète du tissu, l'artiste s'emploie à ce que le spectateur l'expérimente sans cesse au cœur de ses différents dispositifs d'exposition. Qu'il s'agisse des œuvres monumentales, des grandes installations de voiles ou encore des productions de formats plus modestes, où les jeux de transparence et de lumière sont étudiés. En bref, pour clôturer ce sous-chapitre sur les usages des voiles noirs, nous avons sélectionné les œuvres suivantes, sélection non-exhaustive - à l'image de toutes les autres séries de l'artiste - et qui résulte d'un choix personnel. Il s'agit de montrer les usages des noirs en transparence, usages très divers. Différents dans les rapports d'échelles, d'abstractions, de gestuelles, de sens, de figurations ou d'absence de figuration, etc…

La première image représente une lucarne comportant un voile imprimé, avec une des images de la série des gestes d'aide avec Marie-Claude. Une représentation où l'on retrouve en noir et blanc l'épouse de l'artiste, les jambes nues, portant une tenue copte, dans des feuillages. L'image est transférée au cœur d'un rectangle sur un voile sombre. Elle est entourée de deux tissus blancs sur lesquels l'artiste a thermo-imprimé deux lucarnes. L'on retrouve ainsi les rectangles creux dessinés et transférés en rouge et bleu. Mais également le geste du peintre qui a badigeonné d'encre sublimable noir le papier transfert[400]. L'œuvre finale se compose donc d'un dispositif singulier très ouvert qui esquisse dans l'espace un cube. Une structure où se trouve installée une figure humaine. Ce personnage semble apparaître dans la tâche sombre de la lucarne. C'est une sorte d'ensemble quasi en miroir, très symétrique. Une composition où seule l'apparition de la figure semble venir perturber ce face à face. Le sens de cette tâche sombre est décrit ci-dessous par Patrice Hugues :

> « La tache sombre à quelque chose d'un miroir, mais elle est parfaitement transparente, ouverte sur le vide ; le fond clair du voile, laissé blanc ou imprimé d'un motif, joue au contraire comme un écran presque opaque, comme un plein s'opposant au franchissement du regard. Il ne s'agit évidemment pas d'un miroir, mais seulement de voiles et de tissus. Tout l'opposé du miroir. Entre les deux plans de voiles articulés, ou entre le plan de voile suspendu et l'arrière-plan du mur sur lequel j'applique souvent un tissu de coutil (toile à matelas) un entre-deux est saisi. Et la tache sombre est comme une lucarne qui donne sur cet entre-deux. Sur une profondeur qui évoque pour moi celle de la conscience[401]. »

L'extrait précédent nous éclaire de fait sur ce point : l'effet miroir des lucarnes n'est qu'une perception symétrique de premier degré. Ce qui prévaut ici, comme toujours, c'est l'effet d'entre-deux produit par la petite structure de voiles qui forment un cube. Une structure qui laisse apparaître des éléments - objets ou sujets - au cœur du vide.

---

[400] Avant de venir imprimer ce papier transfert sur les tissus blancs.
[401] Hugues, Patrice, *Tissu et travail de civilisation*, *op. cit*., p. 213-214.

Un espace décrit ci-dessous par le plasticien :

> « À la différence du miroir, dont la réalité est avant tout optique, cette lucarne comprend physiquement le vide et une profondeur de champ réelle (mais nul reflet). La main peut intervenir dans l'entre-deux, je la vois par transparence, ou devant le voile[402]. »

En outre, cet effet miroir disparaît en fonction du déplacement du spectateur face à la lucarne. Nous constatons ce fait à la vue de cette autre vision de l'œuvre : ici, le personnage semble juste flotter parmi les différents voiles qui l'entourent, tantôt présence révélée, tantôt présence cachée, voilée[403].

Ainsi, là où l'on ne s'attend pas à découvrir une figure dans un cube de tâches sombres, l'image de Marie-Claude apparaît soudain face à nous. En outre, tout comme les Eurydice ou bien la dame élégante, elle semble se déplacer en lévitation en fonction du mouvement du spectateur.

Pour notre artiste, rappelons ici le fait que les lucarnes constituent un moyen de voir au-delà de ce qui est juste face à nous. Une manière pour lui d'évoquer le monde de la pensée, sans user des mots[404]. Ces tâches noires donnent ainsi une forme d'existence à la psyché de ces figures (en portraits ou en pied, comme pour l'exemple de Marie-Claude). Une sorte de donnée abstraite, qui voit au-delà de la première strate de contemplation, de ce qui est juste visible face à nous. Le champ des consciences étant une infinité d'idées se croisant et se décroisant en continu ; quoi de plus efficace que l'utilisation du noir pour la métaphoriser, voire l'incarner ?

---

[402] *Ibid.*, p. 213-214.
[403] Figure 160.
[404] A contrario de la série *mots, motifs, textes, textiles* précédemment évoquée dans cette partie.

Figure 160

Patrice Hugues, *Une présence dans un cube de quatre voiles, vue 1*, 1978/1984, 90/90/89 cm, cinq voiles thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Figure 161

Patrice Hugues, *Une présence dans un cube de quatre voiles, vue 2*, 1978/1984, 90/90/89 cm, cinq voiles thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Figure 162

Patrice Hugues, *Une présence dans un cube de quatre voiles, vue 3*, 1978/1984, 90/90/89 cm, cinq voiles thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Toujours à propos de ces dispositifs, Patrice Hugues ajoute :

> « Cette lucarne de voile bien entendu ne renvoie aucune image, ni la mienne, ni celle de personne, ni d'aucune chose. En revanche, tache sombre et transparente, c'est comme si elle incorporait à la conscience les objets divers, présents là par hasard, qu'elle laisse apercevoir, derrière le voile, légèrement assombris à travers elle, pris dans un certain mystère[405]. »

Un certain mystère des objets mis en situation par l'artiste, comme l'atteste les deux détails de lucarnes suivants[406]. La transparence des noirs sur voiles est ici tout à fait perceptible. Ce noir sur voile, c'est la conscience métaphorisée par l'artiste. Cette conscience laisse transparaître dans le premier exemple une conserve en métal et un bocal en verre. Le verre redouble la transparence du voile noir en laissant la lumière s'introduire. La boîte de conserve en revanche, elle, joue sur l'opacité. Nous retrouvons ici les jeux entre transparence et opacité si chers à notre artiste qui utilise la lumière dans un double usage : elle transite, en effet, à travers les voiles des lucarnes, des objets mais elle est également capturée par la photographie de l'œuvre. Concernant l'aspect plastique de la composition, Patrice Hugues rédige ceci :

> « Sur l'autre plan, articulé à celui de la lucarne, je tends en certains cas le plan d'un strict tissu : les qualités de droiture et de rigueur d'un stricte tissage (prince de Galles ou écossais, par exemple) sont capables de redresser tous les désordres (il s'agit de la conscience), capables de s'imposer en dépit des sinuosités baroque du contour de la lucarne sombre : capables également d'entrer en opposition énigmatique avec les motifs tapissant, qui de leur côté, en plein, délimitent aussi ce contour de la transparence[407]. »

Ainsi nous retrouvons la notion d'opposition si fréquemment utilisé par l'artiste dans son processus de création. L'opposition entre clair et sombre, l'opposition des matériaux de réalisations (rudesse du barbelé et douceur/labilité du tissu) et même opposition dans le choix des motifs de la composition de la création. En conséquence, ce dernier se retrouve fréquemment à associer des formes, des coloris, des lettrages, des signes qui n'ont pas, à la base, de liens spécifiques. D'où cet usage des motifs à carreaux qui viennent restructurer, voire stabiliser le fond de la lucarne[408]. Il naît ainsi un entre-deux entre forme brouillonne, geste spontané et, à l'opposé, entre ordre et rigueur des motifs à rayures.

---

[405] *Ibid.*, p. 214.
[406] Figures 163 et 164.
[407] *Ibid.*, p. 214.
[408] Ce que l'artiste désigne par « l'autre plan » dans la citation ci-dessus.

Figure 163

Patrice Hugues, *Lucarne de la conscience I*, 1991, 60/80/50 cm, voile et tissu thermo-imprimés, fer à béton, objets, fonds d'atelier, Angers.

Figure 164

Patrice Hugues, *Lucarne de la conscience II (détail)*, 1991, 60/50/40 cm, voile thermo-imprimé, fer à bois, béton, fonds d'atelier, Angers.

Ces motifs à carreaux du second plan de la lucarne fonctionnent de manière similaires aux rectangles colorés et creux des lucarnes précédentes. Ils viennent, en opposition de style et de geste, créer un contraste entre ordre et chaos. La seconde lucarne de la conscience laisse, quant à elle, transparaître un cadre en bois creux. Un rectangle qui semble être une sorte d'incarnation volumique et réelle, des esquisses rectangulaires en couleur des lucarnes précédemment décrites. Ce cadre qui transparaît vient lui aussi contrasté le coup de pinceau transféré sur voile. Nous voyons bien ici l'opposition entre la spontanéité picturale du geste de la tâche en transparence et la rigidité opaque du cadre en bois. Outre les nombreux exemples de lucarnes, l'idée de la fenêtre et/ou de l'ouverture n'est pas utilisée uniquement dans le cadre des lucarnes. Voici un exemple d'œuvre utilisant les noirs avec la thermo-impression de persiennes[409]. L'arbre centré est le supposé paysage que l'on peut voir transparaître au travers des volets. Mais ici, l'image noire vient en amont transférer sur un voile blanc. La fenêtre, c'est justement l'objet qui peut servir de liaison entre intérieur et extérieur, entre dedans et dehors. Ces deux notions sont tout à fait capitales à la recherche plastique de notre artiste ; en témoigne l'extrait suivant rédigé par notre chercheur dans l'ouvrage *Tissu et travail de civilisation* :

> « Nous vivons enveloppés dans du tissu depuis la naissance jusqu'à la mort. Et puis il y a les ambiances. Nous les vivons intensément, implicitement. C'est l'espace de notre respiration, le sas indispensable de régulation des pressions entre notre intimité, notre intérieur et le dehors immense. L'organisation vivante de ces ambiances et notre accommodation tiennent en grande partie au rôle joué par les tentures, les voilages, les rideaux, les tissus d'ameublement qui sont autant d'articulations souples[410]. »

Ces espaces de respiration, ces ambiances quotidiennes de tissus sont au cœur de la création de Patrice Hugues qui cherche habilement à retranscrire ces impressions, ces sensations textiles au travers de ses œuvres. C'est l'exemple de ses persiennes de voiles ; l'artiste synthétise le dehors (la nature proche) et la frontière vers cet extérieur (les persiennes) au sein d'une même composition. Le voile présentant l'arbre du dehors est ainsi représenté pour évoquer cette relation si commune à tous : celle des espaces de vies qui s'articulent entre intérieur et extérieur, souvent avec l'appui du tissu. Ce dernier symbolisant l'objet de passage et d'entre-deux par excellence. Présent un peu partout dans nos espaces de vies, à tel point qu'il en deviendrait presque invisible. Présent également comme créateur « d'ambiances respirantes[411] ». Ils attestent du mouvement de l'air en extérieur comme en intérieur et rythment nos espaces de vies.

---

[409] Figures 166, 168 et 169.
[410] Hugues, Patrice*, Tissu et travail de civilisation, op. cit.,* p. 173.
[411] Expression fréquemment employée par l'artiste lors de nos échanges.

Figure 166

Patrice Hugues, *Arbre et Persiennes*, 1975, 250/350/80 cm, voile et tissu thermo-imprimés, photographie de l'exposition de Mulhouse en 1975, documentation de la conservation du Musée Jean Lurçat, Angers.

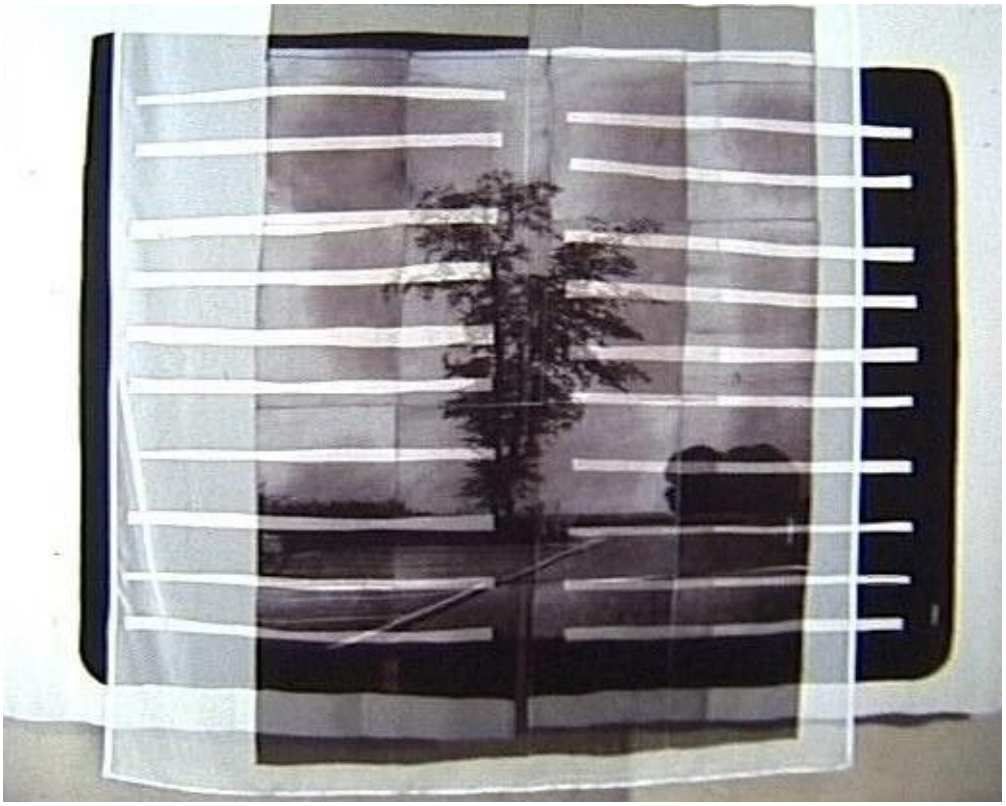


Figure 167

Patrice Hugues, *Arbre et Persiennes (détail)*, 1975, 250/350/80 cm, voile et tissu thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Figure 168

Patrice Hugues, *Neige et persienne*, 1974, 230/240/90 cm, voile et tissu thermo-imprimé, fonds d'atelier, Angers.

C'est en cela qu'un point essentiel de notre analyse ressort ici, suite à l'étude de ces voiles noirs : le tissu est pour Patrice Hugues, un agent d'expression animé, vivant et vital. Il décrit cet aspect du tissu ci-dessous :

> « Je ne suis pas venu au tissu de propos délibéré. Mais par croissance organique de mon besoin d'expression et de rencontre. Et je crois que l'époque dans son évolution profonde réclame non pas seulement les charmes et les séductions du tissu, mais le support, la protection et l'utilisation du tissu comme agent d'expression de notre vie, accessible à tous, pratiqué par tous, un médium parfaitement actuel et de tous les milieux. Souple, pliable, nomade et adaptable. Bref, non contraignant. Chacun a son sentiment du tissu[412]. »

Un médium commun à tous, connu de tous et ayant la possibilité d'exprimer une séduction mais également, des sensations d'ambiances évoquant ou magnifiant un quotidien. Un ordinaire commun à tous employant cet objet labile, pliable, animé, changeant, surprenant.

Sous vitrine, les œuvres conditionnées

Suite à ces nombreux allers retours entres les voiles, nous allons désormais aborder une ultime sous-partie relatant un type d'œuvres. Cette catégorie d'œuvres est davantage en lien avec la question du volume. Nous laissons donc de côté les grands voiles animés par l'air pour, à contrario, étudier une série de créations statiques sous vitrines[413]. Il s'agit bien sûr toujours de compositions employant le tissu, la différence réside ici dans le fait que les tissus ne se ploient plus au gré de l'air ambiant[414]. Ce sont davantage des compositions jouant sur l'opposition du tissu et du verre, tous deux à la conquête de l'espace. Voici ce que notre artiste décrit à propos du tissu employé sous une vitrine :

> « Il entre en conflit et en composition, en articulation, par exemple, avec le volume de verre limpide et impeccable d'une vitrine et là on pensera que lui-même, le tissu, est le contraire, souple et plié, tout à fait à l'inverse, non géométrisable en somme. Comment de même, on l'a vu entrer en rapport d'opposition flagrante avec des éléments aussi bruts que briques, module de béton, morceaux de basting ou même pointes méchantes et saillantes du grillage sur

[412] *Ibid.,* p. 174.

[413] La qualité des images, issues à la base de diapositifs scannés, nous empêchent parfois de présenter l'œuvre dans sa totalité. Nous nous contenterons donc – à défaut d'autres ressources documentaires disponibles – de présenter des détails d'œuvres photographiées. De manière globale, l'œuvre de Patrice Hugues reste très difficile à rendre en images : elle est avant tout à expérimenter dans le réel des espaces d'expositions.

[414] Ou bien lors du passage des spectateurs dans les espaces des installations textiles.

lesquelles on croirait qu'il est près de se déchirer. On dira articulation difficile, on dira même articulation ennemie, presque blessure[415]. »

Des oppositions, des conflits de matières et de formes. À titre d'exemple, La première œuvre sous vitrine que nous présentons se compose d'un tissu froissé thermo-imprimé, contenu dans un cube transparent[416]. Nous pouvons y voir l'image d'un nouveau-né qui nous apparaît étrangement volumique. Cette photographie transférée sur tissu provient à la base d'un manuel de puériculture, dont l'artiste ne possède plus les références à ce jour[417]. Nous retrouvons ici la citation déjà évoquée dans cet écrit, où l'artiste pointe la fonction du tissu dès le plus jeune âge d'un individu :

« Nous vivons enveloppés dans du tissu depuis la naissance jusqu'à la mort[418]. »

En effet, lorsque l'enfant vient au monde, il connaît presque immédiatement le contact du tissu. C'est d'ailleurs son premier contact physique après celui de l'air. Il découvre le contact de deux tissus, ici présentés en image : le tissu organique du corps de la mère (nous percevons une main et le geste d'allaitement), et les langes qui l'accueillent juste après sa sortie de ce même tissu organique. Outre cette relation inter-tissus, remarquons la manière dont le froissement du tissu contenu dans le cube transparent suggère le volume. Ce volume adopte un aspect baroque, sous la forme géométrique pure du verre. Et au-delà de ce surprenant dynamisme suscitant le volume, il est également intéressant de remarquer de quelle manière le reflet dans les quatre vitres du cube évoque de nouveau le thème du miroir. Et par extension celui de la symétrie.

---

[415] De Loisy, Françoise et Hugues, Patrice, *Patrice Hugues*, *des tissus et des voiles, présences vives, 1973-2003*, *op. cit*., p. 23.
[416] Figure 169.
[417] Cette œuvre faisait initialement partie de la série créée pour une exposition, en 1979, au CRDP de Rouen consacrée aux 100 ans de la première crèche de Rouen - la Crèche Brière - créée en 1879. Patrice Hugues reprend en 1997 cette œuvre pour l'installer sur une armature et sous cette vitrine de verre. Les vitrines participent à l'œuvre globale et sont dessinées par l'artiste. La réalisation est ensuite faite par un artisan à sa demande.
[418] *Ibid.*, p. 173.

Figure 169

Patrice Hugues, *Nouveau-né dans les langes (détail)*, 1976-1997, 46/39/39 cm, tissu thermo-imprimé, fonds d'atelier, Angers.

Une notion que nous avons d'ores et déjà développée avec les lucarnes de la conscience. Ces compositions en rassemblement d'images et de tissus - parfois d'images et de mots - sont emboîtées, contre toute attente, dans un espace donné et cloisonné. Elles sont conçues et voulues par notre artiste sous un nouveau jour de présentation. Voici la description qu'il en propose :

> « L'ensemble des bandelettes […] peuvent être disposées et apparaître sous les parois de verre d'une vitrine, étroitement conditionnées par celle-ci dans ses trois dimensions. La vitrine les rassemble, nécessairement, dans son espace intérieur. Sans cependant que rien n'empêche notre regard qui les voit rester au dehors à courte distance. Mais ce regard est pris en même temps par des réalités optiques et des rigidités, celle du verre, par des réalités textiles et des souplesses, celles des bandelettes de tissu, par des réalités spatiales[419]. »

Ce rassemblement focalise notre regard à l'intérieur du cube bien que la transparence du verre suggère aussi la réalité entourant l'espace de l'œuvre. L'effet de contraste évoqué dans l'extrait ci-dessus se joue donc entre l'aspect géométrique, rectiligne du cube et le côté imprévisible et désordonné des tissus contenus. L'œuvre suivante présente une belle démonstration de cet effet de contraste[420]. Nous pouvons y entrevoir une image en négatif imprimée sur une lame de verre, ainsi qu'un chiffon peint. L'ensemble contenu dans la vitrine cubique. L'image représente une figure de mode féminine de type catalogue de prêt-à-porter. L'impression en négatif nous empêche de distinguer correctement tous les détails de cette image. Elle devient en cela une forme de silhouette noire. Patrice Hugues la désigne ici de nouveau sous le titre de « Dame élégante ».

[419] *Ibid.,* p. 209.
[420] Figure 170.

Figure 170

Patrice Hugues*, Dame élégante et chiffon,* 1972, 30,5/21.5/20,4 cm, film sur lame de verre, chiffon peint, vitrine, fonds d'atelier, Angers.

Figure 171

Patrice Hugues*, Dame élégante et chiffon (détail),* 1972, 30,5/21.5/20,4 cm, film sur lame de verre, chiffon peint, vitrine, fonds d'atelier, Angers.

Nous connaissons déjà une autre dame élégante : celle en robe à tournure décrite sous plusieurs aspects dans la première partie de cette monographie. Il semblerait ainsi que l'artiste aime à décrire ces figures de mode par ce titre. Si nous nous penchons davantage sur cet objet, nous pouvons observer la figure de la dame centrée au cœur de la vitrine. Derrière elle, se situe le chiffon coloré. L'effet de contraste est saisissant : nous avons d'une part le rectangle rigide de la dame en négatif, et d'autre part, le désordre amené par la juxtaposition de ce tissu froissé. Cette composition contrastée a donc pour effet de renforcer l'aspect lisse et propre de l'image en négatif ; en comparaison au haillon présumé sale. L'ensemble de ces travaux autour des contrastes de matières, de lumière, de styles, de sens et de réceptions constituent à l'unisson la facture plastique de notre artiste. Qu'il s'agisse des grands tissus et voiles, des mots, des petits dispositifs ou encore ici des œuvres sous vitrines. L'artiste évoque ci-dessous cette relation esthétique et sémantique, entre brutalité et douceur :

> « Nous vivons donc brutalité et douceur. Douceur, nous ne pouvons nous en passer. Brutalité, nous la subissons ou à la limite dans le pire des cas nous y participons. Brutalité et douceur que le tissu en rapport avec ses assauts bruts de bétons ou de bois brut nous fait bien ressentir. Je ne peux pas m'exprimer sans que ça intervienne dans mon travail actuel et c'est ce qui explique le type de ces variances. Certaines y échappent et gardent avant tout la victoire de l'élément doux et souple du tissu contre la brutalité[421]. »

L'extrait ci-dessus fait référence à un type d'œuvres comprenant, non pas des images en lien avec le tissu mais des éléments bruts de constructions comme le béton ou le bois. Nous pouvons voir sur ces deux détails un exemple de ces relations entre brutalité et douceur[422]. Un rapport contrasté qui pousse à son paroxysme l'opposition entre doux et dur. Le velours rose rentre ici en opposition avec les briques et le béton. Ce qui accentue dans les deux cas les qualités de douceur du velours. À ce propos, Patrice Hugues déclare ceci :

> « La brutalité est encore plus nette et plus évidente, quand, sous vitrine de verre, comme dans les cas précédents, avec les qualités de transparence limpide, avec la qualité cubique de la vitrine, il y a directement coincé entre deux pièces de béton (qui servent d'ordinaire en maçonnerie à constituer des appuis de fenêtres) un morceau de velours rose absolument laminé, absolument écrasé par ces deux éléments de béton sauf ce qui en échappe[423]. »

---

[421] De Loisy, Françoise et Hugues, Patrice, *Patrice Hugues, des tissus et des voiles présences vives, 1973-2003*, *op. cit*., p. 21.
[422] Figures 171 et 172.
[423] *Ibid.*, p. 21.

Figure 171

Auteur inconnu, *Patrice Hugues* : *Velours rose pris entre deux bétons (installation)*, 2003, 46,7/39/39 cm, velours, élément béton, collection des Musées d'Angers.

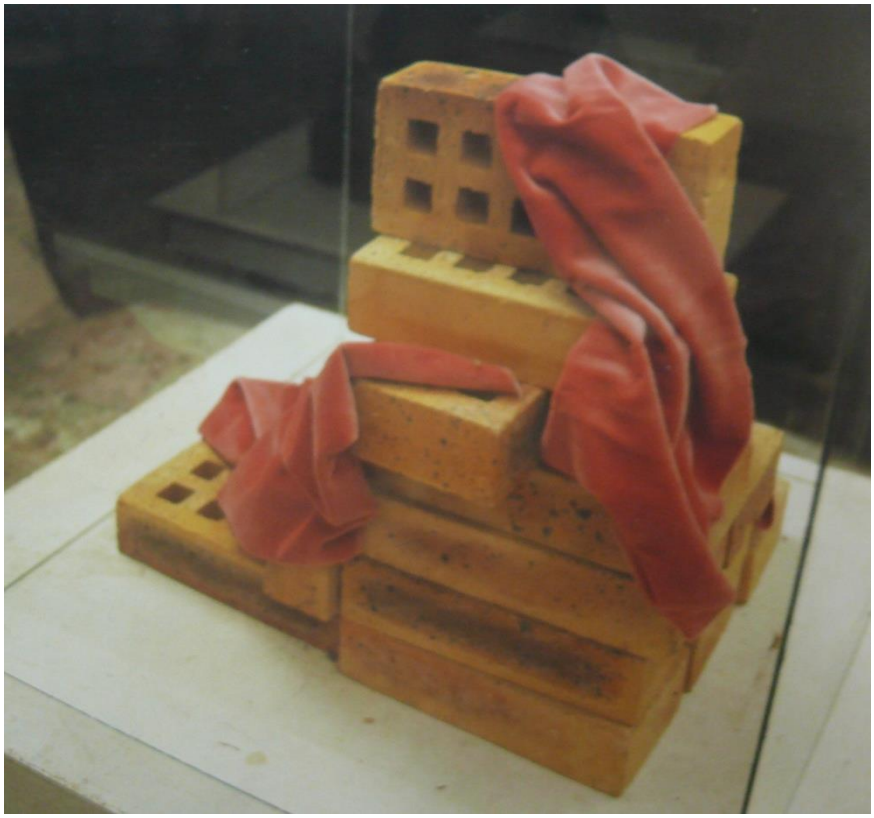


Figure 172

Patrice Hugues, *Briques et velours rose sous vitrine*, 2002, 66,5/57/53 cm, tissu velours, briques, vitrine, fonds d'ateliers, Angers.

Figure 173

Patrice Hugues, *Béton gris et satin noir sous vitrine*, 2002, 60/56/52,5 cm, tissu satin noir, pièces béton, fonds d'atelier, Angers.

Si nous prenons à présent cette autre réalisation, nous constatons toujours cette opposition entre fluidité et rigidité. Une rigidité de la chaise associée à la labilité du voile posé sur cette même chaise. L'ensemble demeure statique, sous un cube de verre reposant sur un socle surélevé. Le voile comporte plusieurs images compartimentées dans des rectangles de couleur. Les images thermo-imprimées semblent provenir de photographies de famille[424] : l'on peut y percevoir en orange une mère et son fils enfant et également ce qui s'apparente à un portrait féminin de profil.

Le voile thermo-imprimé présente plusieurs plis assez séduisants. Ce n'est pas la première fois que l'artiste emploie la chaise dans ses compositions. Nous avons précédemment fait état d'une installation comportant elle aussi une chaise[425]. De même, les communiantes thermo-imprimées sur voile étaient, elles aussi, comprises dans un dispositif avec voile. Un tissu juste déposé sur une chaise. Comme pour les communiantes, ce qui intéresse l'artiste dans cette composition sous verre, c'est l'effet de modelage produit par la rencontre entre un élément solide, non ployable et un textile qui est cet objet malléable, labile, animé et changeant. En outre, il est possible pour le spectateur d'imaginer, voire de projeter, un récit autour de la rencontre de ces deux objets. La chaise appartient-elle au passé de ces images ? A-t-elle un lien quelconque avec les personnages du voile ?

Au-delà de l'aspect imaginatif, remarquons, face à cette composition, le phénomène suivant : le spectateur doit faire le tour du socle pour apercevoir l'intégralité de l'œuvre. De ce fait, bien que dans le cas présent Patrice Hugues n'invite pas les spectateurs à déambuler parmi les voiles et les tissus, il amène tout de même une autre forme de rapport interactif à l'œuvre. Il refuse toujours cette idée d'une relation exclusivement frontale à l'œuvre, qui ne rend pas compte, selon sa pensée, des phénomènes d'ambiances et de valeurs euphorisantes propres aux tissus :

> « Ambiance et limite du tableau. Qu'est-ce qu'une peinture sur un mur ? (Elle se doit d'être percutante). Qu'est-ce que c'est qu'une sculpture, masse qui cherche à s'imposer dans l'espace ? De quelle nécessité est pour moi la notion de fond (en arrière de l'œuvre) sur lequel se détache l'œuvre (murs de la peinture, murs, sol et plafond de la sculpture). Ce sont là des œuvres qui se veulent hors ambiance, hors de notre vie respirante. On dit d'elles, qu'elles cherchent à créer leur propre espace. Bien entendu il ne peut y avoir de création effective d'une expression d'ambiance, ni de saisie des pouvoirs d'ambiance, si demeurent très manifestement affirmées les limites du châssis, du tableau[426]. »

[424] Nous retrouvons de nouveau ce rapport à l'intime et à la sphère familiale, propre au processus de création de l'artiste.
[425] Voir figure 15.
[426] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 21 janvier 2015.

Figure 174

Patrice Hugues, *Des souvenirs mêlés au tissu,* 1973, 88,5/50,5/45,5 cm, tissu thermo-imprimé, chaise, collection des Musées d'Angers.

Jean Coural et Marie-Margueritte de Felice évoquent quant à eux la notion de tissu-souvenir :

> « Déjà dans ce tissu-souvenir, hommage à une personne disparue, les images sont insérées dans le tissu, le transformant en un véritable lambeau de mémoire. Mais la vitrine est encore là qui enclot doublement ces images gardées dans le tissu reposant sur une chaise[427]. »

Face à cette approche mémorielle du médium, l'artiste lui insiste davantage sur les pouvoirs d'ambiance propre aux tissus par rapport à ceux de la peinture :

> « C'est là la faiblesse évidente de l'expression picturale actuelle quand elle est à la recherche des pouvoirs d'ambiance. Ce n'était pas vrai des époques où la peinture, le tableau avait valeur de représentation. La relation d'ambiance, ce qui est à vivre aujourd'hui, je préfère la rechercher, hors de la peinture, par tissus et voiles. L'expression de l'ambiance, je l'ai rendue réelle, respirable, pénétrable, révélée : et c'est bien plus près de la saisie de l'indicible actuel[428]. »

Cependant, il n'y a pas que les tissus et les voiles qui composent les pouvoirs d'ambiance, propre à la création de l'artiste. Ces deux derniers exemples nous offrent à voir un rapport au tissu en lien au corps : plus exactement un lien avec la trace du corps et son volume[429]. De fait, l'artiste présente ici, toujours sous vitrines, deux sculptures en grillage métallique de torse féminin. Du moins, sous vitrine suggérée puisqu'en réalité les volumes de ces œuvres ne sont définis que par les arêtes blanches et noires des cubes. Un bel effet en trompe-l'œil est donc réalisé par Patrice Hugues. Le premier volume contient, toute en légèreté et élégance, un torse creux aux courbes harmonieuses. Le second volume présente en revanche un torse droit, donc sans courbes[430]. En cela, nous pourrions presque nous figurer qu'il s'agit pour le second d'une autre partie du corps du modèle, les jambes notamment. La première vitrine est apposée sur un socle blanc : le torse féminin devient une sorte de corsage grillagée. Ce corset paraît flotter, ou évoluer en lévitation (selon le déplacement du spectateur) au centre du cube de verre. Le second torse est, quant à lui, posé au sol sans socle, dans un volume cubique aux arêtes noires sur fond blanc. En cela, l'effet de contraste n'intervient pas ici, comme c'est le cas pour les œuvres sous vitrine, avec le concours des oppositions de couleurs, de lumières ou encore des matériaux employés. Il intervient ici dans le rapport formel très opposé qui surgit entre les deux versions d'un même sujet : le corps et sa traçabilité. Tantôt harmonieux, léger, et élégant, tantôt plus lourd, ancré au sol et sans séduction rétinienne.

---

[427] Coural, Jean et Felice, Marguerite-Marie (de), *Patrice Hugues*, *op. cit.*, p. 6.
[428] Hugues, Patrice, *Tissu et travail de civilisation*, *op. cit.*, p. 213.
[429] Figures 175 et 176.
[430] On distingue ou devine uniquement la trace de la poitrine du modèle.

Un corps généralement recouvert de vêtements est ici modelé et capturé dans l'exactitude du grillage. Un matériau en général employé comme une étape intermédiaire du sculpteur. Il devient ici matériau premier et matériau final de réalisation. Un grillage qui se fait vêtement et corps.

Figure 175

Patrice Hugues, *Petit torse,* 1971, 97/60/44 cm, grillage métallique, volume en tiges métalliques défini seulement par les arêtes, fonds d'atelier, Angers.

« Le regard passe à travers les formes miroitantes du grillage, va du dehors au-dedans, ainsi qu'il le fait avec les voiles ultérieurs délivrés des cages[431]. »

[431] Coural, Jean et Felice, Marguerite-Marie (de), *Patrice Hugues*, *op. cit.*, p. 4.

Figure 176

Patrice Hugues, *Torse féminin*, 1971, 112/71/58 cm, grillage métallique peint, volume en tiges métalliques défini seulement par ses arêtes, fonds d'atelier, Angers.

Dans le débat qui a animé le rapport entre tissus et corps, voici une déclaration de l'artiste concernant les tissus portés par les uns et les autres au quotidien :

> « C'est plus qu'ils me paraissent être une chose indispensable aux uns et aux autres. Cela manquerait bien s'il n'y en avait plus, c'est un agent de civilisation. Il faut par ailleurs que la case de l'archéologie se remplisse à ce niveau. Le temps et les agents de putréfaction des matières organiques du tissu sont voués à disparition, donc ils s'effacent avec le temps et on les oublie. Mais maintenant c'est l'inverse avec les matériaux polluants des nouveaux tissus, *il y aura toujours des détritus*. Il y a une sorte de retour de bâton, une inversion du statut du tissu. Une question écologique primordiale désormais. Il y a d'ailleurs à notre époque une profusion de textiles, de motifs, non contrôlés, de l'innombrable…de la saturation et de l'absence de contrôle : c'est réellement préoccupant, affolant[432]. »

Précisément, ces motifs parfois incontrôlables et envahissants, innombrables. Nous ne les retrouvons pas ou peu dans les réalisations sous volumes de l'artiste. Les derniers exemples de torses sont d'uniques créations de Patrice Hugues – répondant à un surprenant penchant puriste, voire minimaliste de notre artiste. Ce tour d'horizon global, entre installations et dispositifs sous volumes, présente un panorama de l'extrême diversité de styles et de sens du créateur. Ses emplois multiples et variés du tissu permettent donc un affranchissement des limites du visible, un au-delà du cadre rigide. Ce sont ces ambiances respirables, euphorisantes et animées qui sans cesse sont recherchées par l'artiste. Des ambiances et des relations aux tissus qui changent d'un dispositif à l'autre, d'une ambiance à l'autre. Les cadres sont et ne sont pas présents.

Patrice Hugues n'a de cesse de rechercher des alternatives à la rigidité frontale du cadre académique. Ainsi, les vitrines de verre, les grands rectangles de voiles, ou encore les compositions mixtes représentent des propositions plastiques déroutant cette focale fixe. Nous arrivons au terme de cette seconde grande partie. Celle-ci nous a permis de mettre en lumière la diversité des dispositifs propres à la création de Patrice Hugues et ce, toujours dans l'optique d'un lien de cœur et de corps avec les tissus. Nous allons désormais aborder dans notre ultime grande partie, la pratique plus récente de l'artiste. Celle-ci est très différente de tout ce que nous avons pu présenter jusqu'alors au cours de cette étude, compte-tenu notamment de l'emploi des nouvelles technologies et du numérique. L'image vidéo y tient une place clé. Le collage et le photomontage également. Le tissu est bien sûr présent, mais davantage dans le champ de la représentation.

[432] Transcription écrite d'un questionnaire soumis à l'artiste à son domicile : rencontre datée du 10 avril 2015.

Nous verrons, en priorité, la manière dont les œuvres décrites précédemment, ressurgissent et sont ré- exploitées dans ces images récentes. Cette nouvelle exploitation faisant office de recréation pour l'artiste.

TROISIÈME PARTIE : le temps numérique, la recréation

Chapitre 1 : Quitter le mur, la conquête des espaces d'expositions

À présent qu'ont été exposé une majorité de travaux en volume de notre artiste, intéressons-nous aux pratiques d'autres plasticiens avides de techniques et d'espaces employant les tissus. En effet, Patrice Hugues est loin d'être l'unique artiste à se saisir de la diversité créative offerte par les textiles. L'exposition *Tapisserie ? De Picasso à Messager* combine en 2015, au Musée Jean Lurçat d'Angers, un savant mélange de pratiques et de plasticiens s'emparant du médium textile. La diversité des propositions incite le spectateur à voyager dans le temps ; du renouveau de la tapisserie, lors de la seconde biennale de Lausanne en 1965, jusqu'aux créations les plus contemporaines. Pour Ariane James-Sarazin, historienne de l'art et à l'époque directrice des Musées d'Angers, la question de l'évolution de l'art textile prend naissance avec la tapisserie, œuvre murale et héritière d'une longue tradition. On assiste donc dès la fin des années 1960 à un renouveau de cette tapisserie, qui va peu à peu laisser place au mouvement de la Nouvelle Tapisserie. Parmi les pionniers de ce courant, Pierre Daquin est un artiste phare lié à cette mouvance. Il est l'un des premiers à s'être volontairement écarté des codes et de la technique des Gobelins pour réaliser de surprenantes compositions dans l'espace. En témoigne son œuvre phare, *Mospalis* (1968), où l'artiste fait le choix de s'écarter de la couleur pour utiliser uniquement le blanc et le rouge.

L'œuvre consiste en une installation dans l'espace de plusieurs parties, dont certaines tapisseries ont quitté le mur ou la paroi du Musée. L'artiste a suivi une formation en tapisserie traditionnelle mais décide de détourner son savoir-faire au profit d'un renouveau stylistique et sémantique du médium. Ainsi, dans *Mospalis*, le spectateur peut voir au travers de trois tapisseries blanches car l'artiste a découpé des silhouettes ovale dans le médium, afin d'en colorer une de rouge et de la redéposer dans l'espace. L'ovale rouge se retrouve accolé au mur, sur une autre tapisserie blanche. L'installation complète comporte donc un ensemble de cinq tapisseries toutes liées les unes aux autres et installées dans l'espace à la manière d'un mobile dynamique et aérien. L'artiste est essentiel à notre recherche, puisqu'il développe lui aussi un entre-deux textile et des zones de passages pour les spectateurs. Il recherche donc également un dépassement du cadre académique, par le biais de l'outil textile. À ce propos, Pierre Daquin énonce :

> « Je n'ai eu qu'une envie, c'est de déborder ce cadre traditionnel pour montrer comme dans cette tapisserie l'envers […] j'ai fait un double tissage, ce double tissage révèle une intériorité qui elle est nette ; mais ici l'envers nous montre en fait ce qu'il y a toujours derrière les tapisseries, même les tapisseries traditionnelles […] tous ces nœuds m'ont semblé quand même faire partie d'un vocabulaire où on voit qu'il y a une très grosse différence entre l'envers et l'endroit, et donc c'est ce qui m'intéressait[433]. »

Outre l'aspect détourné de la tapisserie traditionnelle, les œuvres de Pierre Daquin fascinent de par l'usage des pleins et des vides présents dans ses installations. Sa manière de renouveler la tapisserie nous renvoie à notre propre intériorité, à notre propre sens des espaces. Il existe donc bel et bien un entre-deux, à l'instar de Patrice Hugues, mais un entre-deux contemplatif et introspectif. Nous avons eu l'occasion de voir récemment l'œuvre *Une issue* (1975) qui est d'une présence imposante dans les espaces du Musée Jean Lurçat. L'œuvre se constitue d'une tapisserie de nouveau blanche et rouge. La forme globale s'apparente à un ovale étiré sur la longueur, qui n'est pas sans évoquer une porte ou un portail. La forme blanche au mur vient se répandre au sol, dans un dégradé de plus en plus rouge. La couleur frappe le spectateur qui reste subjugué face à cet étrange portique présentant en son centre une fine fente transparente. Toute la force plastique du travail de Daquin semble ici synthétisée : le spectateur se questionne sur cet objet abstrait dont le faible espace vide au centre dynamise le motif et offre à penser ou à imaginer un hors-champ de l'œuvre.

Simone Pheulpin (née en 1941) dont l'œuvre *Silhouette* (1994) est actuellement présente dans l'exposition « Collections ! Collections ! » - non loin de celle de Pierre Daquin – utilise, elle aussi, le blanc de manière surprenante. La plasticienne, avec laquelle nous avons pu nous entretenir, se dit assez ignorante des raisons qui la poussent à créer. Son travail est tout à fait singulier puisqu'il s'apparente à des ensembles organiques tels que des minéraux ou des végétaux. L'artiste utilise exclusivement des bandes de coton brut qu'elle plie et pique avec des épingles, soigneusement camouflées dans les soft sculptures[434]. Totalement autodidacte et apparemment obsédée par le même processus de création, Simone Pheulpin a dans son enfance était marquée par les pratiques de retroussages et de reprises en tout genre des vêtements de son quotidien. Patrice Hugues déclare, lui aussi, lors de notre première rencontre en 2014, avoir été marqué par l'activité de couturière de sa

[433] Fondation Villa Datris. *Quatre coins pliés | Pierre Daquin – Tissage/Tressage* [en ligne], YouTube, 6 juillet 2018, consultée le 24 mars 2019. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=piCnHHGcXhY

[434] Simone Pheulpin utilise exclusivement du tissu des Vosges, région dont elle est originaire. Elle se fait connaître en 1987, avec son œuvre *Décade* à la biennale de Lausanne. Son travail est alors révélé comme à la fois textile et architecturale.

mère. Simone Pheulpin narre avec affection sa surprise lorsqu'elle observe, autour d'elle, des jeunes gens jeter des tissus pour un bouton manquant ou un trou inesthétique.

Tout comme Patrice Hugues, la plasticienne est inspirée par les formes de la nature, et se réapproprie ses formes en recréant des pièces grâce au pli du coton :

> « Ce qui m'inspire le plus c'est la Nature. La forêt notamment avec les racines, les failles, les écorces d'arbres ; le bord de la mer, les coquillages...enfin tout ce qui est naturel[435]. »

En 2017, elle expose ses sculptures à la chapelle expiatoire de Paris où l'espace donné répond étonnamment bien à la plasticité de ses œuvres textiles. En effet, l'architecture du lieu fait écho à la texture des sculptures. Ils semblent presque conçus l'un pour l'autre. Son œuvre de plus en plus reconnue a été récemment exposée à la *Saatchi Gallery* de Londres, au stand de la maison parisienne. Le travail de cette artiste nous fascine au sens où le pli n'a jamais questionné plastiquement Patrice Hugues. Ce dernier connaît pourtant bien la question, puisqu'en 2014 nous avons longuement échangé sur les théories de Gilles Deleuze à ce sujet. C'est cependant bel et bien autour de la question du pli que notre recherche s'est développée en lien avec la figure du psychiatre et photographe Gaëtan Gatian de Clérambault comme nous le verrons dans ce qui va suivre.

Simone Pheulpin et Pierre Daquin sont donc deux figures importantes de Lausanne et d'Angers. Autour de ces deux lieux très attachés aux arts textiles, nous pouvons également repérer le travail de Magdalena Abakanowicz et de Josep Grau-Garriga. Directement liés au mouvement de la nouvelle tapisserie naît à Lausanne, ces deux artistes ont totalement renouvelé le langage du tissu et du tissage. Magdalena Abakanowicz est une artiste d'origine polonaise disparue en 2017. Elle étonne et ravie le public des premières biennales de Lausanne en présentant ses célèbres *Abakans* dès 1966. La plasticienne réalise dès lors de grandes compostions textiles en rouge, jaune ou noir. Ces néo tapisseries de grandes dimensions sont tissées à partir de fibres végétales et parfois installées sur des supports en métal. Elles forment d'étranges ensembles évoquant de gigantesques masques de cérémonies ou encore d'étranges forêts aux contours incertains. L'artiste transfert dans sa création la noirceur et les traumatismes liés aux ravages de la guerre dans son pays.

Les *Abakans* s'imposent au spectateur par une présence puissante, voire avilissante. Entre 1986 et 1991, l'artiste passera à la sculpture textile en utilisant de la toile de jute et de la résine. Elle réalise dès

[435] Ateliers d'Art de France. *Un monde de plis*, *une exposition de Simone Pheulpin*, lauréate du Prix Le Créateur de la Fondation Ateliers d'Art de France [en ligne], YouTube, 11 décembre 2017, consulté le 14 mars 2019. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=fSpY2VbZcqY

lors des installations anxiogènes Foules où des corps sans têtes sont alignés les uns à côté des autres, de façon militaire et formelle. L'aspect terreux, obtenu grâce à l'association du jute et de la résine, offre à voir un étrange mélange ; un ensemble où les corps sont à la fois présents et sans vie, où l'aspect global des figures évoque à la fois la mort et la résurrection.

Magdalena Abakanowicz jouit actuellement d'une notoriété égale à celle de Sheila Hicks, dans le milieu des *fiber artists* contemporains. Toutes deux pionnières, mais avec un style et une approche du médium tout à fait différents. Elles ont largement contribué à émanciper la tapisserie des cartonniers et des lissiers. Ainsi, le peintre peut se saisir du textile pour créer, sans pour autant connaître à la lettre les techniques des Gobelins ou d'Aubusson. Ou encore, il peut très bien maîtriser ses techniques académiques et prestigieuses tout en optant pour le détournement de ces pratiques à des fins esthétiques. C'est le cas de Daquin, mais également celui d'Abakanowicz et de Hicks. La figure de Grau-Garriga est elle aussi tout à fait décisive, en lien avec le courant de la Nouvelle Tapisserie. Très présent dans les collections permanentes du Musée Jean Lurçat à Angers, l'artiste d'origine espagnole, a su développer une œuvre charismatique et colorée. Il mixe matériaux et repousse sans cesse les contours de ses tapisseries. On peut voir une forme de sculpture dans son travail bien que, contrairement à Abakanowicz ou Hicks, la majorité de ses œuvres textiles ne quitte pas le mur. La corde, qui offre une forme de matérialité dense et dynamique au support, est un matériau récurrent dans ses créations. Cette dynamique brute présente dans l'œuvre du catalan est liée au mouvement de l'*arte povera*. Elle fait de Josep Grau-Garriga, dans les années 1970, une des figures majeures de la nouvelle tapisserie espagnole. Cet aspect pauvre et brute est particulièrement visible dans l'œuvre ...*I la morte tambe* (et la mort aussi) créée vers 1971. On observe dans cette œuvre textile un ovale tissé au cœur duquel surgissent des excroissances assez étranges, voire inesthétiques. L'aspect organique est tout à fait perceptible mais le choix de la composition et des matériaux employés confère à ce type d'œuvre une beauté inhabituelle, assez violente. Une force propre aux compositions plastiques de ce renouveau de la tapisserie.

Retapisser les espaces, valoriser le textile

En 2014, le Musée d'Art Moderne de la ville de Paris organise une exposition *Decorum*, tapis et tapisseries d'artistes où la technique est remise à l'honneur. En effet, suite à plusieurs décennies de silence, il semblerait qu'un regain d'intérêt s'organise, ces dernières années, autour des arts textiles. En témoigne la sortie d'ouvrages consacrés à la néo broderie fin 2018. Concernant *Decorum* (2013-2014), l'exposition revalorise la tapisserie comme un art à part entière, celui-ci ayant été longtemps considéré à tort comme mineur ou dépassé. La monumentalité des pièces, l'habillage des espaces et la

souplesse du matériau sont en effet des caractéristiques plastiques non négligeables. L'événement présente des grands noms d'artistes tels que, Louise Bourgeois, Francis Bacon, Victor Vasarely, Le Corbusier et également Pablo Picasso. Ainsi, l'exposition témoigne du grand intérêt de bon nombre d'artistes modernes d'envergure pour cet art, jugé à tort, mineur. L'extrait suivant synthétise les déboires du textile à travers le temps :

> « Objets à la fois visuels et tactiles, esthétiques et fonctionnels, facilement transportables (Le Corbusier qualifiait ses tapisseries de "Muralnomad"), tapis et tapisseries transcendent les habituelles frontières des arts décoratifs et du design. Jusqu'à la fin du XIXème siècle, les peintres se limitaient au dessin du carton destiné à être tissé ou à la représentation de tapis orientaux dans leurs tableaux (Lotto, Holbein, Delacroix). Au cours du XXème siècle, les avant-gardes artistiques européennes révolutionnent l'esthétique et la technique de l'art textile. Les artistes tissent eux-mêmes leurs tapis en faisant référence à des pièces anciennes ou en utilisant des motifs ethniques et géométriques. Souvent porteurs d'un message politique ou féministe à partir des années 1960, tapis et tapisseries suscitent un regain d'intérêt sensible depuis les années 2000. De jeunes artistes contemporains comme Caroline Achaintre ou Pae White produisent des pièces tissées originales qui intègrent tradition, modernité ou influences extra-occidentales et expérimentent de nouvelles techniques, comme le tissage numérique[436]. »

Le tissage numérique est pratiqué par Pae White, plasticienne californienne qui expose à *Decorum* une tapisserie entièrement réalisée par ordinateur[437]. En outre, la Suissesse Elsi Giauque, Pierre Daquin, mais également d'autres artistes actuellement exposés à Angers, ont été exposés dans cet espace, désenclavant, de ce fait, un art bien longtemps minoré voire oublié. Peut-être que cette exclusion est liée au fait que la tapisserie fut longtemps reproductible? Pour autant, l'unicité des pièces est souvent visible et la créativité de rigueur. Mais au-delà de la question de la reproduction, c'est surtout celle de la question du genre qui a longtemps dévalorisée l'art textile. En cela, la tapisserie, tout comme la broderie, la couture et les autres travaux de dames resteront longtemps dans les mentalités une forme de coquetterie féminine.

En somme, un travail à ne pas réellement prendre au sérieux. Et pourtant, la présente recherche est consacrée à la figure d'un homme. Un plasticien qui, lui, a préféré les matériaux textiles à la peinture

---

[436] Petibon, Élizabeth, *DECORUM – MUSÉE D'ART MODERNE DE PARIS (11/10/2013 – 09/02/2014)* [en ligne], disponible sur : http://newsarttoday.tv/expo/musee-dart-moderne-de-paris/, consulté le 10/10/2019.

[437] L'installation *Too much night, again* (2013) de Pae White présente des similitudes formelles avec le travail d'Elsi Giauque : jeux d'optiques, usage du fil, formes géométriques.

et à la sculpture dite académique. Annette Messager confie à ce propos – lors d'une rencontre au Musée du Cluny devant la célèbre *tapisserie de la dame à la licorne* – avoir reçue moqueries et critiques sur le fait de réaliser des créations textiles. Voici spécifiquement ce que déclare la plasticienne lors de cette interview :

> « On me disait autrefois : ton travail ça ne marchera jamais parce que tu fais à la fois une photographie, du dessin, tu découpes des magazines […] ce n'est pas de l'art minimal, ce n'est pas de l'art conceptuel...il faut faire un artiste, on doit le reconnaître très vite, il faut faire toujours la même chose […] on me disait "c'est un travail de fifille", en même temps moi j'ai voulu un travail de fifille qui soit aussi beau qu'un travail de mec[438]. »

C'est précisément cette distinction de genre qui semble créer, encore de nos jours, une absence de parité dans les pratiques liées au textile. Les tissus seront donc la seule affaire des femmes ? Le travail monographique autour de la figure de Patrice Hugues tend au contraire à prouver le contraire. De même, la figure montante du plasticien Faig Ahmed appuie ce contre-exemple. L'artiste d'origine azerbaïdjanaise travaille le tapis d'une manière unique et étonnante. À première vue, ses tapis exposés au mur sont le fruit de déformations numériques. Et pourtant, il n'en est rien, tout a été tissé et réalisé à la main sur des métiers dans ses ateliers. Le plasticien raconte avoir un jour enfant découpé aux ciseaux le tapis de sa grand-mère. On peut découvrir cette anecdote à la lecture de l'article rédigé par Jessica Hemmings, célèbre essayiste et auteure américaine spécialisée dans les arts textiles :

> « Encore enfant, Faig Ahmed décide un jour pour s'amuser de réarranger les motifs du tapis du sol de la maison de sa grand-mère. Non satisfait de garder ses idées sur le terrain de jeu de son imagination, Ahmed coupa certains symboles du tapis pour les réarranger dans d'autres positions ; à un moment où, indiscutablement sa créativité n'était pas entièrement appréciée par les membres de sa famille. Cependant, un intérêt concernant les potentialités narratives des tapis traditionnels l'ont depuis accompagnées[439]... »

---

[438] Drôle d'endroit pour une rencontre. *Interview d'Annette Messager au musée de Cluny* [en ligne], YouTube, 25 octobre 2016, consulté le 23 avril 2019. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=DMZkpBKKY-8

[439] "As a child, Faig Ahmed once decided to entertain himself by rearranging the motifs he found in the carpet on the floor of his grandmother's home. Not content to keep his playroom ideas in the realm of his imagination, Ahmed cut out selected symbols from the carpet and moved them into new positions. At the time of this creativity was, understandably, not entirely appreciated by family members. But in interest in the potential of traditional carpets to carry new stories has stayed with him […]", traduit par nous. Hemmings, Jessica, Textile writer, *Surface Design Journal*, août 2014 [en ligne]. Disponible sur : https://www.faigahmed.com/#read, dernière consultation le 5 mai 2019.

Dès lors, mûrit dans son esprit le projet de recomposer, distordre et fondre les motifs traditionnels de ces tapis pour en faire des pièces d'art contemporain. L'effet est tout à fait déroutant, puisque le spectateur subit une forme de trompe l'œil : des effets de *glitch* ou autres résultats de pixellisations déforment et recomposent les motifs ancestraux des tapis orientaux.

Très présent sur Internet et de plus en plus populaire, les tapis de Faig Ahmed sont exposés dans de nombreux lieux d'art contemporain. Les photographies des œuvres présentes sur Internet sont indispensables pour pousser le public à la confusion et jouer jusqu'au bout l'illusion du trompe l'œil. En effet, c'est lorsque les tapis sont visibles dans la réalité que la certitude du travail manuel et non numérique nous apparaît. Son œuvre est donc double, puisqu'il s'agit de nous pousser à l'erreur, par le biais du numérique et de ses effets bien connus, vers un travail qui, en fin de compte, est purement artisanal et traditionnel. Notre perception classique est ainsi mise à rude épreuve. Les tapis sont-ils des tableaux comme les autres ? Des œuvres au format rectangulaire tissées et non picturaux ? L'artiste, en tous cas, reconditionne notre rapport au format classique et à la rigueur de l'abstraction géométrique présent dans la tradition de la tapisserie arabe et persane. Ainsi, les nombreuses distorsions surréalistes visibles dans les tapis de Faig Ahmed questionnent notre rapport culturel, social et gravitationnel à cet objet, objet sur lequel, selon les cultures, on passe, on s'assoit, on mange, on dort, on prie...

Architectures et fibres

Nous l'avons vu, l'espace occupe une place prépondérante dans le processus de création des artistes textiles contemporains, et ce depuis la première biennale de Lausanne. Au-delà des jeux d'optique présents dans les installations d'Elsi Giauque, d'Olga de Amaral et de Patrice Hugues, d'autres figures du *Fiber Art* exploitent l'espace comme créateur dans leurs œuvres. C'est le cas, par exemple, de la plasticienne croate Jagoda Buić. En effet, sa formation initiale de scénographe pousse l'artiste à créer d'imposantes installations dès le début de sa carrière. Elle utilise pour ce faire d'épais tissus dont la matière opaque et brute se rapproche des créations de Magdalena Abakanowicz. De ce fait, quittant elle aussi le support du mur, la plasticienne s'inscrit tout naturellement comme une autre pionnière du mouvement de la nouvelle tapisserie. Elle réalise en cela des sortes de totems textiles, imposantes présences installées dans l'espace visant à créer une atmosphère quasiment mystique. Contrairement à l'esthétique du fil l'Olga de Amaral ou d'Elsi Giauque, les installations monumentales de Jagoda Buić ne sont pas aériennes ou contemplatives. Au contraire, elles encerclent les spectateurs qui se retrouvent pris dans des sortes de forêts textiles épaisses où les hauteurs des corps des passants sont surplombés par d'étranges formes abstraites qui se dressent à l'horizontal. Ainsi, le choix d'utiliser de

la corde et des textiles épais et lourds, plutôt que de la laine, du lin ou de la soie, offre à voir et à vivre un rapport à l'installation totalement différent. Cette différence de prise en compte de l'espace par le matériau textile est particulièrement visible au regard d'œuvres d'artistes asiatiques. Et plus spécifiquement, si l'on se penche sur le travail de la plasticienne japonaise Machiko Agano.

En effet, un nombre croissant d'artistes asiatiques et japonais réalisent, dans le cadre du mouvement de la nouvelle tapisserie, de monumentales installations textiles interactives et poétiques. Machiko Agano crée ainsi des environnements où le spectateur est amené à se perdre, mais non pas à la manière des ouvrages brutes d'Abakanowicz ou de Buić, mais davantage en utilisant des matériaux organiques comme la soie ou encore la fibre de bambou. Souvent transparents, ses outils lui permettent d'aérer et d'inclure de la légèreté dans ses installations. Une esthétique fluide et astrale, en lien avec la philosophie zen. En effet, une harmonie silencieuse et un sens de l'équilibre très poussé sont présents dans ses installations, où la contemplation est de mise. Une esthétique assez proche est visible au regard de l'œuvre d'Akané Yorita, dont plusieurs installations ont été présentées en 2019 à la manufacture de Roubaix et au TAMAT de Tournai. La citation suivante de l'artiste résume avec justesse sa pratique actuelle, autour de l'idée de ligne et d'espace :

> « La notion de ligne existe partout dans l'environnement du quotidien. Mes recherches renvoient à cette conception. J'ai développé plusieurs phénomènes linéaires sous différentes points de vue en créant des pièces et installations parfois simultanément[440] . »

Cette vogue asiatique de l'installation textile en matériaux légers ou naturels est en partie visible lors d'un événement textile à Beijing : la biennale *From Lausanne to Beijing*, un événement qui prend le relais sur les anciennes rencontres de Lausanne depuis une vingtaine d'année, et dont la dixième édition s'est déroulée en 2018. La dernière édition présente pas moins de 1375 travaux de 45 pays différents. Nous n'avons pas à l'heure actuelle d'équivalent en France, puisqu'il semblerait que l'art textile soit davantage considéré en tant que tel hors Europe (aux États-Unis et en Asie notamment). Il existe cependant beaucoup d'événements indépendants, telles que les éditions de *Miniartextil* de Montrouge ou les mini-textiles d'Angers. Des expositions aux règles bien spécifiques et à la créativité hors norme, que nous allons décrire dans ce qui va suivre.

[440] Bacart, Valérie (dir.), *R18, Catalogue de recherches*, Gand, Imprimerie Nevelland, 2018, p. 32-33.

Mini-textiles à Angers

En dehors des grands ensembles comportant soft sculptures et diverses installations, des concours existent autour de thèmes consacrés aux petits formats d'œuvres textiles. Il s'agit, par exemple à Angers, de l'exposition des mini-textiles fondée en partie par Pierre Daquin.

Depuis 1984, Angers propose à des artistes internationaux un concours invitant à la création d'une petite œuvre au format très restreint (12*12*12 cm plan et volume). Cette œuvre doit être créée en employant le fil ou l'idée du fil selon un thème imposé.

La plasticienne Juliette Métrat remporte le concours en 2012 de la dixième édition des mini-textiles d'Angers, avec son œuvre Excès de toile: 1000ème victime. Voici ce que rédige à ce propos la conservatrice du Musée Jean Lurçat, Françoise de Loisy :

> « L'objet informatique est traité avec ses codes et son langage dont les artistes s'emparent de façon imagée et ludique : c'est la web cam, la toile, l'@, le QR code, le flash code, le code source, l'octet, le pixel et même le nuage informatique, sorte de lieu indéfini dans lequel sont stockées des données. Le réseau est clairement dénoncé dans ses aspects négatifs avec, par exemple, l'addiction à la toile (4h du mat de Cécile Thomas ou Excès de toile/1000ème victime de Juliette Métrat[441]. »

La sculpture représente un petit ordinateur en feutrine sous lequel se déploie un grillage qui enferme un petit personnage. Cette quasi miniature est emblématique de la poésie et de la fragilité d'exécution offertes par les mini-textiles ; une tout autre approche du médium textile, bien éloignée des déploiements d'étoffes de Mary Sibande et des installations brutes de Jagoda Buić ou d'autres tenants de la nouvelle tapisserie. Une différence liée également à l'emploi de matériaux comme le lin, la feutrine et le nylon. Au contraire des œuvres monumentales, les mini-textiles tiennent tous dans un cube (visible ou imaginé) et la présence dans l'espace de ces petites réalisations demande de la minutie et de la patience à l'artiste, tout comme aux spectateurs des œuvres. Dans un envoûtement proche des créations de Juliette Métrat, lauréate de la 9ème triennale des mini-textiles, nous avons eu le loisir et la surprise d'observer de près l'œuvre Attraper les nuages d'Agnete Simoni Mortensen. Cette création présente en 2019 au *Miniartextil* de Montrouge présente, elle aussi, un petit personnage en fibre de papier portant à la place de sa tête un nuage en fibre de lin. Ces matériaux et cette esthétique du soin et de l'application sont propres à ces petits formats. Nous retrouvons un

[441] De Loisy, Françoise (dir.) et Daquin, Pierre, *Too web or not to web/Trop de toile ou pas, 10ème triennale internationale des Mini-Textiles* (15 décembre 2012 – 20 mai 2013), Angers, 2012.

intérêt similaire pour les petits dispositifs de Patrice Hugues. Des petites créations qui diffèrent de ses installations de voiles et de tissus de type Sur grillage, une partie du Geste ou encore La cicatrice. La question de l'échelle et de ses rapports aux œuvres et aux spectateurs est donc bien présente dans les arts textiles contemporains. Elles font même l'objet de thèmes d'expositions, d'appels à concours et autres manifestations artistiques codifiées et renouvelées.

Figurines de chiffons, petites et grandes poupées

Avant de poursuivre sur les relations entre arts textiles et arts numériques, Il nous reste un dernier thème à aborder en lien avec les pratiques textiles contemporaines. Il s'agit de l'interprétation de la poupée ou de la marionnette dans l'art textile contemporain. Plus précisément, de la poupée faite de tissus. Une rencontre récente avec la plastienne Jill Galliéni a offert à notre champ d'investigation un nouveau souffle. Jusqu'alors, nous avons exposé un visage de l'art textile contemporain plus ou moins cantonné à quelques pratiques connues et reconnues : la nouvelle tapisserie, le *Fiber art*, les installations et les mini-textiles. Exception faite des œuvres d'artistes emblématiques comme Annette Messager, Christian Boltanski et Louise Bourgeois dont le recours aux textiles est ponctuel. Jill Galliéni, quant à elle, travaille exclusivement à la création d'étranges poupées à échelle humaine. Elle dit avoir toujours été obsédée par cet objet et ne pas en connaître la raison. Son histoire personnelle est particulière. L'artiste est née en 1948 d'un père français comédien et d'une mère américaine. La sculptrice textile ne retrouvera son père qu'à l'âge de 7 ans en France. Depuis ses trente ans, elle réalise donc des poupées de tissus et d'étranges écritures qu'elle nomme prières et dont une partie est actuellement conservée au LaM de Villeneuve d'Ascq. Comme bon nombre d'artistes textiles, son œuvre est associée à l'art brut. Cette association est due en partie à l'influence de Jean Dubuffet mais également à l'usage de matériaux désignés comme non nobles et dits de recyclage.

Les prières ne sont pas sans évoquer toute la partie des textes, propres à l'œuvre de Patrice Hugues. En effet, on retrouve chez les deux plasticiens la même attirance pour les tissus et l'écriture. Selon notre artiste, c'est à peu de chose près la même chose. En atteste la proximité étymologique des mots « tisser » et « écrire » dont traite l'artiste dans le langage du tissu. Les deux pratiques sont d'ailleurs tout aussi ancienne l'une que l'autre. En somme, l'usage de l'écriture vaut l'usage du tissage et plus spécifiquement au regard de l'œuvre de Jill Galliéni, un processus de gestation créative jaillit de l'écriture comme de la couture. Entre mots et motifs, textes et textiles, se tisse une forme d'incantation qui produit des visuels tout à fait spécifiques.

Ainsi, tandis que les mots imprimés sur tissus de notre artiste forment une musicalité visuelle, les prières à Sainte-Rita de Jill Galliéni évoquent une forme de transe ou de voyage ; ses dessins forment une sorte de grillage ou encore de maille manuscrite. Ainsi, qu'il s'agisse d'écriture ou de tissage, les deux techniques produisent une structure liée et reliée : pour les mots, c'est la ligne et pour le tissage, c'est le fil qui noue et dénoue. En outre, la proximité textes et textiles trouve également un écho dans le travail d'Akané Yorita. Notamment dans le cadre de l'œuvre *Drawing – Mots croisés* (2018), actuellement visible à la manufacture de Roubaix. Cette œuvre présente un ensemble de feuilles rectangulaires sur lesquelles Yorita a dessiné des traits souples ayant l'apparence de fils textiles. Si l'on suit la logique de l'artiste, il y a donc une double perception et réception à son travail puisque les mots sont formés par des lignes semblables à des fils labiles et malléables. Toujours à propos des poupées de Jill Galliéni, cela nous évoque également l'œuvre de Cindy Sherman et la thématique de la femme-objet. Un thème amplement exploité par la célèbre photographe-modèle. Celle-ci aurait d'ailleurs dernièrement acquis une des œuvres de Jill Galliéni pour sa collection personnelle. Cette proximité entre les deux plasticiennes est notamment visible au regard du film muet *Doll Clothes* (1975) de Cindy Sherman. En effet, les femmes qu'elle interprète paraissent toutes reléguées à un statut social bien déterminé et stéréotypé. De ce fait, la photographe semble, elle-même, chosifier son propre corps telle une marionnette. C'est précisément cette instrumentalisation du corps dans ses postures, ses vêtements, ses accessoires et ses attitudes qui évoque directement ou indirectement les poupées de Jill Galliéni. L'aspect rapiécé – avec toutes ses coutures apparentes – forme d'étranges, voire d'inquiétantes présences dans les espaces, invitant les spectateurs à la fois à un sentiment de nostalgie autour du jouet et de l'enfance, mais aussi à une sensation d'angoisse et d'incompréhension. Contrairement aux célèbres Nanas de Nikki de Saint-Phalle, les poupées de Jill Galliéni paraissent toutes contraintes, voire enfermées dans leur propre corps.

Figures souvent longilignes, sans mains, à la poitrine proéminente, les poupées de la plasticienne s'apparentent à des muses estropiées ou à des déesses désenchantées et contorsionnées. L'utilisation du thème de la poupée est également présente dans l'œuvre de Patrice Hugues, nous allons le voir dans ce qui va suivre. En effet, il crée ce qu'il nomme des figures de modes, qui sont étonnamment semblables à la poupée de papier du film *Doll Clothes* de Cindy Sherman. Sachant la prédominance des thèmes féministes et émancipateurs de l'art textile passé et présent, il n'est pas surprenant de voir le thème de la poupée et de la figurine surgir dans bon nombre d'œuvres textiles. L'aiguille et le vêtement deviennent tous deux des étendards de la nouvelle expression textile et des outils de création à part entière. Le cheveu réel ou représenté est également un de ses matériaux, et ce, notamment au regard du travail de l'artiste d'origine malaisienne Sheena Liam.

À la fois mannequin et plasticienne, Sheena Liam expose actuellement les œuvres de sa série *Times new romance* à Paris à la *Item Gallery*. À l'image de Cindy Sherman, la brodeuse réalise de petits canevas dans lequel elle se représente dans différentes postures et coiffures ; ses tresses, nattes et autres tissages de sa chevelure sortent littéralement du cadre du canevas. Nous assistons ainsi à de prodigieux petits hors-champ où son personnage semble vouloir conquérir l'espace extérieur à l'œuvre. La thématique d'une féminité associée à la représentation et aux soins quotidiens accordés à la chevelure est omniprésente dans l'œuvre de la plasticienne. Ses broderies hors-champ débordent du cadre traditionnel de la brodeuse. Il s'agit de la création d'une autre forme d'entre-deux, à l'instar de Patrice Hugues et d'autres plasticiens textile tels que Pierre Daquin ; mais avec l'aide de matériaux, de dimensions et de rapports aux spectateurs différents. Cet entre-deux, c'est également celui qui persiste et perdure entre art et artisanat.

Cette relation est mise en lumière dans l'extrait ci-dessous, par Rossella Froissart et Merel Tilburg :

> « Malgré tout, en tant que média, fibre ou textile ont continué à occuper un entre-deux dans le contexte des beaux-arts, sapant ainsi le potentiel que possède l'œuvre de briser la hiérarchie des médias qui déterminent le faible statut octroyé à la fibre[442]. »

[442] Rossella Froissart et Merel van Tilburg, « De la tapisserie au Fiber Art, crises et renaissances au XXème siècle » [en ligne], *op. cit.*

Chapitre 2 : les figures de mode

Patrice Hugues n'a cessé de créer, durant plus de quarante années, avec et autour des tissus. Cependant, une rupture est visible à partir des années 1980, années où l'artiste commence à exploiter dans son travail les nouvelles technologies du numérique. Ces nouvelles technologies, ce sont des pratiques liées au photomontage et à la projection de vidéos sur tissus. Le créateur utilise toutes ces techniques pour capturer, modifier, distordre, mélanger et ce dans le but de recréer un dialogue entre tissus réels et figures représentées. Son utilisation de l'informatique et du numérique se scinde en deux usages distincts : des séries d'images qui se répartissent globalement entre les figures de mode rhabillées et ce que l'artiste nomme lui-même « les rythmes analyses textiles » et « les embellissements magico-mathématiques ». Patrice Hugues synthétise en quelques lettres les deux dernières séries par les appellations R.A.T et EMM[443]. Mais avant d'aborder ces deux composantes de création, propres aux créations actuelles de l'artiste, nous allons découvrir quelques premiers exemples de photomontages autour du thème de l'habillage. Avant toutes formes de descriptions et d'analyses d'images, il est important de bien saisir le processus particulier d'obtention de ces visuels, décrit ci-dessous par notre artiste :

> « Comment viennent ces images ? 1. Image de départ : une image prise en vidéo numérique, elle est d'emblée numérisée ; 2. Cette première image est projetée sur des écrans textiles échelonnés en profondeur de deux types : guipures/gazes à jours réguliers, ou bandes de tissus opaques le plus souvent directement épinglées sur la guipure ; 3. La vision qu'on a là est à nouveau prise au caméscope numérique : cela donne une deuxième image ; 4. Finalement cette image résultante peut être vue sur ordinateur ou bien imprimée sur papier (sans aucunes retouches par traitement de l'image[444]). »

Nous complétons cette présentation du processus avec l'aide de deux croquis réalisés par l'artiste à notre demande[445]. Ces deux schémas permettent de visualiser synthétiquement les trois étapes nécessaires à la création des Rythmes Analyses Textiles. Ils résument trois étapes de création : le temps de projection, le temps de captation et enfin le temps d'impression. Ces trois temps sont tous orientés autour de l'image.

---

[443] Une création qui couvre une période entre 2003 et 2006.
[444] *Chapitre 11 : R.A.T et E.M.M*, correspondance privée avec l'artiste, courriel daté du 16/03/2016.
[445] Figures 178 et 179.

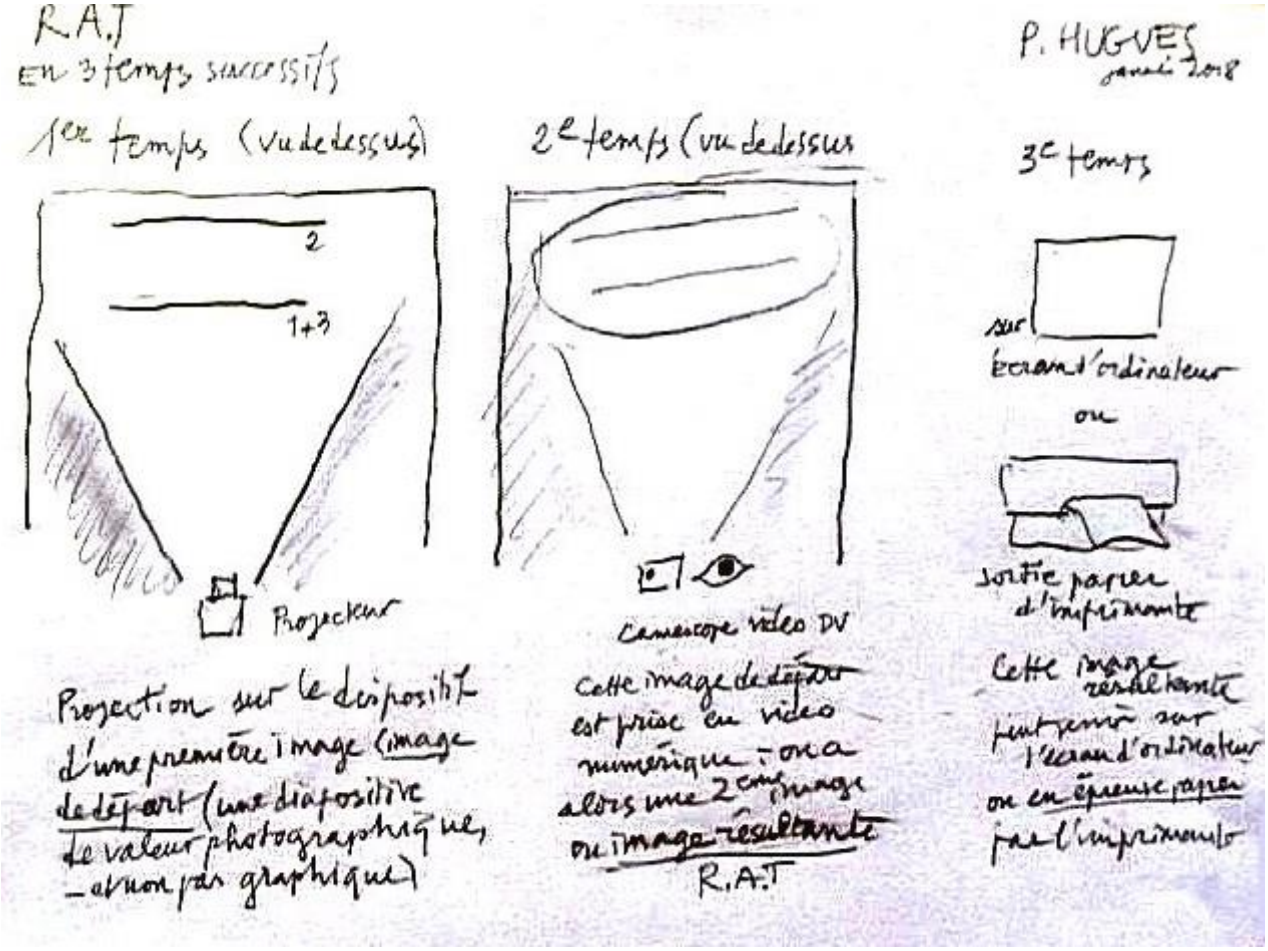


Figure 178

Patrice Hugues, *Croquis numéro 1, schéma en trois temps*, 2017, crayon sur papier numérisé, collection personnelle de l'artiste.

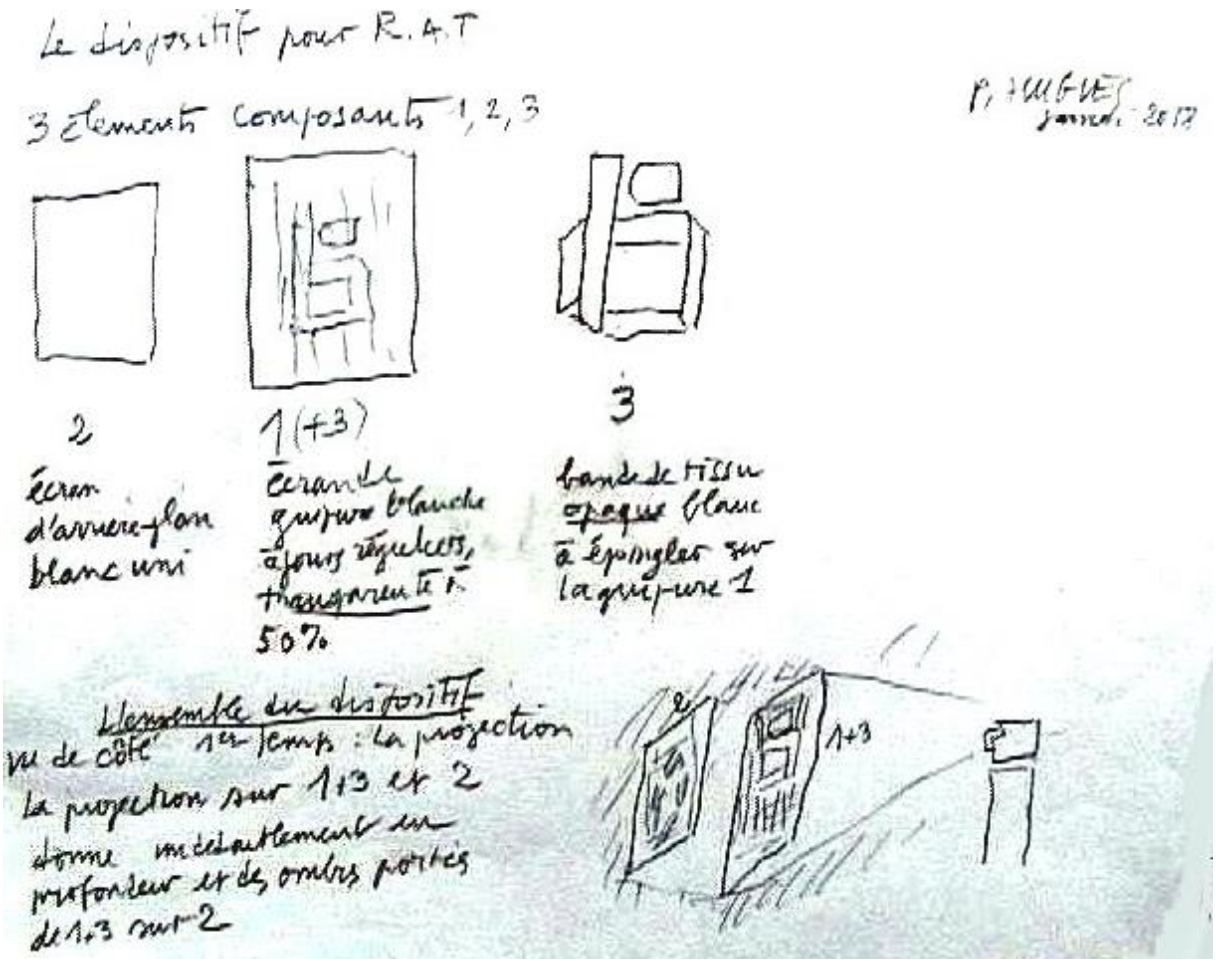


Figure 179

Patrice Hugues, *Croquis numéro 2, dispositif R.A.T, schéma en trois temps*, 2017, crayon sur papier numérisé, collection personnelle de l'artiste.

Des écrans textiles : entre corps et décors

La première série que nous étudierons dans ce qui va suivre comporte des manipulations par ordinateur. L'artiste les désigne par l'appellation suivante : « les images collées sur tissu ». La recréation intervient par la réutilisation d'une image d'une œuvre sous vitrine présentée à la fin de la partie précédente. En effet, il s'agit d'une photographie de l'œuvre *Briques et velours rose*, sous vitrine, datant de 2002. Les briques et le velours rose habillent ici le supposé mannequin photographié. Au-delà de l'habillement, elle le recouvre presque intégralement. De ce fait, seul le bas du visage et le sourire du modèle restent visibles. Cela permet en outre de fabriquer une image à mi-distance entre abstraction et figuration. Le velours rose vient se fondre dans l'image à la manière du plissé d'un drapé baroque. Il s'intègre harmonieusement avec le bleu du haut du corps. Un fait surprenant : le velours et les briques sont les seuls éléments de l'image suggérant un tant soit peu le volume. Le reste de l'image est plutôt plan. L'œuvre de base avait pour objectif la démonstration visuelle d'un rapport entre doux et dur, et ce grâce à l'usage de matériaux complètement opposés. Dans cette réutilisation de l'image de l'œuvre, le duo brique et velours devient une parure assez somptueuse qui suggère l'usage d'une image imprimée sur tissu. Il n'y a pas de dualité ici, comme c'est le cas avec les œuvres en briques présentées sous vitrines.

Le résultat est étonnamment esthétique, une esthétique de la reprise que nous désignons par le terme « recréation ». Les images de mode sont ici au service de ces étranges compositions. En effet, ces corps porte-manteaux, si stéréotypés, prennent une toute autre dimension : celle du détournement. Avant d'aborder d'autres exemples de ce type, découvrons une autre œuvre qui fait étrangement écho à celle précédemment décrite. Il s'agit d'une réalisation bien antérieure à celle du (simulacre de mode). C'est une sculpture datant de 1968 et réalisée par Patrice Hugues[446]. Elle se situait devant le nouveau musée du Havre où l'artiste à quelques temps exercé la profession de conservateur. Elle est constituée de restes de matériaux de bâtiments de bords de mer. Des restes d'éléments détruits pendant la seconde guerre mondiale par les bombardements, transportés ensuite des années durant par la mer. On en trouvait aisément sur les plages. On y retrouve cette dimension corps-brique, une étrange d'association, a priori opposée et souvent présente dans les recréations de notre artiste. Le corps féminin apparaît comme une construction par étapes (par strates), à l'image de la conception d'un bâtiment quelconque par empilements.

[446] Figure 180.

Figure 180

Patrice Hugues, *Briques et ciment*, 1968, photographie, collection personnelle de l'artiste.

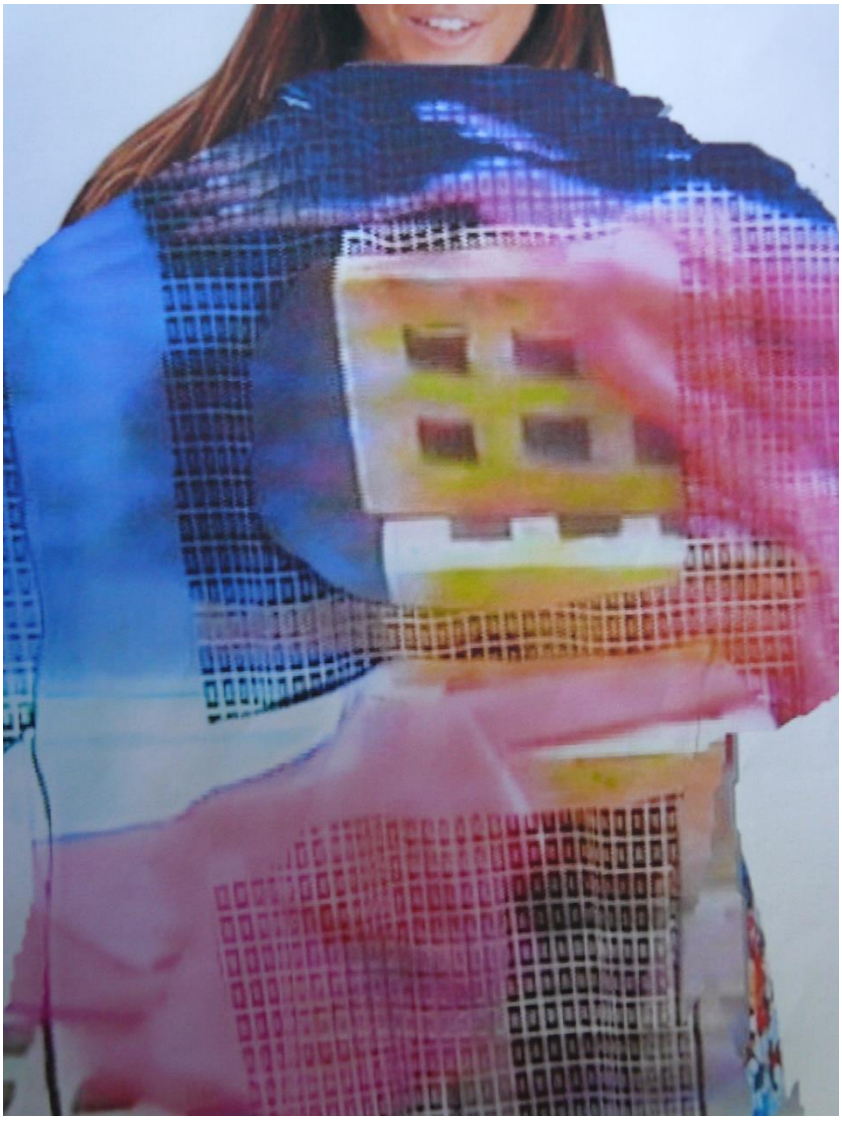


Figure 181

Patrice Hugues*, R.A.T. très composites, grands écarts d'échelles, des matérialités très différentes*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Les briques ne sont pas les seuls éléments solides à intervenir sur les vêtures des modèles. Si nous prenons par exemple cette image, nous réalisons la manière dont l'artiste s'empare d'un élément d'architecture (une façade) qu'il intègre à la parure[447]. Il s'agit en réalité d'un procédé de création en trois temps. Pour la première étape, Patrice Hugues a d'abord photographié la façade d'une villa normande. Il a ensuite vidéo projeté sur un tissu à jours cette image, y effectuant de ce fait une première modification, et il a enfin découpé ce montage pour créer un drapé à cette figure de mode. Ce double montage intervient sur l'ensemble de la série consacrée aux figures de mode. Cela permet à l'artiste de jouer sur d'importantes disparités d'échelles. L'architecture d'un lieu devient ainsi, par ces jeux de manipulations, l'architecture des corps figés, déconstruits. Celle-ci vient pour cette seconde figure embellir la silhouette du modèle, à la manière d'un drapé à la romaine (ou d'une toge). Ce type de vêture est en opposition avec les vêtements actuels ; textiles présents dans la mode de tous les jours issus de la confection pièce par pièce, et compris au sein d'un rapport plutôt proche du corps[448]. Patrice Hugues joue donc ici sur une sorte d'anachronisme, puisque cette étoffe dénote allégrement avec la mode actuelle présentée dans les magazines qu'il utilise pour ses montages. Autre aspect d'importance, celui de la projection sur tissu qui crée d'emblée un aspect magique, animé et dynamique exprimé par l'artiste dans l'extrait qui suit :

> « Avec les Rythmes Analyses Textiles il s'agit sûrement de l'expression réunie de certaines des réalités du corps et de certaines réalités de l'esprit, en soulignant dans ces œuvres l'importance de l'ambiguïté d'échelles, le jeu simultané à plusieurs échelles[449]. »

L'outil qui permet cette animation est une gaze constituée à la fois de pleins et de vides[450]. Les parties pleines sur lesquelles sont projetées les images laissent paraître une image lisse, sans aspérités. À l'opposé, les parties striées du textile exposent, quant à elles, une image comme pixelisée. Cet aspect granuleux, brouillé évoque pour l'artiste des images qui interfèrent avec le nombre et le compte. Un élément fondamental à la lecture de cette partie numérique de son travail jusqu'alors peut évoquer dans cette étude. L'extrait ci-dessous évoque avec précision cet aspect numérique des rythmes analyses textiles :

> « Dans mes rythmes analyses textiles les innombrables jours des gazes qui entrent dans l'image projetée sur celles-ci sont certainement du côté du numérique mais elles gardent leur parenté avec la touche et les réseaux de traits[451]. »

---

[447] Figure 181.
[448] Le vêtement dit à « l'occidental », proche du corps, à l'opposé de la stylistique du drapé.
[449] *Mes R.A.T ou Rythmes Analyses Textiles*, correspondance personnelle, courriel daté du 18 janvier 2019.
[450] Figure 184.
[451] *Ibid.*

Cette parenté avec les touches, c'est celle des touches picturales qui forment en général une peinture. L'autre parenté évoquée avec les réseaux, ce sont à la fois les réseaux du web, donc du digital, que l'on peut associer au réseau de fils et d'armures du tissage des vêtements[452]. Nous pouvons en déduire que Patrice Hugues trouve aujourd'hui dans le numérique une prolongation logique à ces précédents travaux avec les tissus réels ou figurés. Toute sa réflexion et son travail prennent ainsi pour base une recherche d'équilibre et de cohérence, entre image et nombre. L'artiste expose le constat suivant : le tissu se forme par le nombre, l'image aussi. En effet, le tissu comporte une armure de croisures de fils ; le numérique une combinaison savante de nombres binaires. Il faut donc, selon l'artiste, se saisir à la fois du nombre et de l'image pour se constituer une approche savante du réel. Comme en atteste cet autre extrait d'un cahier de l'artiste :

> « Si on admet trop l'image on a autant plus de mal à admettre le nombre parmi les dimensions de lecture du réel […] Si l'image la plus lointaine se définit avec une grande netteté (télescope) elle a un pouvoir totalisant qui soutient, mesure et compte[453]. »

[452] On désigne cette pratique par le terme anglo-saxon *Wearing*.
[453] Patrice Hugues, *À toutes fins utiles*, Cahier VII [en ligne], disponible sur : http://www.patricehugues.fr/?page_id=1227, consulté le 14 avril 2018.

Figure 182

Patrice Hugues, *Étude de robe monument en R.A.T*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 183

Patrice Hugues, *Étude de robe monument en R.A.T (détail*), vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 184

Patrice Hugues, *Tissu pour projections d'images en R.A.T,* 2017, collection personnelle de l'artiste.

De ce fait, même si l'image numérique présente un visuel unifié, totalisant, elle n'en est pas moins faite de nombres et de binarité, tout comme le tissu, au cœur de sa trame. Cette association entre nombres et images va donc être largement exploitée par l'artiste dans cette série de photomontages. Si nous prenons à titre d'illustration cette autre réalisation, nous saisissons la volonté de l'artiste de créer une symbiose entre nombres (numérique) et image[454]. Nous y retrouvons notre photographie de façade vidéo projetée sur la gaze, venant comme numériquement vêtir le modèle de dos. C'est un autre genre de figure de dos présenté ici par notre artiste, bien éloigné des thermos-impressions représentant les Eurydice, analysées dans notre première partie. Nous y retrouvons l'anonymat du modèle, mais l'ensemble du rapport avec les tissus mouvants et l'animation des voiles semble révolue. La nouvelle animation de ces figures anonymes n'intervient pas grâce aux ambiances de voiles et de tissus associés. Elle interagit cette fois avec les nombres de la gaze et de l'image projetée qui créent un effet numérique de planéité. Un phénomène tout à fait différent des volumes des grandes installations exposées dans la seconde partie de notre recherche. De ce fait, rien n'apparaît de manière volumique ici, mais plutôt à la manière des grands aplats de couleurs et de nuances semi-abstraites.

C'est l'architecture du bâtiment robe qui structure ici la coupe du vêtement. Tout n'est que nombres, couleurs, motifs et formes. Les motifs de la gaze représentés sont associés aux coloris du corps et à l'image. Une image qui devient presque ici comme dématérialisée dans le champ de la représentation. En cela, si la figure précédente expose une forme d'équilibre entre figure et vêture numérique[455], ce dernier exemple fond le corps et l'habillement pour nous laisser dans la confusion. Cette confusion se manifeste par un questionnement : que faut-il regarder ? La robe ou le modèle ? L'image de la robe ? Qu'est-ce qui ici fait précisément sens dans ce montage ? Voici ce que l'artiste rédige à son propos :

> « À se reprendre partout, toujours à l'identique à elle-même en différentes parts de l'image projetée, la guipure assure la plus parfaite continuité d'extension de ces différentes parties entres elles ; son pouvoir d'intégration est immense, capable même d'intégrer des différences d'échelles, pas loin d'intervenir en convertisseur d'échelle comme le pourrait le tissage[456]… »

[454] Figures 182 et 183.
[455] Figure 185.
[456] *Mes R.A.T ou Rythmes Analyses Textiles*, correspondance personnelle, courriel daté du 18 janvier 2019.

En effet, à propos de cette comparaison au tissage, si nous nous attardons sur cette représentation d'une soierie mauresque décrite par Patrice Hugues dans *Le langage du tissu*[457], nous visualisons par le biais des motifs géométriques tissés, cette idée d'un tissage convertisseur d'échelle. Les entrelacs changent de taille en fonction de l'endroit de la soierie. Mais tout cet ensemble est ordonné et harmonieux. Toutes les parties du tissage sont intégrées dans une continuité. Nous pouvons lire la description suivante en annotation de la soierie :

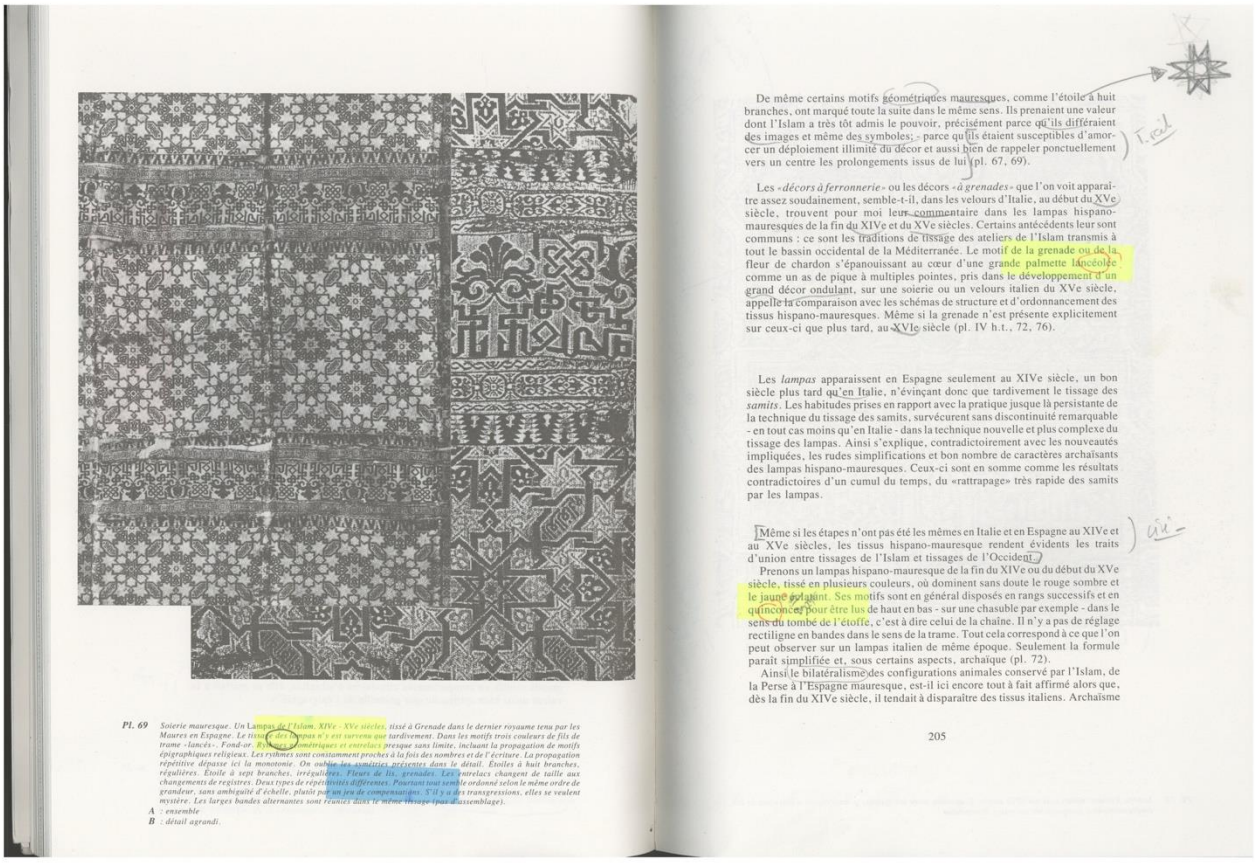
> « Les entrelacs changent de taille aux grandeurs, sans ambiguïté d'échelle, plutôt par un jeu de compensations. S'il y a des transgressions, elles se veulent mystère. Les larges bandes alternantes sont réunies dans le même tissage (pas d'assemblage[458]). »

Dans l'étude théorique tout comme dans la pratique, Patrice Hugues est fasciné par ces juxtapositions d'échelles différentes, au sein d'un même ensemble. Cette fascination, il la traduit dans ces R.A.T numériques. Il y intègre des figures, anonymes ou non. Concernant les figures de mode, ce sont bien des figures impersonnelles. Elles diffèrent en de nombreux points des visages et des passants que nous étudierons dans ce qui va suivre. Pourquoi un tel engouement autour et au cœur de ces rapports d'échelles simultanés ? Précisément parce que le tissu est un objet lui-même fait de nombreuses échelles différentes : d'abord, il y a l'échelle de la fibre, microscopique, puis l'échelle du fil, pas plus épais qu'un cheveu et enfin l'échelle du tissu, résultante d'un tissage binaire et méticuleux. Nous y reviendrons par la suite plus en détails, mais il est important pour l'heure de saisir ce fait : du tissage au code numérique, il n'y a qu'un pas à franchir.

[457] Figure 186.
[458] Hugues, Patrice, *Le langage du tissu*, *op. cit*., p. 204.

Figure 185

Patrice Hugues, *Étude de robe à motifs de jardin à plusieurs échelles R.A.T*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.



Pl. 69 *Soierie mauresque. Un Lampas de l'Islam. XIVe - XVe siècles, tissé à Grenade dans le dernier royaume tenu par les Maures en Espagne. Le tissu de ce lampas n'y est survenu que tardivement. Dans les motifs trois couleurs de fils de trame -lancés-. Fond-or. Rythmes géométriques et entrelacs presque sans limite, incluant la propagation de motifs épigraphiques religieux. Les rythmes sont constamment proches à la fois des nombres et de l'écriture. La propagation répétitive dépasse ici la monotonie. On oublie les symétries présentes dans le détail. Étoiles à huit branches, régulières. Étoile à sept branches, irrégulières. Fleurs de lis, grenades. Les entrelacs changent de taille aux changements de registres. Deux types de répétitivités différentes. Pourtant tout semble ordonné selon le même ordre de grandeur, sans ambiguïté d'échelle, plutôt par un jeu de compensations. S'il y a des transgressions, elles se veulent mystère. Les larges bandes alternantes sont réunies dans le même tissage (pas d'assemblage).*
A : ensemble
B : détail agrandi.

De même certains motifs géométriques mauresques, comme l'étoile à huit branches, ont marqué toute la suite dans le même sens. Ils prenaient une valeur dont l'Islam a très tôt admis le pouvoir, précisément parce qu'ils différaient des images et même des symboles - parce qu'ils étaient susceptibles d'amorcer un déploiement illimité du décor et aussi bien de rappeler ponctuellement vers un centre les prolongements issus de lui (pl. 67, 69).

Les *«décors à ferronnerie»* ou les décors *«à grenades»* que l'on voit apparaître assez soudainement, semble-t-il, dans les velours d'Italie, au début du XVe siècle, trouvent pour moi leur commentaire dans les lampas hispano-mauresques de la fin du XIVe et du XVe siècles. Certains antécédents leur sont communs : ce sont les traditions de tissage des ateliers de l'Islam transmis à tout le bassin occidental de la Méditerranée. Le motif de la grenade ou de la fleur de chardon s'épanouissant au cœur d'une grande palmette lancéolée comme un as de pique à multiples pointes, pris dans le développement d'un grand décor ondulant, sur une soierie ou un velours italien du XVe siècle, appelle la comparaison avec les schémas de structure et d'ordonnancement des tissus hispano-mauresques. Même si la grenade n'est présente explicitement sur ceux-ci que plus tard, au XVIe siècle (pl. IV h.t., 72, 76).

Les *lampas* apparaissent en Espagne seulement au XIVe siècle, un bon siècle plus tard qu'en Italie, n'évinçant donc que tardivement le tissage des *samits*. Les habitudes prises en rapport avec la pratique jusque là persistante de la technique du tissage des samits, survécurent sans discontinuité remarquable - en tout cas moins qu'en Italie - dans la technique nouvelle et plus complexe du tissage des lampas. Ainsi s'explique, contradictoirement avec les nouveautés impliquées, les rudes simplifications et bon nombre de caractères archaïsants des lampas hispano-mauresques. Ceux-ci sont en somme comme les résultats contradictoires d'un cumul du temps, du «rattrapage» très rapide des samits par les lampas.

Même si les étapes n'ont pas été les mêmes en Italie et en Espagne au XIVe et au XVe siècles, les tissus hispano-mauresque rendent évidents les traits d'union entre tissages de l'Islam et tissages de l'Occident.

Prenons un lampas hispano-mauresque de la fin du XIVe ou du début du XVe siècle, tissé en plusieurs couleurs, où dominent sans doute le rouge sombre et le jaune éclatant. Ses motifs sont en général disposés en rangs successifs et en quinconce, pour être lus de haut en bas - sur une chasuble par exemple - dans le sens du tombé de l'étoffe, c'est à dire celui de la chaîne. Il n'y a pas de réglage rectiligne en bandes dans le sens de la trame. Tout cela correspond à ce que l'on peut observer sur un lampas italien de même époque. Seulement la formule paraît simplifiée et, sous certains aspects, archaïque (pl. 72).

Ainsi le bilatéralisme des configurations animales conservé par l'Islam, de la Perse à l'Espagne mauresque, est-il ici encore tout à fait affirmé alors que, dès la fin du XIVe siècle, il tendait à disparaître des tissus italiens. Archaïsme

205

Figure 186

Ouvrage *Le langage du tissu* de Patrice Hugues, numérisation, p. 204 et 205.

Ces figures de mode questionnent également l'actualité de l'identité visuelle numérique, de l'avatar. C'est aussi le sujet de l'image dématérialisée qui prend corps dans notre ère informatisée. Une image unifiée d'apparence, mais en réalité dispersée dans l'innombrable des pixels et des différents écrans. Cet aspect innombrable habite la pensée de Patrice Hugues, comme en atteste avec justesse la citation suivante :

> « Rythmes analyses textiles des visages et des personnes : signification généralement déconcertante même si l'image garde une grande cohérence ; pas forcement l'expression d'un drame, seulement une certaine mise en doute de l'identité de la personne[459]... »

Une mise en doute identitaire qui se manifeste par des figures de mode qui tirent vers l'abstraction, comme nous pouvons l'observer dans cette autre réalisation[460]. La figure de dos se réduit ici à une simple silhouette presque informe, voire grossière. Comme si une simple tâche verte venait habiller le modèle. La robe/tâche vert clair présente en outre un aspect brillant, comme plastifié, inhabituel aux Rythmes analyses textiles. Les petits rectangles de la gaze apparaissent beaucoup plus imposants. Ceci a pour conséquence de réduire l'échelle du modèle qui semble se perdre dans les motifs du textile numérisé. Les jeux d'échelles ont toujours constitué une importance notable dans le travail de notre artiste. Auparavant, nous l'avons vu, ils se manifestaient par l'usage d'association de tissus de différentes tailles, comme dans les grandes installations, mais également dans la juxtaposition et dans la confrontation de motifs de différentes tailles. Cependant, à partir de son utilisation de l'ordinateur, Patrice Hugues va envisager l'exhibition de ces rapports d'échelles d'une autre manière. C'est le nombre qui va venir directement envahir, embellir ou modifier les figures sélectionnées. La forme et le nombre vont venir cohabiter pour recréer de singuliers avatars :

> « Remise en cause générale de la forme par le nombre, par les innombrables modules des écrans textiles sur quoi visages et personnes avec leur espace ont été projetés[461]... »

---

[459] Patrice Hugues, *À toutes fins utiles*, Cahier VII [en ligne], disponible sur : http://www.patricehugues.fr/?page_id=1227, consulté le 14 avril 2018.
[460] Figure 187.
[461] *Ibid.*

Figure 187

Patrice Hugues, *Étude de robe à motifs de jardin à plusieurs échelles R.A.T, dans son environnement*, vers 2013-2016, impression et collage sur papier, collection personnelle de l'artiste.

Figure 188

Patrice Hugues, *Étude de robe à motifs de jardin R.A.T à une toute autre échelle*, vers 2013-2016, impression sur papier, collection personnelle de l'artiste.

Cette mise en doute identitaire intervient donc par ces jeux de projections et de manipulations qui dénaturent l'aspect unifié de l'image de magazine. On pourrait résumer l'idée de l'artiste par ce double questionnement : que se produit-il lorsque le nombre interfère sur la figure ? Quelle identité pour ces personnages hybrides ? C'est un étrange rapport qui intervient alors dans le champ de l'image. Un rapport de comptes, de rythmes et de silhouettes anonymes. Nous ne sommes définitivement plus dans le champ de l'intime, puisque cette pratique plus récente de l'artiste ne prend pas pour documents de base des photographies personnelles. C'est donc tout autre chose qui se joue ici : les figures ne parlent pas à nos émotions ni à notre sensibilité. C'est donc l'aspect purement graphique et plastique qui prime dans ses réalisations. Le corps devient décor, mais pas uniquement. Au-delà de cet aspect purement formel, nous entrons, grâce aux Rythmes analyses textiles de l'artiste, dans une pratique double : à la fois celle de l'anti sensibilité des simulacres de modes, et à la fois, nous le verrons par la suite, dans le délicat travail autour des voyageurs et des portraits. Afin de poursuivre notre approche des simulacres, revenons au sujet grâce à l'analyse de cette autre représentation[462]. Il s'agit de nouveau d'un modèle nous faisant face, brune, au visage flouté par Patrice Hugues. La pause est comme toujours stéréotypée dans cette série, puisqu'il s'agit à la base d'une image de magazine de mode, en cohérence avec les critères canoniques du mannequinat. Un tournant stylistique et expressif s'est donc produit il y a plus de quinze ans chez notre artiste qui annexe ici la fondamentale notion d'entre-deux au profit de celle du nombre. Concernant cette notion de compte, voici ce que l'artiste écrit à propos de son travail, lors d'un de nos tout premier échange :

> « Vous ne serez jamais trop près des tissus…du tissu. Les termes importants pour moi ? Entre-deux bien sûr, mais j'ajouterais compte, nombre et numérique. Car il est bien certain que le tissu est la première structure numérisée apparut dans la civilisation et que le métier jacquard a bel et bien annoncé l'ordinateur. C'est ce qui permet de s'aider du tissu pour reconnaître si possible où nous mène le web, le net (les réseaux[463]). »

À la lecture de l'extrait ci-dessus, nous comprenons donc la raison pour laquelle Patrice Hugues passe en toute cohérence dans sa pratique des tissus réels aux manipulations informatiques. Il écrit d'ailleurs ceci :

> « L'ordinateur est certainement capable de contribuer de manière décisive à l'analyse textile. Les prédispositions structurelles du tissu vis-à-vis du traitement informatique offrent

[462] Figure 189.
[463] Correspondance privée avec l'artiste, courriel daté du 19/10/2014.

évidemment des facilités particulières à l'analyse complète des significations dont sont porteurs les textiles : en regard d'autres langages[464]. »

Dès le départ, le tissu constitue pour l'artiste ce médium entre-deux engendré par d'innombrables croisures de fils. Si nous revenons à présent à la dernière réalisation exposée, nous constatons ceci : les fils apparaissent comme en gros plan sur la robe du modèle. Les motifs de la gaze, formant ses petits modules rectangulaires, vont brouiller et pixéliser le champ la représentation. Le tissu devient outil numérique. De ce fait, tissage et informatique ne forment plus qu'un tout. Ainsi, si l'artiste a longtemps représenté et intégré des tissus réels dans ses créations les tissus dématérialisés, numérisés interviennent ici comme une sorte de schéma de code abstrait.

[464] Hugues, Patrice, *Le langage du tissu*, *op. cit*., p. 453.

Figure 189

Patrice Hugues, *Étude de robe à motifs de jardin R.A.T à une toute autre échelle 3*, vers 2013-2016, impression sur papier, collection personnelle de l'artiste.

Ces motifs répétitifs structurent cependant la figure, bien que toutes formes d'individualité ou d'expression semblent absentes de cette réalisation. En cela, l'identité de ce simulacre serait-ce celle de ces motifs numériques ? Ces figures sont-elles des simulacres, donc des illusions, des méprises? Elles évoquent cette autre notion, selon laquelle l'image numérique est elle-même toujours une forme de fabrication du réel. L'image nous dupe, nous influence. Entre abstraction et figuration, les simulacres fonctionnent autour de la structure et du nombre. Elles se structurent à partir du nombre, comme toutes formes d'images numériques. Voici ce que l'artiste déclare à leurs propos :

> « Au départ, il y a eu dans mon travail du tissu des simulacres de mode, des simulacres de visages en tissus, presque des masques… On y croit, on n'y croit pas… Mais on se retrouve aussi bien avec des fictions défaites, un discours rompu, ou juste avant-fiction, par exemple à partir d'images de téléfilms prises à la télé ou avec ce que j'appelle des remaniements de nos mémoires culturelles, ce sont aussi des simulacres[465] […] »

Cette rupture du discours, ces fictions défaites évoquées par l'artiste apparaissent déjà dans son travail précédent. Cependant, les outils de l'artiste sont aujourd'hui le papier et l'ordinateur. Pour autant, il ne s'agit pas moins d'un entre-deux. Mais un entre-deux qui n'est pas fait de grands voiles et de grands tissus. Cet entre-deux, c'est celui des jeux d'échelles et de l'utilisation du grand nombre. Il s'agit pour l'artiste d'une continuité de création cohérente en rapport aux premiers fonds tramés, évoquée dans le grand I de cette recherche[466]. Les Rythmes Analyses Textiles s'inscrivent donc dans une relation suivie aux premiers travaux par projections :

> « Passer des fonds tramés aux R.A.T ? Cela s'est fait dans mon travail aussi bien en passant par des fonds tramés peints au pistolet sur papier ou sur toile à travers des canevas, de fins grillages…éventuellement en trompe l'œil ou à travers des ombrières, ou à des volumes en fins tissus de fils métalliques […] pour aboutir aux R.A.T[467]. »

En effet, si nous prêtons attention à cet exemple de réalisation en fond tramé[468], nous saisissons dès lors l'orientation de l'artiste. Une direction qui très tôt érige sa création autour du nombre combiné à l'association de rapports d'échelles différents. Sur ce premier exemple, nous pouvons observer l'association plastique d'un grillage et d'une image tronquée, comme déchirée. Cette composition assez déroutante présente des personnages comme perdus dans une forêt.

---

[465] Retranscription d'un entretien avec l'artiste, septembre 2016, Angers.
[466] Voir le sous-chapitre du grand I : *Avant la thermo-impression*.
[467] *Mes R.A.T ou Rythmes Analyses Textiles*, correspondance personnelle, courriel daté du 18 janvier 2019.
[468] Figures 190 et 191.

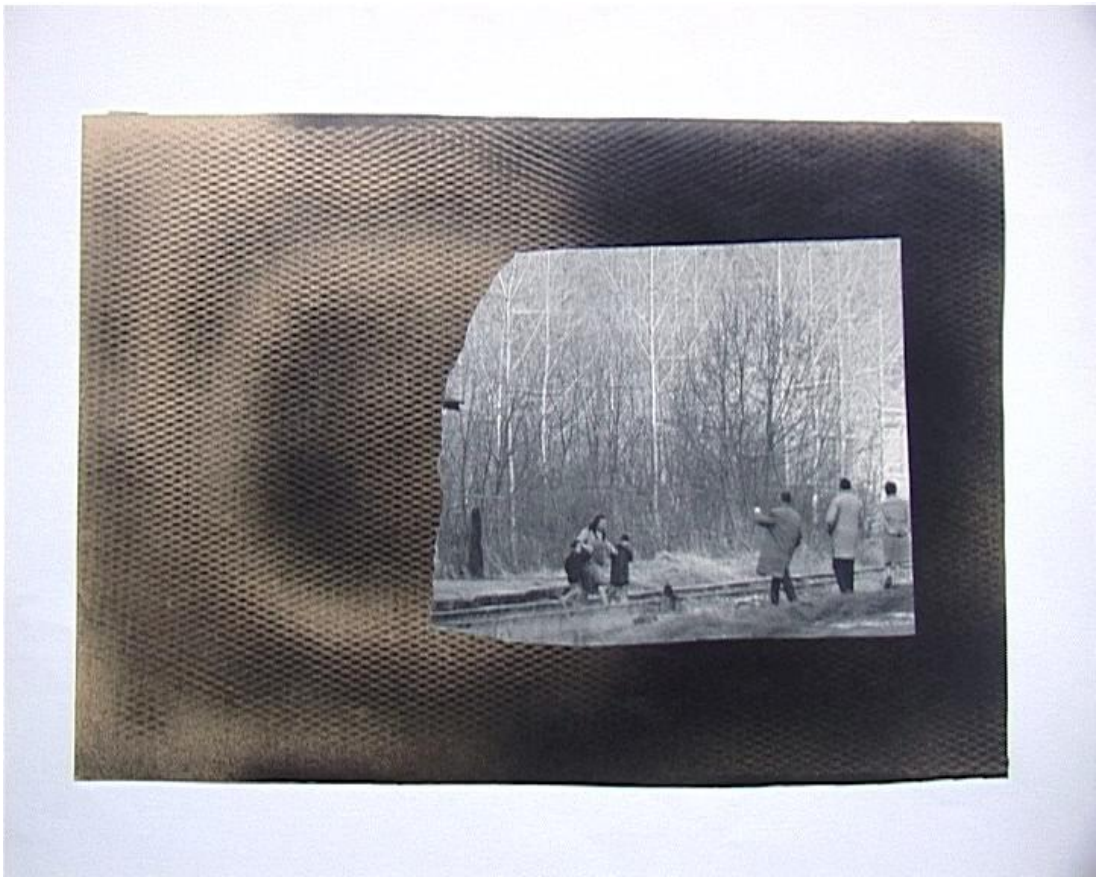


Figure 190

Patrice Hugues, *Collage sur fond tramé 1*, 1972-1973, collage peint au pistolet à travers un métal déployé, 45/65 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 191

Patrice Hugues, *Collage sur fond tramé 1 (détail),* 1972-1973, collage peint au pistolet à travers un métal déployé, 45/65 cm, fonds d'atelier, Angers.

Trois des personnages adultes se tiennent debout, de dos et observent une jeune femme souriante accompagnée de deux enfants. Ils sont en train d'enjamber une voie ferroviaire. Un jeu d'échelle est d'emblée repérable dans cette composition. Celui de la taille des personnages par rapport à la taille des arbres, bien plus imposante. Le nombre est quant à lui présent de deux manières : à la fois dans l'innombrable des jours du grillage, et à la fois dans le grand compte des arbres du champ visuel. Le nombre entoure et domine de loin les petites figures de l'image. Des notions communes à la création des fonds tramés et à celle des R.A.T se retrouvent donc dans ce premier exemple. L'artiste s'emploie dès lors à réaliser des juxtapositions entre nombres et tailles produisant des déformations, des disproportions vertigineuses. Soudain, la réalité du grand nombre de nos espaces de vie nous fait face. Le compte est partout, innombrable. Ces nombres produisent ce que l'artiste désigne par une forme prononcée de sentiment d'allégresse. L'allégresse du vertige du grand nombre, infini, omniprésent. Au travers des yeux de l'artiste, le nombre relève souvent du domaine de l'invisible. À l'image d'un entre-deux difficilement perceptible au premier coup d'œil, qu'il faut donc révéler. L'entre-deux des installations, nous l'avons vu, c'est celui de l'animation entres voiles et tissus. Tandis que celui des fonds tramés et des R.A.T, c'est davantage une forme de relation silencieuse entre figures et nombre, entre échelles et comptes.

Ce second exemple de fond tramé inverse le rapport d'échelle[469] : le visage masqué du personnage féminin est bien plus imposant que les jours du grillage. Ainsi, l'artiste attire notre attention sur des disproportions vertigineuses dans les deux sens. Tantôt c'est la figure qui se perd dans le grand nombre, tantôt c'est le grand nombre qui est diminué par rapport à la figure. Ces premiers travaux annonçant les R.A.T nous orientent donc autour de l'exploitation de la notion d'individualité. L'individu va d'un côté se fondre sans dans le vertige des nombres, et d'autre part asseoir et structurer l'innombrable. Selon l'artiste, ces manifestations sont à l'image de la vie même, où les changements d'ambiances dans l'espace sont directement liés aux changements d'échelles et au nombre. Comme en témoigne l'extrait suivant :

> « Mes images sous R.A.T vont avec l'intérêt que je porte depuis très longtemps aux changements d'échelles qui vont au nombre nécessairement. Mes images […] vont avec mon goût pour le pouvoir des ambiances et avec les rapports d'extension à l'espace que celles-ci offrent toujours. Ici, dans les deux cas évoqués, je me retrouve très proche des pouvoirs d'extension dans l'espace et de changements d'échelle que peut aisément produire le tissage[470]. »

[469] Figure 192.
[470] *Ibid.*

Figure 192

Patrice Hugues, *Visage de Brigitte Bardot casqué sur fond tramé,* 1972-1973, collage peint au pistolet à travers un métal déployé, 45/65 cm, fonds d'atelier, Angers.

De ce fait, entre le tissage et les manipulations de l'image par le nombre, la proximité est de mise. Nous l'avons vu, le code binaire est commun aux deux sujets, tissage et informatique. Ainsi, lorsque que Patrice Hugues décrit les nombreux usages de l'histoire du tissage dans *Le langage du tissu*, il n'est pas loin de la construction des fonds tramés et des futurs R.A.T informatisés. L'extrait suivant est un commentaire à propos de cet ouvrage de référence qui résume le lien entre tissage et ordinateur :

> « Pourtant, le tisserand tissait aussi pour lui, sans motifs seulement. Qu'il devînt un peu libre, et le voilà libre du motif. Que le tissu se multipliât, et voilà les motifs courant le monde. Bientôt donnés à tous par la multiplication indéfinie des comptes, dès que le "compte de main" se délègue au "compte mécanique", puis au "compte automatique". Dessus-dessous. Pris-laissé. Code binaire : l'informatique de toujours était dans le cerveau textile ; il suffisait d'en sortir[471]. »

Les trois documents suivants témoignent en faveur de ce rapprochement entre informatique et tissage[472]. Le premier est une présentation lambda d'un codage binaire informatique, le second présente l'armure d'un tissage et fait l'objet d'une description par Patrice Hugues dans son ouvrage de référence : *Le langage du tissu* (1982). En outre, l'extrait suivant expose dans les détails la pensée de l'artiste à ce sujet :

> « Rappel de la parenté Tissu-Informatique. Dans la civilisation le tissu est le premier exemple en date, et sans doute le plus important du genre, d'une structure concrète reposant sur une codification binaire, comme le travail de l'ordinateur (+ ou -, 1 ou 0 : le fil de trame est pris dans la chaîne s'il passe par-dessous, ou laissé par le fils de chaîne s'il passe par-dessus). De ce point de vue le langage du tissu diffère tout à fait de l'écriture, qui doit toujours à un moment donné être traduite en binaire, pour que le programme où elle intervient puisse être exécuté par l'ordinateur[473]. »

En effet, selon notre artiste, le tissage implique toujours une programmation, celle des fils de chaîne principalement. Le tissu procède de cette programmation qui est mise en mémoire, par le biais de combinaisons comportant des formules chiffrées. En outre, Patrice Hugues nous explique ceci, toujours à propos du tissage :

---

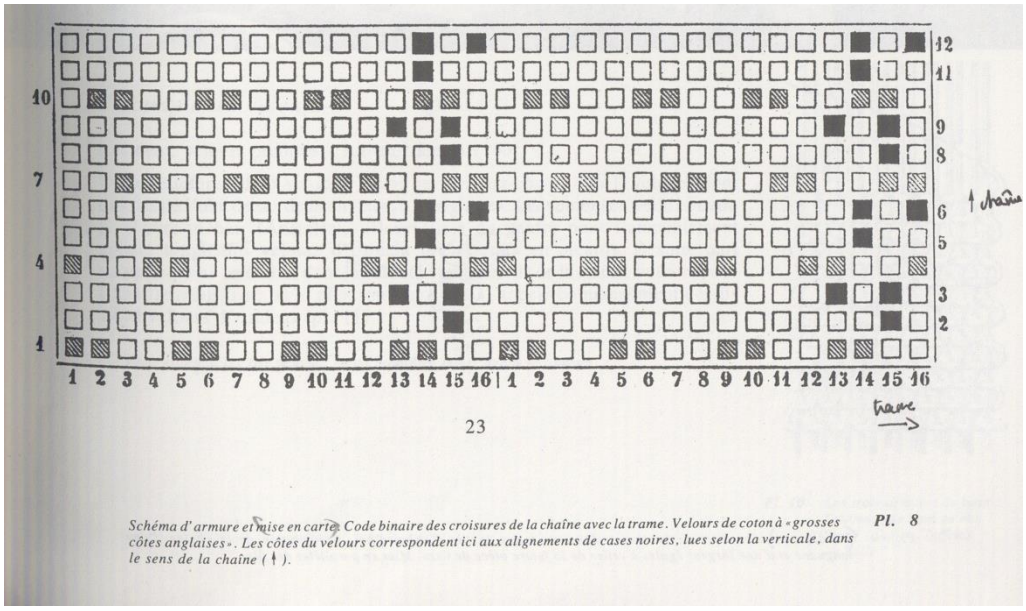
[471] Verret, Michel, « Parcours III : Hugues Patrice, Le langage du tissu » dans *Revue française de sociologie*, 1984, 25-4. p. 705-708.
[472] Figures 193, 194, 195.
[473] Hugues, Patrice, *Le langage du tissu*, *op. cit.,* p. 449-451.

« Il constitue toujours une mémoire, le premier exemple de mémoire binaire […] c'est très proche du fonctionnement de la mémoire d'un ordinateur[474]. »

[474] *Ibid.*, p. 451.

Figure 193

Exemple de codage numérique. Source en ligne : http://www.missgeekette.net/un-traducteur-binaire-pour-convertir-du-texte-en-code-binaire/

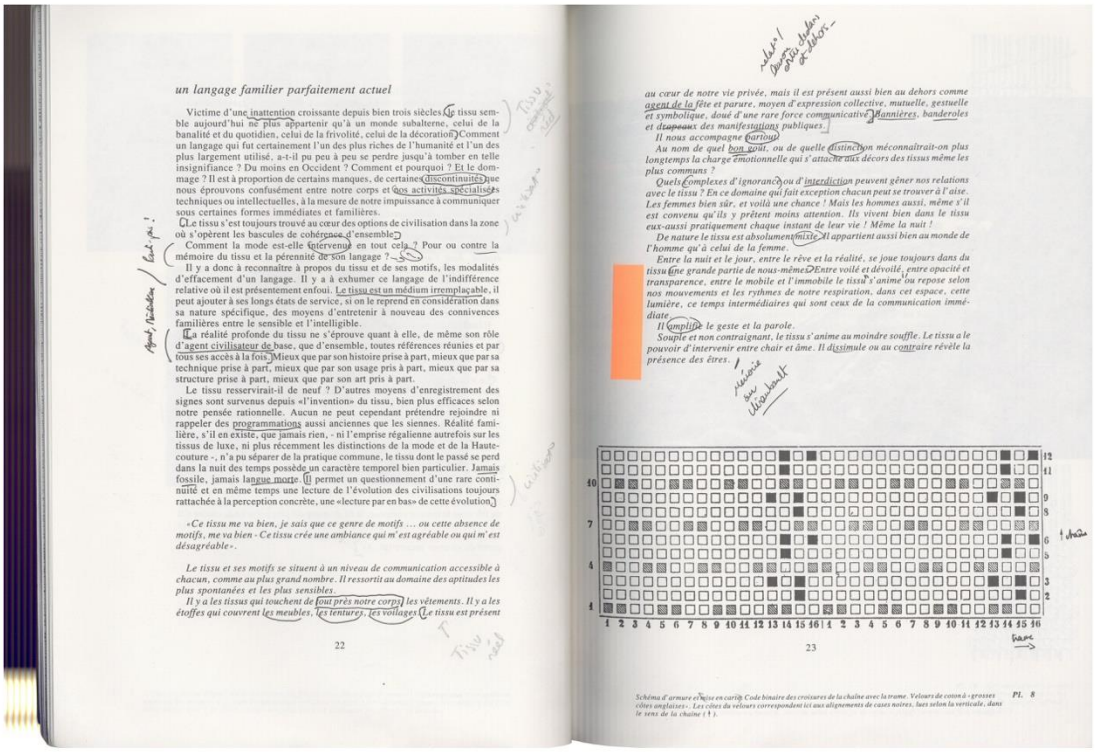


23

Schéma d'armure et mise en carte. Code binaire des croisures de la chaîne avec la trame. Velours de coton à «grosses côtes anglaises». Les côtes du velours correspondent ici aux alignements de cases noires, lues selon la verticale, dans le sens de la chaîne (↑). **Pl. 8**

Figure 194

Schéma d'armure et de mise en carte. Code binaire des croisures de la chaîne avec la trame. Pages de l'ouvrage *Le langage du tissu* (détail), p. 23.



un langage familier parfaitement actuel

Victime d'une inattention croissante depuis bien trois siècles, le tissu semble aujourd'hui ne plus appartenir qu'à un monde subalterne, celui de la banalité et du quotidien, celui de la frivolité, celui de la décoration. Comment un langage qui fut certainement l'un des plus riches de l'humanité et l'un des plus largement utilisé, a-t-il pu peu à peu se perdre jusqu'à tomber en telle insignifiance ? Du moins en Occident ? Comment et pourquoi ? Et le dommage ? Il est à proportion de certains manques, de certaines discontinuités que nous éprouvons confusément entre notre corps et nos activités spécialisées techniques ou intellectuelles, à la mesure de notre impuissance à communiquer sous certaines formes immédiates et familières.

Le tissu s'est toujours trouvé au cœur des options de civilisation dans la zone où s'opèrent les bascules de cohérence d'ensemble.

Comment la mode est-elle intervenue en tout cela ? Pour ou contre la mémoire du tissu et la pérennité de son langage ?

Il y a donc à reconnaître à propos du tissu et de ses motifs, les modalités d'effacement d'un langage. Il y a à exhumer ce langage de l'indifférence relative où il est présentement enfoui. Le tissu est un médium irremplaçable, il peut ajouter à ses longs états de service, si on le reprend en considération dans sa nature spécifique, des moyens d'entretenir à nouveau des connivences familières entre le sensible et l'intelligible.

La réalité profonde du tissu ne s'éprouve quant à elle, de même son rôle d'agent civilisateur de base, que d'ensemble, toutes références réunies et par tous ses accès à la fois. Mieux que par son histoire prise à part, mieux que par sa technique prise à part, mieux que par son usage pris à part, mieux que par sa structure prise à part, mieux que par son art pris à part.

Le tissu resservirait-il de neuf ? D'autres moyens d'enregistrement des signes sont survenus depuis «l'invention» du tissu, bien plus efficaces selon notre pensée rationnelle. Aucun ne peut cependant prétendre rejoindre ni rappeler des programmations aussi anciennes que les siennes. Réalité familière, s'il en existe, que jamais rien, - ni l'emprise régalienne autrefois sur les tissus de luxe, ni plus récemment les distinctions de la mode et de la Haute-couture -, n'a pu séparer de la pratique commune, le tissu dont le passé se perd dans la nuit des temps possède un caractère temporel bien particulier. Jamais fossile, jamais langue morte. Il permet un questionnement d'une rare continuité et en même temps une lecture de l'évolution des civilisations toujours rattachée à la perception concrète, une «lecture par en bas» de cette évolution.

«Ce tissu me va bien, je sais que ce genre de motifs ... ou cette absence de motifs, me va bien - Ce tissu crée une ambiance qui m'est agréable ou qui m'est désagréable».

Le tissu et ses motifs se situent à un niveau de communication accessible à chacun, comme au plus grand nombre. Il ressortit au domaine des aptitudes les plus spontanées et les plus sensibles.

Il y a les tissus qui touchent de tout près notre corps, les vêtements. Il y a les étoffes qui couvrent les meubles, les tentures, les voilages. Le tissu est présent au cœur de notre vie privée, mais il est présent aussi bien au dehors comme agent de la fête et parure, moyen d'expression collective, mutuelle, gestuelle et symbolique, doué d'une rare force communicative. Bannières, banderoles et drapeaux des manifestations publiques.

Il nous accompagne partout.

Au nom de quel bon goût, ou de quelle distinction méconnaîtrait-on plus longtemps la charge émotionnelle qui s'attache aux décors des tissus même les plus communs ?

Quels complexes d'ignorance ou d'interdiction peuvent gêner nos relations avec le tissu ? En ce domaine qui fait exception chacun peut se trouver à l'aise. Les femmes bien sûr, et voilà une chance ! Mais les hommes aussi, même s'il est convenu qu'ils y prêtent moins attention. Ils vivent bien dans le tissu eux-aussi pratiquement chaque instant de leur vie ! Même la nuit !

De nature le tissu est absolument mixte. Il appartient aussi bien au monde de l'homme qu'à celui de la femme.

Entre la nuit et le jour, entre le rêve et la réalité, se joue toujours dans du tissu une grande partie de nous-mêmes. Entre voilé et dévoilé, entre opacité et transparence, entre le mobile et l'immobile le tissu s'anime ou repose selon nos mouvements et les rythmes de notre respiration, dans cet espace, cette lumière, ce temps intermédiaires qui sont ceux de la communication immédiate.

Il amplifie le geste et la parole.

Souple et non contraignant, le tissu s'anime au moindre souffle. Le tissu a le pouvoir d'intervenir entre chair et âme. Il dissimule ou au contraire révèle la présence des êtres.

22

23

Schéma d'armure et mise en carte. Code binaire des croisures de la chaîne avec la trame. Velours de coton à «grosses côtes anglaises». Les côtes du velours correspondent ici aux alignements de cases noires, lues selon la verticale, dans le sens de la chaîne (↑). **Pl. 8**

Figure 195

Schéma d'armure et de mise en carte. Code binaire des croisures de la chaîne avec la trame. Pages annotées de l'ouvrage *Le langage du tissu,* p. 23.

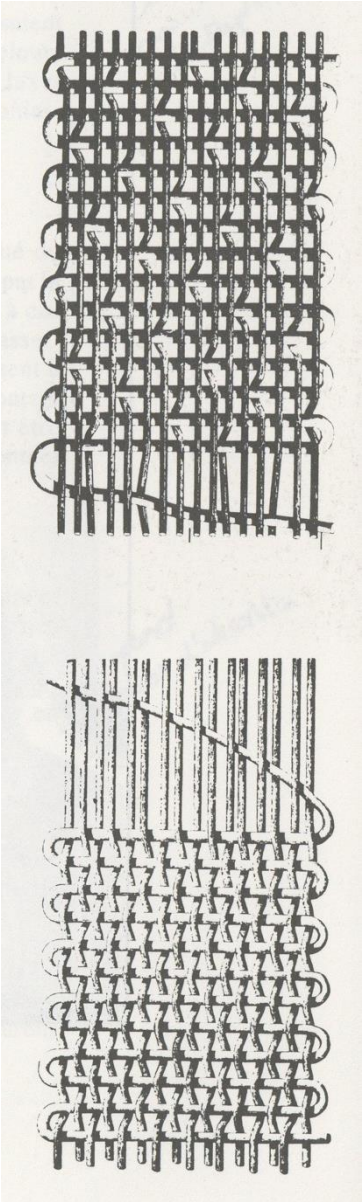


Figure 196

Deux schémas d’armures de base : satin et toile.

Pages annotées de l’ouvrage *Le langage du tissu,* p. 25.

Maintenant que nous avons explicité cette idée de « cerveau textile », revenons à l'étude de nos R.A.T en abordant une notion liée à la réception sensible de ce travail.

Des émotions renouvelées par le nombre : zones peaux et zones textiles

Auparavant, nous avons insisté sur l'idée selon laquelle les figures hiératiques de mode présentaient un aspect froid, mais tout de même esthétisant. Une forme d'anti-sensibilité qui n'est pas associable à l'ensemble des Rythmes Analyses Textiles. Nous allons donc dans cette sous-partie aborder des réalisations décrites par Patrice Hugues, comme étant une nouvelle forme de valeur euphorisante. Non pas la valeur des entre-deux textiles, mais celle des entre-deux numériques. Les R.A.T agissent dans ces images comme révélateur de l'intériorité du sujet. Ils réorganisent l'espace de façon à renouveler notre regard sur la personne désignée. Prenons à titre d'exemple cette première image[475]. Nous pouvons y observer une simple main à plat sous deux points de vue successifs. L'artiste écrit le texte suivant à propos de cette création :

> « L'effet R.A.T naît de l'alchimie optico-mathématique qui opère les différenciations à partir des données du réel représentées par l'image projetée : selon qu'elles sont reçues par les jours innombrables de la guipure transparente ou par les bandes de tissu opaque, en zones d'interférences distinctes très différentes. Il faut donc une image élue…l'image peut être celle d'une main ouverte…reçue par le tissu opaque, cela donne des "parties de peau" qui opèrent un rattrapage de la main dans sa peau par rapport aux parties reçues par les jours de la guipure qui apportent, elles, à découvert le sentiment d'un changement d'échelle et le grand nombre[476]... »

Patrice Hugues désigne ici par « alchimie optico-mathématique » cet effet d'optique euphorisant propre à la réception des R.A.T. La guipure va complètement remodeler le champ de présentation des sujets : ici, c'est un changement qui va complexifier la main dont il est question. Ce sujet élu est un sujet des plus communs comme, par exemple, représenter une main sous deux angles différents[477]. Ce qui va créer les effets de distorsions et de déformations, c'est bien sûr l'agissement du nombre de la guipure qui reconfigure de part en part l'espace. Et cela dans quel but ?

[475] Figure 197.
[476] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 18 janvier 2019.
[477] Figures 197 et 198.

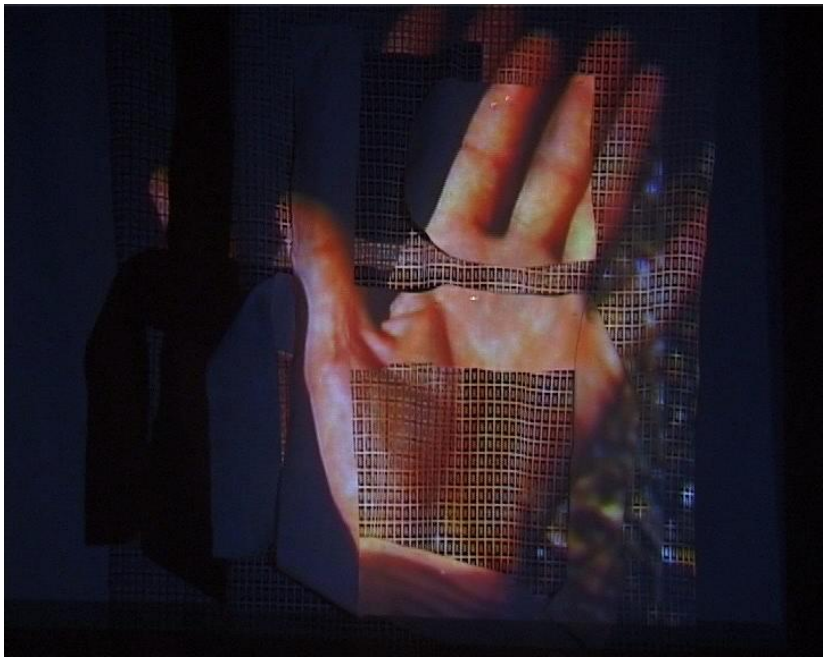


Figure 197

Patrice Hugues, *La main en R.A.T 1*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

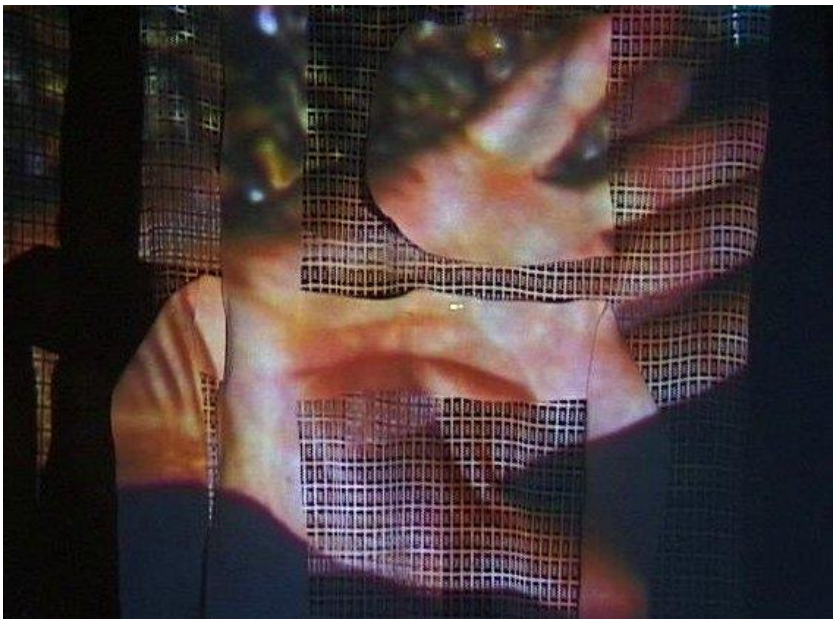


Figure 198

Patrice Hugues, *La main en R.A.T 2*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Dans la perspective de provoquer chez le spectateur ce fameux vertige déjà évoqué[478]. Voici ce que l'artiste rédige à propos de ces mains photographiées et projetées sur guipure :

> « Les Mains – on a par R.A.T des images projetées. D'une part, les zones peau des parties des mains reçues sur tissus opaques, et d'autre part une plongée à une échelle micrométrique, presque celle des innombrables cellules des tissus biologiques de ces mains[479]. »

Ce vertige est donc une sorte d'hypnose qui intervient par le biais de la confrontation du nombre et de l'image, par le biais des changements d'échelles simultanées. Il s'agit en réalité d'un changement de dimension, en dehors de la réalité première de notre perception : celle de l'image textile enregistrée. Cette nouvelle expression est possible grâce au contraste entre les parties opaques (peau) et les parties à jours (guipure). Une sorte de rapport entre dedans et dehors, entre visible et brouillé, montré et caché intervient dès lors. Les parties blanches de la guipure retiennent une image unifiée, pleine, cohérente. Tandis que les parties grillagées - tout à fait semblables aux fonds tramé - présentent, quant à elles, une reconstruction de l'espace et du sujet. Nous nous retrouvons dès lors face à des représentations confrontant elles-mêmes une dualité entre image totale et image dématérialisée. Nous allons le découvrir, ce dualisme est présent dans l'ensemble des R.A.T. Qu'il s'agisse des figures de modes, des parties de corps, des visages ou bien des passants. Ce dernier thème cité concerne des photographies de personnes dans les lieux publics : quai de gares, métro, etc. Ils sont généralement en mouvement, en marche. Ainsi, suite à cette première analyse des mains, ce premier exemple de figures anonymes présente ce qui s'apparente à une jeune femme de dos, marchant le long du quai du métro parisien[480]. Nous retrouvons de ce fait ce goût de l'artiste pour la représentation de figures de dos. Mais cette fois il ne s'agit pas d'Eurydice, mais d'une inconnue saisie sur le vif. Afin que nous puissions davantage rentrer dans le cœur de cette pratique imagière, voici ce que Patrice Hugues écrit autour de ce thème des passants :

> « Avec les personnes, les gens du métro à nouveau…les visages vus de près, même chose, mais grosse différence pour le rôle des ombres portées par des tissus opaques épinglés sur les guipures des écrans ou pendants en avant de celles-ci en bandes plus ou moins larges. Elles, ces bandes de tissus, interviennent comme des compléments insolites au voisinage des personnes et rejoignent les pouvoirs d'approfondissement des noirs…elles aussi de façon

[478] Un vertige que nous évoquerons également dans le sous-chapitre comparatif *Voile, Voilette et R.A.T*.
[479] *Ibid.*
[480] Figure 199.

surprenante. Elles résistent au nombre même dans les images de ces personnes bien définies et bien situées dans l'espace[481]. »

En effet, en observant la passante dans le métro, nous réalisons le travail important des zones sombres sur le R.A.T. L'effet de mouvement de la guipure, capturé par le caméscope accompagne le mouvement de la marche du personnage. De ce fait, l'image finale n'apparaît pas fixe. En outre, Patrice Hugues travaille ici de nouveau sur la question des hors-champs de l'image. La volonté affirmée de ne pas produire d'images fixes et cadrées habite depuis toujours notre artiste. C'est une des raisons pour laquelle Patrice Hugues a sélectionné le tissu. Rappelons-le ici : c'est bien pour son aspect labile, animé et non cadré que l'artiste a sélectionné ce média[482]. Cependant, avec la création des Rythmes Analyses Textiles, le rendu final se retrouve sur papier. Il est imprimé mais le papier a gardé la trace de l'animation de la guipure sur laquelle l'artiste est venu projeter sa photographie. En cela, les R.A.T ne sont pas moins animés que peuvent l'être les grandes installations de voiles et de tissus, mais à une autre échelle et dans un autre rapport au spectateur. De ce fait, une seule différence persiste avec les R.A.T, en comparaison avec la thermo-impression : la vision du travail est frontale. Le spectateur n'est donc plus immergé au cœur d'une structure monumentale, d'un parcours textile. À titre d'exemple, la passante du métro projetée sur la guipure – puis filmée et imprimée – prend des accents illusionnistes[483]. Elle apparaît comme une sorte de figure fantasmagorique, voir irréelle.

[481] *Ibid.*
[482] Au contraire d'une toile ou d'une peinture académique normée.
[483] Figure 200.

Figure 199

Patrice Hugues, *Sur le quai du métro 1 R.A.T*, vers 2009, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 200

Patrice Hugues, *Sur le quai du métro 1 R.A.T (détail)*, vers 2009, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

À la lisière entre abstraction et figuration, les passants du métro apparaissent comme des impressions photographiques. Ni volumiques, ni vraiment planes, ces figures sont celles d'une autre dimension. Une dimension dont l'extension de l'espace ne semble pas connaître de limites. Les rythmes analyses textiles présentent ce que l'artiste désigne par (une aptitude à l'extension), décrite dans l'extrait ci-dessous :

> « Les images, les formes soumises aux rythmes analyses textiles (R.A.T) ont l'évidente propriété de pouvoir se relier les unes aux autres en parfaite continuité, images et formes – pour donner les ambiances différenciées qui les environnent, toutes soumises au même traitement par le nombre, par les innombrables jours des guipures-écrans (R.A.T). C'est une aptitude à l'extension qu'elles ont alors en commun avec le tissu, avec le champ tissé tout à fait de comptes de fils et de nombres dans la continuité la plus assurée[484]. »

Cette forme de continuité est également visible dans cette suite de réalisations exposant des passants du métro[485]. L'on y retrouve un nouveau personnage vu de dos, et également cette fois-ci un personnage féminin vu de face, mais dont le visage a été tronqué. Le personnage de dos est cette fois-ci masculin. De nouveau ici, la guipure accompagne le mouvement de la marche. L'ombre filmée présente sur l'image semblerait presque accompagner la figure masculine : comme une sorte de doublon, de spectre. La notion d'apparition refait ici surface, bien qu'il s'agisse d'une surface animée (mouvante). Du fait de l'agissement des R.A.T, une image de passage a priori quelconque deviendrait presque ici magique. Nous évoquons cet aspect magique, dans le sens où le visuel paraît animé de façon sensationnelle par le grand nombre mais aussi par le jeu d'échelles qui modifie la stabilité, l'unicité de l'image de base. Cet enchantement, ce vertige du nombre, c'est celui désigné par Patrice Hugues sous l'appellation (Embellissement Magico Mathématique) et synthétisé sous la forme (E.M.M). Ces images répondent, selon l'artiste, à un dialogue entre apparitions et disparitions, entre absences et présences :

> « Soumise aux R.A.T l'expression des parties les mieux définies des réalités dans l'image projetée c'est toujours celle d'une demi présence – demi absence. Ces parties, chacune prise à part ou toutes prises ensemble, elles sont toujours habitées. Sous R.A.T, la solitude n'est jamais complètement nulle part[486]. »

---

[484] *Ibid.*
[485] Figures 201 et 202.
[486] *Ibid.*

Figure 201

Patrice Hugues, *Sur le quai du métro 2 R.A.T*, vers 2009, papier imprimé, collection du FRAC Haute-Normandie, don de l'artiste en 2010.

Figure 202

Patrice Hugues, *Sur le quai du métro 3 R.A.T, une personne vue de plus près*, vers 2009, papier imprimé, collection du FRAC Haute-Normandie, don de l'artiste en 2010.

Revenons donc à notre autre réalisation présentant une vue frontale d'un corps féminin[487]. Cette œuvre explore avec subtilité la dualité présence/absence décrite par l'artiste dans la citation précédente. Il y a bien une présence, celle d'une passante sans visage. Mais cette présence se résume ici à de grands aplats de couleurs sans volume. L'aspect pictural de cette captation vidéo est tout à fait saisissant. Le corps du modèle se réduit à de la couleur et à de la lumière se partageant l'espace. En outre, du fait de l'usage de la guipure et des jours, la surface globale semble devenir ondulatoire, presque vibrante, instable. En somme, cette image s'apparente à une vision onirique et furtive, proche d'un souvenir mental. Elle est à la fois brouillée et visible. Cette absence de netteté et de cohérence de l'espace produit ce fameux vertige, décrit par l'artiste comme une nouvelle forme de valeur euphorisante. Les réorganisations de l'espace, provoquées par les R.A.T, engendrent la création d'une réalité annexe vertigineuse. Une réalité du nombre et de l'allégresse. Mais cette autre dimension peut aussi provoquer d'autres effets. C'est ce que nous allons découvrir en étudiant les portraits des rythmes analyses textiles.

Le retour de l'intime, soumis aux nombres et au séquençage

Nous nous confrontons à présent de nouveau à des images de l'intime. La série de trois portraits présentés ici figure la petite fille de Patrice Hugues[488]. Auparavant, nous avons décrit les œuvres exploitant les images de la mère, de l'épouse et du fils de l'artiste. Dans le cas présent, nous sautons une génération pour nous attarder sur cette prise de vue en R.A.T. C'est un portrait qui ici se décline en trois temps, en trois séquences successives. Sur la première image, le modèle nous regarde de biais, la tête inclinée. Sur la seconde vue, il lève la tête et semble nous ignorer. Enfin, sur la dernière image, le visage est droit quoique légèrement incliné et nous ignore de nouveau, un léger sourire aux lèvres. À titre comparatif, nous exploitons également les deux images d'origine ayant permis la construction des R.A.T[489]. Cette confrontation permet la saisie d'un fait remarquable : la projection sur le tissu modifie de part en part l'image de base. Une importante reconstruction s'opère : la guipure scande l'image en plusieurs parties distinctes, elle l'aplanit également. En outre, l'expression du visage, très prononcée sur la captation de base, se confond dans le grand nombre de la guipure. Le modelé du visage va lui aussi s'estomper pour laisser place à cette étrange dimension du nombre. C'est le collectif du nombre qui vient cohabiter avec la figure unique. Il y a un certain pouvoir de transformation du tissu qui s'exerce ici. Mais un pouvoir qui n'est pas celui de l'ambiance réelle produit par les voiles et tissus sur le spectateur.

[487] Figure 202.
[488] Figures 203, 206 et 207.
[489] Figures 204 et 205.

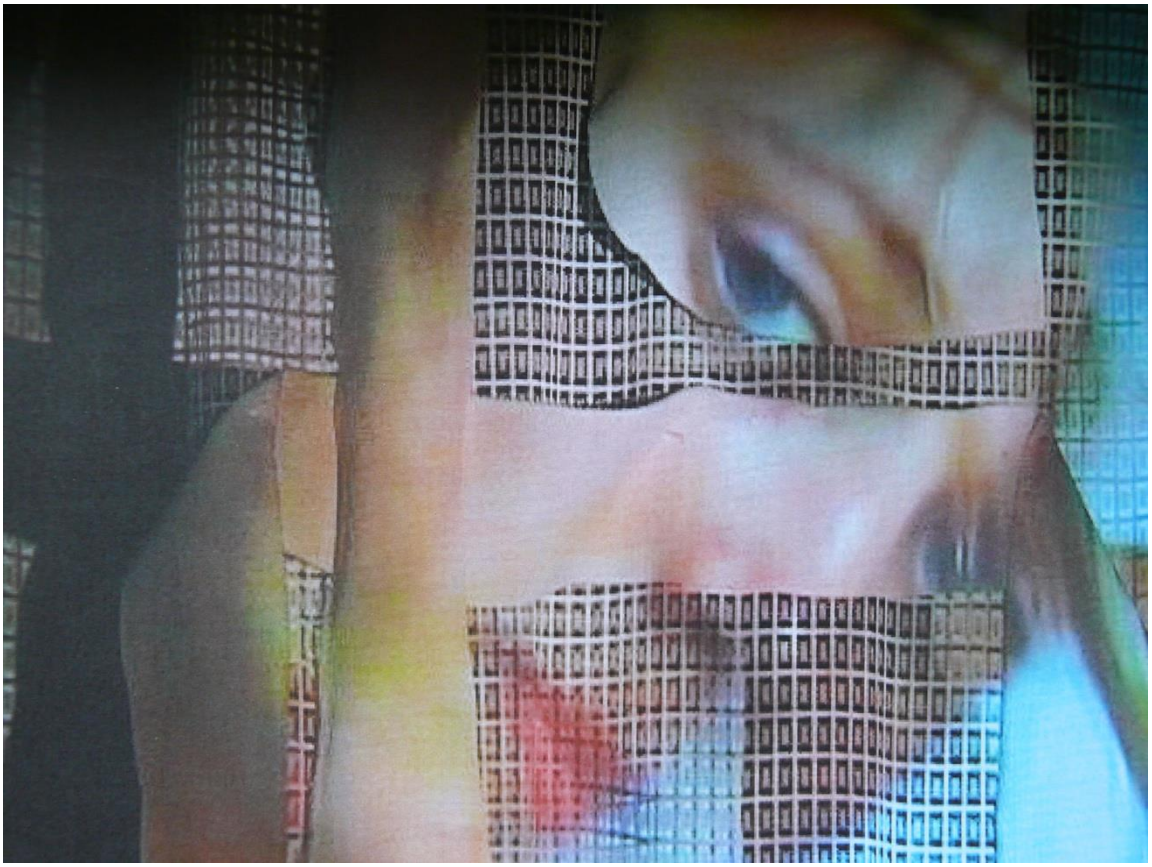


Figure 203

Patrice Hugues, *Jeune visage sous R.A.T 1,* vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

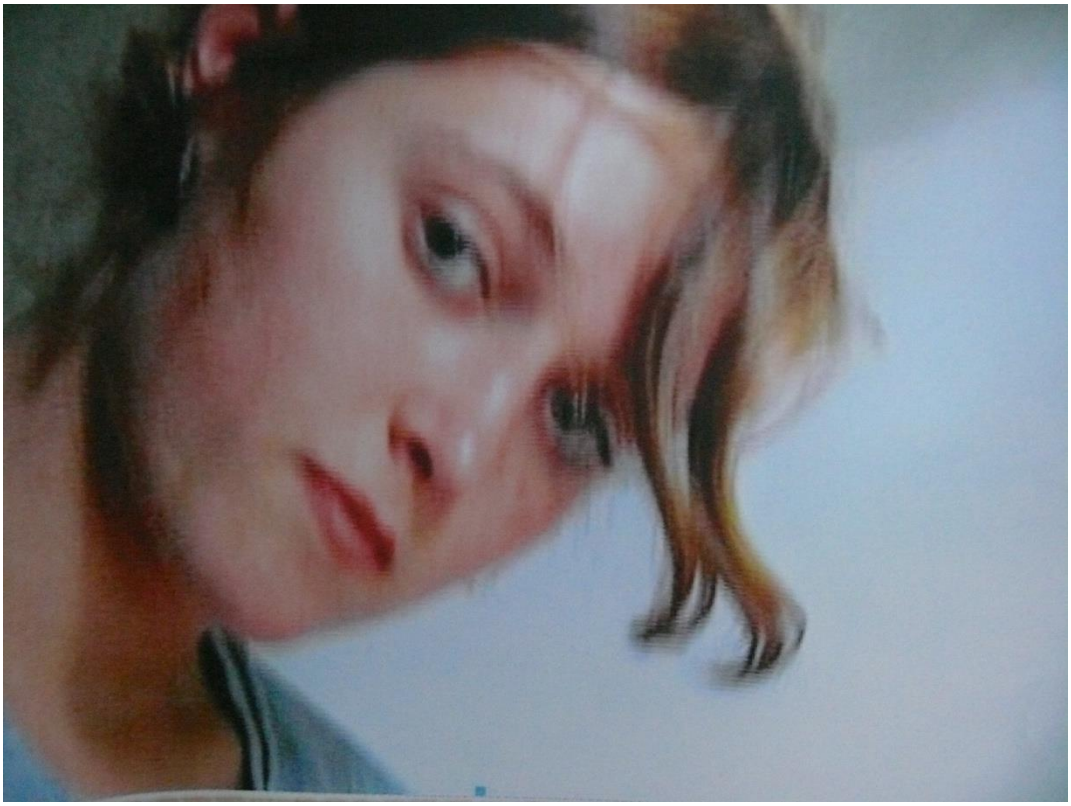


Figure 204

Patrice Hugues, *Portrait de jeune fille*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l’artiste.

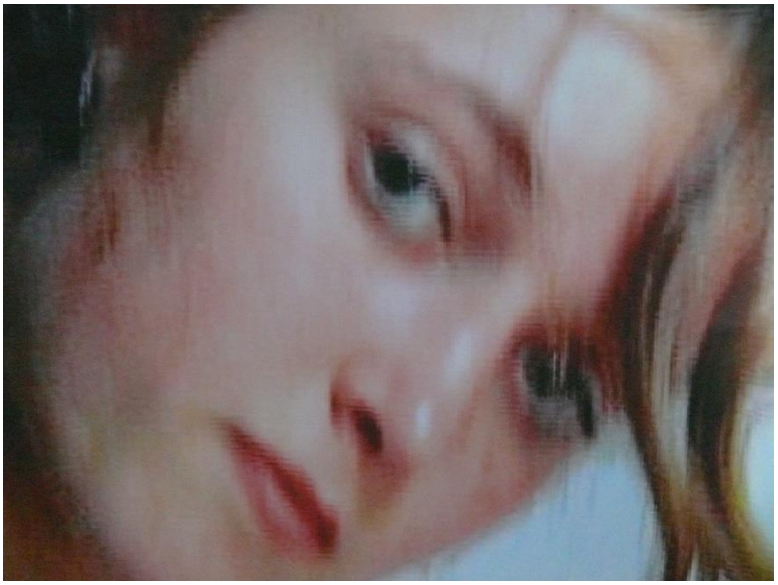


Figure 205

Patrice Hugues, *Portrait de jeune fille*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l’artiste.

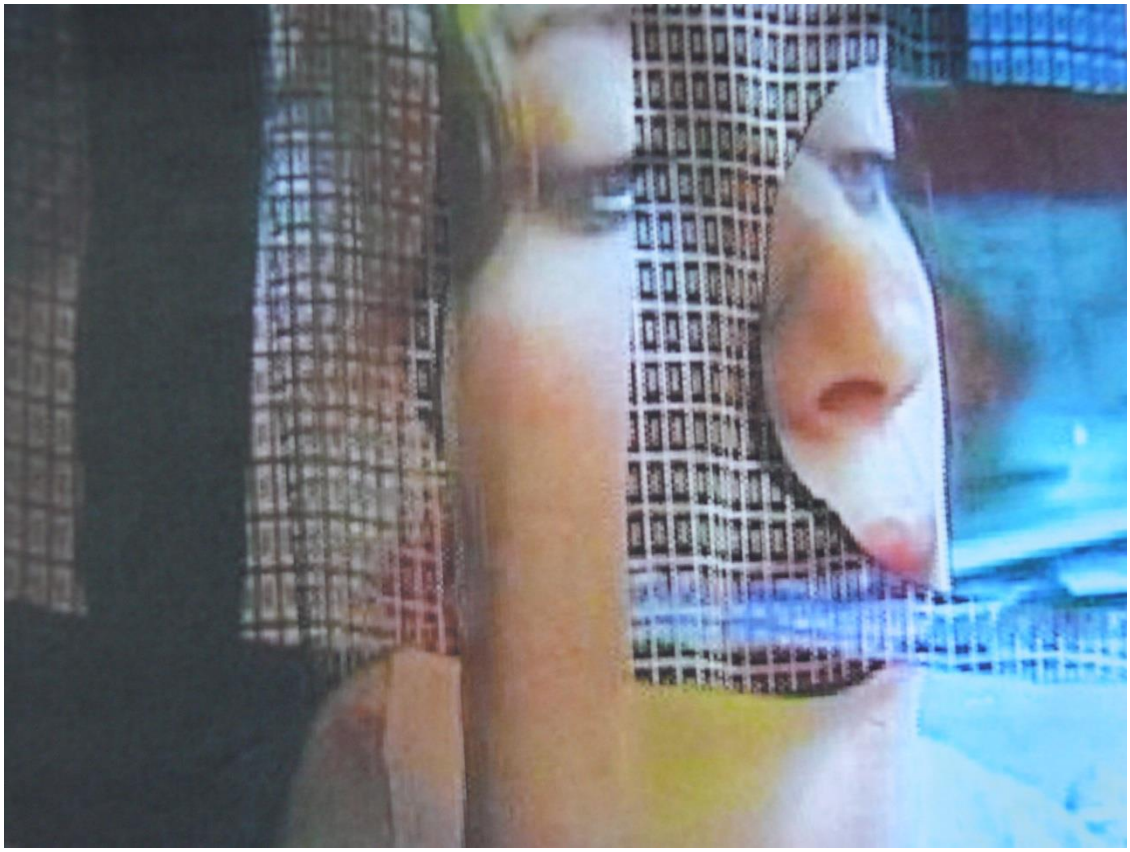


Figure 206

Patrice Hugues, *Jeune visage sous R.A.T 2*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 207

Patrice Hugues, *Jeune visage sous R.A.T 3*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l’artiste.

Voile, voilette et R.A.T

Cette série de portraits a également fait l'objet d'une courte étude de l'artiste. Cette récente petite étude compare des images de mode et les R.A.T précédemment évoqués. Ces images de mode consistent ici pour l'artiste à sélectionner des visages présentant des voilettes. La voilette ayant été un accessoire de mode durant la période de l'entre-deux guerre. C'est un objet de coquetterie et d'embellissement du visage, le plus souvent porté en bordure de chapeau et couvrant plus ou moins la figure. Voici une description de cet accessoire, selon l'analyse de notre artiste :

> « La voilette est toujours un textile très léger qui ne cache rien vraiment et dissimule à peine les traits et détails, l'expression du visage - souvent un très léger filet – plus rarement une dentelle peu dense. Il est certain qu'avec son chapeau muni d'une voilette une dame signifiait qu'elle n'avait pas voulu être dévisagée, pas voulu s'exposer directement au regard d'autrui…sans s'empêcher de tout voir…voilette noire ou de teinte très discrète…jamais rouge…peut-être blanche plus récemment[490]. »

Ce textile léger opère un embellissement du visage par ce que l'artiste nomme une « vision différenciée[491] ». Elle offre deux échelles au visage du modèle, recourant aux pouvoirs du nombre dans le rythme de ses mailles. Il y a donc une forme de transformation optique. Une transformation qui s'apparente au travail de l'artiste avec sa série de R.A.T, en lien avec les portraits de sa petite fille. Dans le cycle d'images suivantes, Patrice Hugues confronte son propre travail avec celui de ses figures de mode à voilettes[492]. Voici une réflexion de l'artiste au regard de cet exercice comparatif auquel il se livre :

> « Maintenant, je me retrouve devant mes propres problèmes, mes problèmes de création si je compare les pouvoirs des R.A.T à l'effet des voilettes. Dans mon travail, je ne m'arrête pas au souhait d'embellir un visage féminin, en l'occurrence ici le visage de ma petite-fille Hélène […] on voit ce qu'il se passe ici en dépit (ou en raison) d'une division en zones bien plus fortement différenciées que par la voilette entre les deux zones qu'elle couvre ou non[493]. »

Ces nombreuses zones différenciées sont liées à un travail de reconstruction de l'espace, si cher à notre artiste, qui n'existe pas de la même manière pour les voilettes des figures de mode.

---

[490] Correspondance personnelle avec l'artiste, courriel daté du 20/07/2017.
[491] *Ibid.*
[492] Figures 208, 209 et 210.
[493] *Ibid.*

Ces dernières comportent une certaine modification de l'espace au niveau du visage, mais très partielle. Ainsi, l'artiste considère que dans le cas de l'usage des voilettes – blanches ici –, il existe une certaine « textilisation des visages ». Cette notion fait écho à la (textilisation par R.A.T) du visage d'Hélène Hugues. Cependant, dans le cas des portraits de la petite fille de l'artiste, la « textilisation » de son visage est complète avec les fils et les croisures de fils dans les zones de la gaze à jours réguliers. Elles viennent compléter et établir un contraste avec ce que l'artiste nomme les zones peau de tissu opaque. Ainsi, contrairement aux figures de mode à voilettes noires ou blanches, les deux zones de l'espace du portrait sont marquées avec insistance chez notre artiste. Elles sont même très nettement différenciées, et ce dans le souci de montrer la force textile du nombre et du tissage. Cet apport et cette spécificité numérique du tissu sont exacerbées dans cette série de portraits R.A.T. La force textile de recomposition de l'espace intervient clairement dans ces images. La guipure recompose le portrait, elle ne se contente pas uniquement de l'embellir en surface, à l'instar du rôle des voilettes. C'est cette recomposition qui précisément amène la sensation de vertige, comme en atteste l'artiste ci-dessous :

> « Dans le rapport au visage, nous ne sommes plus à la même échelle que dans les voilettes (dans le grande dimension, l'œil voulait quatre mailles de la voilette, avec une grande élasticité), ici on compte 9 à 10 modules/jours de la guipure pour la même dimension (sans aucunes élasticité[494]). »

La différence majeure entre voilettes et guipure du R.A.T consiste donc pour l'artiste à veiller à un juste et efficace rapport au visage dans la différenciation des (zones textiles) et (zones peaux) ; car c'est précisément ce rapport qui va permettre d'engendrer le sentiment du grand nombre, du vertigineux. Ce vertige, cette instabilité de la composition engendrée par le textile est ce qui constitue, pour l'artiste, tout l'intérêt de l'image, son charme, sa séduction. La guipure permet cette opération si singulière entre parties peaux et parties tissus. Ainsi, ce petit comparatif entre R.A.T et voilettes nous amène à exposer la conclusion suivante : dans les deux cas, l'image résultante est un embellissement mais, dans le cas spécifique des R.A.T, cet embellissement magico-mathématique est vertigineux et pluridimensionnel. Un vertige dont nous allons analyser le fonctionnement plastique dans ce qui va suivre. La notion de pluri-dimensionnalité existe également dans d'autres travaux similaires de l'artiste ; c'est ce que nous allons découvrir dans le chapitre suivant consacré aux figures et aux silhouettes de passants.

[494] *Id.*

Figure 208

Patrice Hugues, *Voile, voilette, images de mode*, vers 2016-2017, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

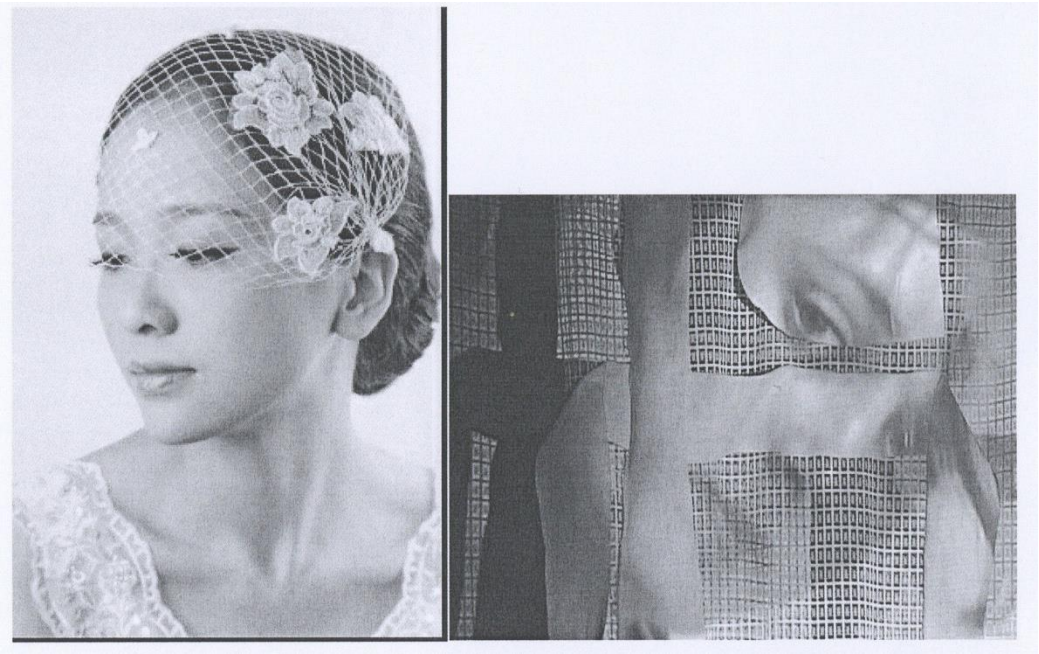


Figure 209

Patrice Hugues, *Voile, voilette et R.A.T 1,* vers 2013-2016, papier imprimé en noir et blanc, collection personnelle de l'artiste.

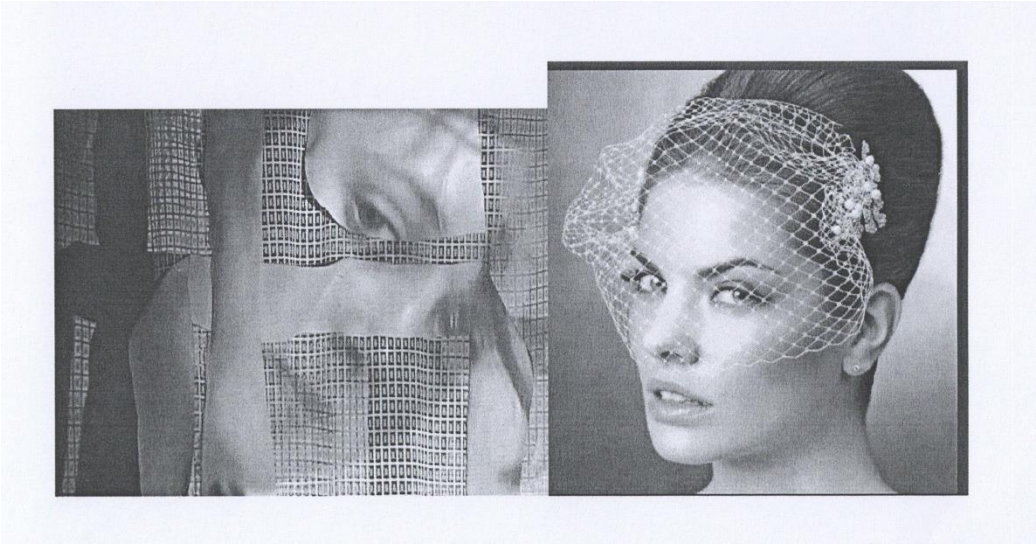


Figure 210

Patrice Hugues, *Voile, voilette et R.A.T 2,* vers 2013-2016, papier imprimé en noir et blanc, collection personnelle de l'artiste.

Le sentiment d'une intimité collective, retour aux anonymes

Les figures de passants et les portraits capturés sont tous liés à ce que l'artiste désigne comme étant une forme d'intimité collective. Plus précisément, (le sentiment d'une intimité collective). Cette notion est décrite ci-dessous par Patrice Hugues :

> « Intervenant sur des modules ou des écrans en gros plan, les motifs innombrables des écrans textiles sur lesquels sont projetées les images, c'est le collectif qui fait irruption dans l'individuel, c'est les autres rendus présents : ils disent, ces modules, il y a de la place pour tout le monde[495]. »

Une irruption qui semble spontanée et qui dénature et recompose l'espace de l'image. La guipure révèle autant qu'elle camoufle. C'est une forme de fenêtre sur un intérieur : celui de l'intériorité du sujet sélectionné. C'est donc une autre cohérence et une autre consistance qui prennent vie au cœur de la structure textile. Entre jeux d'opacité et jeux de transparence, les Rythmes Analyses Textiles de l'artiste offrent une autre signification aux personnes ciblées. C'est un tissage entre nombres et images dont il est question, mais un tissage virtuel. Le sentiment collectif du nombre interagit également avec un autre sujet : celui du masque. En effet, nous pouvons observer ici une autre œuvre présentant un portrait d'un personnel hospitalier portant un masque médical[496]. Le sujet est capturé de front, le regard fixé droit sur l'objectif. Cependant, contrairement à la série précédente, le visage est remodelé de part en en part par l'animation du textile. La guipure intervient sur la bouche et sur les yeux du sujet, à la manière d'un second masque. En outre, du fait de la captation et de la projection, l'image finale paraît ici avec beaucoup de grain (ou bruit). Elle est imprécise, bleutée et trouble à l'image d'une apparition, d'un rêve, voire même, dans le cas présent, d'un cauchemar. L'hallucination n'est jamais bien loin dans les R.A.T et nous en prenons davantage conscience au fur à mesure de cette étude. Le rapport à une certaine conscience de l'être n'est pas non plus en reste. La grille textile agit comme un obturateur et comme un révélateur. Il provoque des arrangements, des passages propres à susciter questionnements et émotions. Voici ce que l'artiste écrit à ce propos :

> « La séquence entière est comme un travail des nerfs. On n'est pas loin ici je pense, de ce qui se passe sans que nous en ayons conscience, dans ces arrangements sous-jacents de nos nerfs qui forment nos états de conscience, aussi bien émotions que pensées. Ce qui est proposé, c'est un passage vers le grand nombre[497]. »

---

[495] Patrice Hugues, *Chapitre 11 : R.A.T et E.M.M*, courriel daté du 16/03/2016.
[496] Figure 211.
[497] *Ibid.*

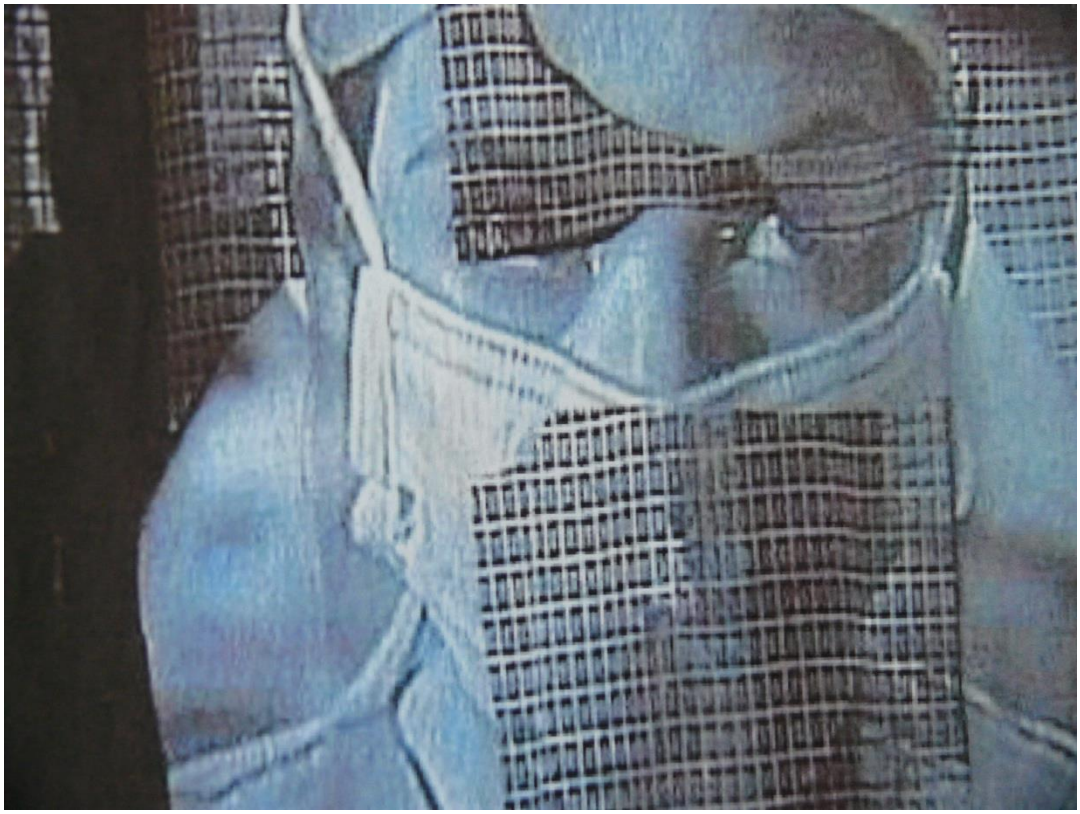


Figure 211

Patrice Hugues, *Le visage de la chirurgienne portant son masque sous R.A.T 1*, vers 2009, papier imprimé, collection du FRAC Haute-Normandie, don de l'artiste en 2010.

Un passage récurrent vers le grand nombre associé à des changements d'échelles, provoquant l'effet des R.A.T tant escompté par l'artiste. Une autre série de l'artiste comporte cette fois-ci des opératrices au téléphone. Ainsi, au-delà de l'accessoire masque, c'est aussi l'objet prothèse qui intéresse l'artiste dans ses manipulations autour de l'échelle et du nombre. Cette réalisation présente justement un profil occupé au téléphone. Les R.A.T interviennent de nouveau sur la bouche du modèle à la manière d'un masque. Sa silhouette est à demi dédoublée par l'effet du textile qui projette une ombre à l'image du modèle. Nous retrouvons un aspect tremblant, instable, propre à l'usage de la guipure et de la projection. Rien ne parait solide dans cette image, mais au contraire, c'est la tournure vacillante qui prend le dessus. Nous sommes toujours au centre de cette vague onirique. Les Rythmes Analyses textiles présentent sous une forme hallucinatoire un aspect du réel peu commun. C'est un entre-deux : entre quantifiable et non quantifiable, selon l'expression propre au créateur :

> « Sous R.A.T, par l'entremise du nombre les personnes sont à la fois corporelles et mentales. La présence de la personne sous R.A.T donne de ses émotions : à la fois du quantifiable et du non quantifiable. C'est là un chemin des émotions à suivre. C'est aussi de quoi reconnaître la profonde cohérence de la personne[498]. »

Le quantifiable, c'est celui du nombre, du grand nombre présent dans les jours rectangulaires de la guipure. Le non quantifiable, c'est le chemin des émotions conduit par le dispositif. Celui de la réception des expressions camouflées et fugaces. De la valeur fragile et labile du rendu final. En outre, cette relation entre quantifiable et non quantifiable s'organise de manière harmonieuse et sous-jacente, dans l'espace de représentation. Cette réalisation est également réemployée dans l'exemple suivant[499]. L'on peut la redécouvrir comprise sous un effet miroir. Un phénomène visuel exposé plus un amont dans cette recherche[500]. La composition présentée ici fait étrangement écho à l'esthétique d'un test de Rorschach[501].

---

[498] *Ibid.*

[499] Figure 212.

[500] Voir grand II, le sous-chapitre *Motifs de la nature, motifs de création*.

[501] Le test de Rorschach ou psychodiagnostic est un outil clinique de l'évaluation psychologique de type projectif, élaboré par le psychanalyste Hermann Rorschach en 1921. Il consiste en une série de planches de tâches symétriques et qui sont proposées à la libre interprétation de la personne évaluée.

Figure 212

Patrice Hugues, *Étude de visage sous R.A.T 1, une expression du quantifiable et du non-quantifiable*, vers 2009, collection du FRAC Haute-Normandie, don de l'artiste en 2010.

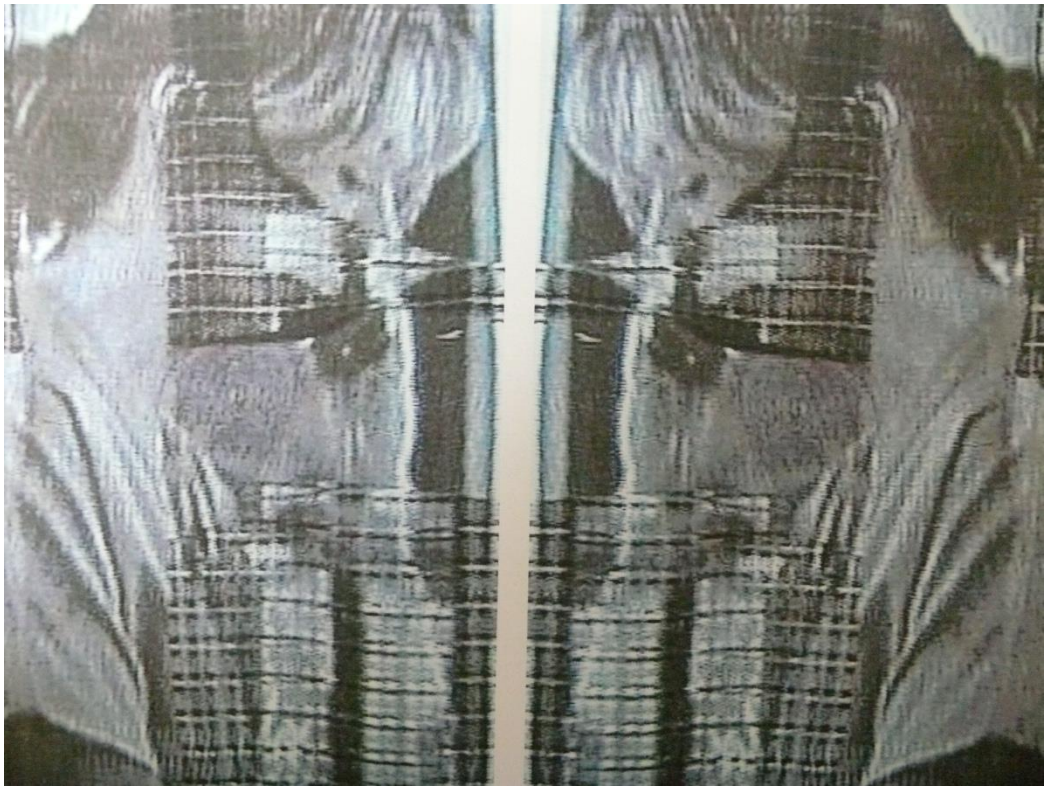


Figure 213

Patrice Hugues, *Double expression en surface et en profondeur*, vers 2009, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

En effet, quelque chose de particulièrement trouble paraît dans cet ensemble d'images. Une sorte de dédoublement de la personne ? Un duel ? Une confrontation ou une scission ? La notion de conscience est comme omniprésente, silencieuse. L'espace et la personne sont en relation dans une sorte de distorsion de la composition. En lien avec cette idée de révéler une forme d'intériorité du sujet. Patrice Hugues exprime ci-dessous cette notion d'intériorité révélée par les R.A.T :

> « Et voir comment l'espace intérieur pénètre, s'établit aussi comme intérieur de la personne. Ici, l'opératrice[502]. »

Cet (intérieur de la personne), ici en l'occurrence celui de l'opératrice, présente une esthétique qui n'est pas sans évoquer celles des tissus coptes. Des tissus dont nous avons fait état dans la première partie de cette thèse[503]. Et plus spécifiquement au travers l'étude de cette œuvre, déjà présentée dans cette recherche[504]. Nous pouvons voir un usage assez similaire, en comparaison à la projection sur guipure, dans l'usage réel de la gaze précolombienne. Cette troublante ressemblance nous amène à replonger dans le langage du tissu, pour davantage creuser ce rapport magico-mathématique propre à la récente création de l'artiste. Les données du réel sont mises à mal par le travail de projection sur tissu, puis avec celui de captation vidéo. Prenons à titre de démonstration cette nouvelle œuvre, représentant un portrait de trois quarts d'une dormeuse. Le modèle a les yeux clos et elle porte sa tête inclinée sur sa main. Elle semble accoudée sur un siège de transport en commun. Nous retrouvons également cet usage bleuté, voire grisonnant de l'impression, déjà visible au sein de l'œuvre représentant un personnel médical. La grille textile barre les yeux clos de la figure.

Nous sommes de nouveau confrontés à cette ambiance onirique, d'autant plus que dans ce cas présent, le personnage dort, ce qui évoque encore davantage le registre du rêve. L'ensemble de la composition présente également cet aspect vibratoire, typique des Rythmes Analyses Textiles. L'effet magico-mathématique précédemment évoqué et en réalité (optico-mathématique), selon la propre dénomination de l'artiste. Ce sont aussi des tissus virtuels, dans le sens où ils permettent la création de lien entre nombre et échelle, entre figure et abstraction. C'est toute l'histoire d'une relation brève et saisie sur le vif, entre dehors et dedans, extérieur et intérieur, ouverture et camouflage.

---

[502] *Ibid.*
[503] Voir grand I, sous-chapitre *Motifs de la nature, Motifs de création.*
[504] Figure 214.

Figure 214

Patrice Hugues, *Vêtue d'une tunique copte, elle cherche son reflet dans l'eau*, 1973-1975, technique mixte : film de photogravure positif tramé et transparent, appliqué sur l'impression papier d'une gaze précolombienne, avec bordure de toile de lin à peindre, 25/32 cm, collection personnelle de l'artiste.

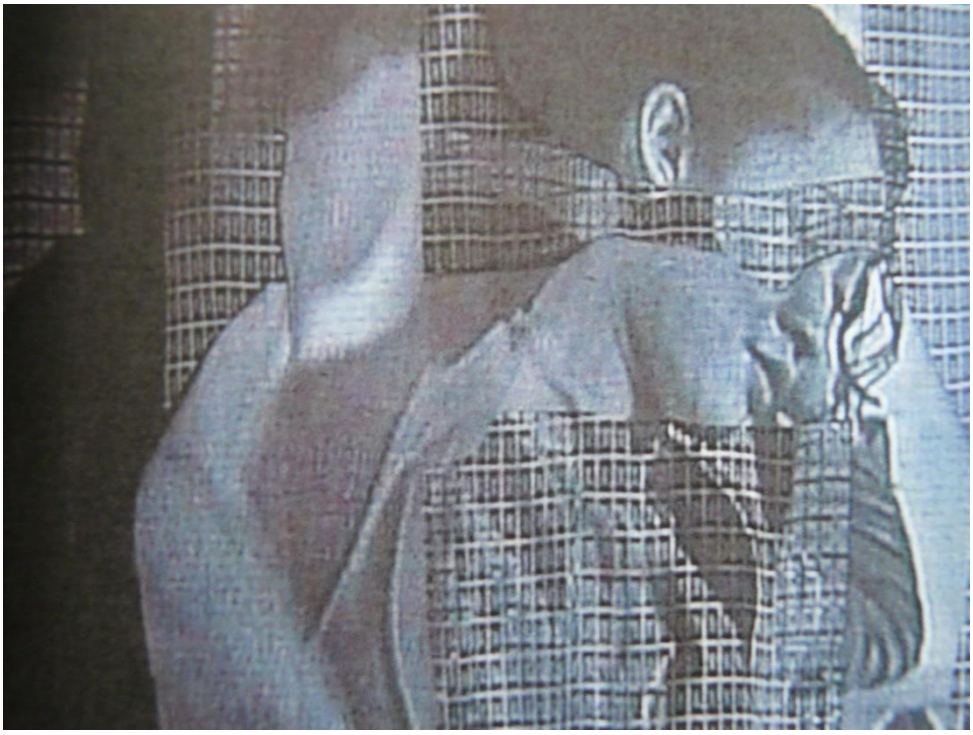


Figure 215

Patrice Hugues, *Visage recomposé mais qui garde sa cohérence*, vers 2009, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

L'artiste évoque même l'idée d'une « tissuisation » des personnes dans les espaces :

> « Ces R.A.T c'est la tissuisation de la vie des gens dans leur espace. Étonnant pouvoir de répandre une intimité collective par d'innombrables dehors […] ces jours de la guipure absolument réguliers sans aucune particularité personnelle. Ces fenêtres bien sûr donneront toutes sur l'extérieur commun à tous, mais en même temps elles plongent vers des intérieurs intimes, chacun sûrement habité…par des personnes. Les différentes composantes d'une représentation complexe sous R.A.T s'unissent dans une sorte de miracle extrêmement concret[505]. »

Ainsi, au regard de cette citation, nous comprenons le fait suivant : en tant que spectateurs de ces nombreuses fenêtres R.A.T, nous nous situons comme des voyeurs, spectateurs d'une forme d'intimité révélée soudainement sous nos yeux. Une intimité nous offrant le sentiment d'être un être collectif, à la vue de tous. Cette notion fondamentale d'intimité collective, ou de rupture de la sphère intime est elle-même tout à fait présente dans le monde du numérique (sur les réseaux sociaux). De ce fait, si Patrice Hugues ouvre des fenêtres à travers ces Rythmes Analyses Textiles, il s'emploie à une nouvelle liaison entre les tissus et l'informatique. On tisse d'ailleurs de nombreuses relations sur le web, parfois presque innombrables, comme les micros-fenêtres de la guipure des R.A.T forment d'innombrables champs d'ouverture et de codes.

Intérieur et extérieur

Nous insérons cependant une parenthèse à notre étude des effets optico-mathématiques pour creuser la question de cette dualité entre extériorité et intériorité. Les documents suivants sont extraits d'un film réalisé par notre artiste[506]. Il représente un modèle en costume traditionnel marocain du début du 20ème siècle[507]. C'est à la base une photographie du psychiatre Gaëtan Gatian de Clérambault[508]. Cette image est fondamentale car elle est, en réalité, à l'origine de notre recherche. En effet, c'est en étudiant et en présentant une recherche sur ce psychiatre que le lien avec l'œuvre de Patrice Hugues – via l'intérêt pour les textiles – a pu s'établir. C'est donc à la découverte d'un intérêt commun autour de la figure du médecin/photographe que le travail monographique autour de l'œuvre de Patrice Hugues a su trouver son cheminement. Cette image est exploitée par l'artiste dans une de ses vidéos, accompagnée d'un commentaire.

---

[505] *Mes R.A.T ou Rythmes Analyses Textiles*, correspondance personnelle, courriel daté du 18 janvier 2019.
[506] Figures 216 et 217.
[507] Un *haïk*.
[508] Le psychiatre photographia des femmes dans ces tenues au Maroc au début du 20ème siècle.

Figure 216

Patrice Hugues, *Figure mauresque d'après Gaëtan Gatian de Clérambault, 1915-1920*, vers 1985, collection personnelle de l'artiste.

Figure 217

Patrice Hugues, *Autre figure mauresque d'après Gaëtan Gatian de Clérambault, 1915-1920*, vers 1985, collection personnelle de l'artiste.

Voici une retranscription du discours de Patrice Hugues autour de cette image :

> « C'était des enveloppements de tissus, dans le monde dit de l'Islam de l'époque[509]. »

Au-delà de l'aspect historique du costume traditionnel, ce qui attire ici notre curiosité réside davantage dans le fait suivant : en tant que photographes, Patrice Hugues et Gaëtan Gatian de Clérambault jouent tous deux sur cet aspect montrer/cacher. Avec l'aide de moyens différents et à des époques distantes l'une de l'autre, ils traitent chacun à leur manière le tissu dans la perspective de se servir de ce médium pour focaliser sur un point précis de l'image. Cependant, ce qui attire spécifiquement l'artiste dans l'étude des photographies du psychiatre, ce sont les études de drapés. Patrice Hugues soutient ceci à propos du médecin/photographe :

> « Ce psychiatre avait avec le tissu des relations passionnelles. Les rapports entre l'être, le psychisme et le tissu sont par lui, dans ses photos, singulièrement déviés[510]. »

Contrairement à sa perception de Gaëtan Gatian de Clérambault, Patrice Hugues ne se reconnaît pas en passionné des étoffes[511]. Il dote surtout ce médium, nous l'avons vu précédemment, d'un grand pouvoir d'animation. Cet aspect animé est perceptible à la fois dans les grandes installations, les petits dispositifs et aussi dans l'ensemble des Rythmes Analyses Textiles. Il y a également une forme de double expression, ou de caractère dédoublé dans le tissu qui permet, toujours selon l'artiste, de grands pouvoirs d'expression :

> « Vivre cette relation riche et approfondie avec le tissu, suppose que l'on sache apprécier le double sens de ses pouvoirs et de ses signes. Par contre penser la vivre dans chacun de ses aspects, en éliminant à chaque fois l'autre moitié qui la compose, rend cette relation intenable pour qui s'y attache, cependant. C'est d'ailleurs inconsciemment pourquoi la plupart des gens passent à côté, gomment toute valeur d'importance leur appréciation du tissu […] La relation qu'avait Gaëtan Gatian de Clérambault avec le tissu était de caractère passionnel, c'est évident, mais il l'a cultivé consciemment et inconsciemment dans le sens de l'intenable. Cela veut dire : tissu que l'on regarde avec une exceptionnelle acuité, mais dont on sait qu'il relève au moins autant du toucher (de l'odorat et de l'ouïe, aussi) comme s'il devait être pris pour impalpable. Tissu dont on peuple son univers personnel, son ambiance réservée, vécus les deux au masculin par de Clérambault, mais qui ne sert au dehors qu'exhibé au féminin[512]. »

---

[509] Retranscription écrite d'un entretien en direct avec l'artiste, février 2019.
[510] Hugues, Patrice, *Tissu et travail de civilisation*, *op. cit.,* p. 260.
[511] « Je n'ai pas de monomanie du tissu », déclare-t-il lors de notre première rencontre en avril 2014, à son domicile.
[512] *Ibid.*, p. 263.

Ce qui retient ici notre attention dans la description de Patrice Hugues, c'est cette idée d'une « ambiance réservée » dans son approche de l'œuvre du psychiatre. Cet univers dédié aux tissus est également palpable, de notre point de vue, lorsque l'on visite l'atelier de l'artiste en Normandie.

Nous nous retrouvons alors immergés parmi les tissus, les installations sont presque omniprésentes. Si, par contre, nous revenons à l'étude de ces deux images de Clérambault capturées en vidéo par Patrice Hugues, nous décelons un rapport bien plus distancié de l'œil du photographe, en rapport avec les drapés marocains. Toute cette démonstration ayant pour but d'asseoir la recherche de Patrice Hugues, l'artiste sachant analyser avec finesse son propre rapport à l'étude et aux maniements des tissus au regard de la pratique d'autres artistes autour du même objet. Il insiste en outre sur un point qui le dissocie radicalement de Gaëtan Gatian de Clérambault dans son approche du tissu ainsi que dans sa pratique. Cette dissociation, c'est celle du rapport au tissu qui ne peut pas, pour l'artiste, uniquement procéder de la vue. Cette relation aux textiles passe aussi et surtout par le toucher et par les pouvoirs d'animation, comme en atteste l'extrait suivant :

> « À un certain niveau de notre vie psychique, entre le réel et l'imaginaire, l'activité symbolique peut être sérieusement dérangée, dans l'ambiguïté la plus troublante, dès que surviennent et se déploient les imprévisibles du tissu, les imprévisibles signes et pouvoirs d'expression d'un drapé, s'il n'y est pas fait face en prenant le tissu dans son entier, c'est-à-dire dans tous ses pouvoirs. C'est autre chose si l'approche des tissus n'est pas que regard, mais tout autant toucher, gestes et respiration[513]. »

Cependant, ce triple rapport vue/toucher/animation évoqué ci-dessus, bien présent dans les installations de l'artiste, n'apparaît plus dans les R.A.T. C'est la vue qui cette fois-ci prime sur les autres sens, la vue et l'analyse du champ de l'image. Revenons donc à l'étude de nos Rythmes Analyses Textiles avec l'aide de nouveaux exemples. L'œuvre suivante présente un autre type de de R.A.T exploitant des figures de passants[514]. Ces passants, ce sont ceux des lieux de transit : métro ou gares ferroviaires (la plupart du temps). Cette image-ci - à la différence de toutes celles que nous avons présentées jusqu'alors – figure un mouvement en marche et un croisement. Les personnages se croisent sans s'accorder un regard, sans un arrêt. Le mouvement des corps est saisi par l'artiste sur le vif. Il applique donc ici une approche similaire à celle des photographies de l'intime. De ce fait, et par l'agissement de la guipure, cette réalisation évoque un flash, une forme de vision très brève, toujours dans l'idée d'un onirisme. Tantôt dans le rêve, tantôt dans le cauchemar. Ici, ni le bon ou le mauvais rêve ne semble intervenir dans le champ de la représentation.

---

[513] *Ibid*., p. 94.
[514] Figure 218.

C'est plutôt d'une forme d'image de transition dont il est question, une énigme. Un passage à tous les égards (mental et physique), l'illustration d'un entre-deux tout à fait perceptible. Entre rêve et réalité, onirisme et anxiété, figurations et abstractions, images et textures : les Rythmes Analyses Textiles forment un cheminement expressif bien singulier. Une lecture renouvelée d'un réel, d'après des compositions fabriquées étapes par étapes, entre tissu (guipure ou gaze) et images choisies. Patrice Hugues retient deux éléments décisifs pour réussir l'effet d'un R.A.T. Il en décrit le processus de réalisation dans ce qui suit :

> « A – Le choix de l'image photographique projetée, sa nature et dans cette image choisie, la répartition des clairs et des sombres, les plages de lumière et d'ombre…
>
> B – Également décisif la juste échelle des jours de la guipure par rapport à celle des composants de l'image qu'elle reçoit en projection ; taille de ces jours, rythmique de leur répartition…sa matière textile, sa tenue suspendue…un mauvais rapport d'échelle réduit la R.A.T à zéro[515]... »

[515] Patrice Hugues, *Chapitre 11 : R.A.T et E.M.M*, courriel daté du 16/03/2016.

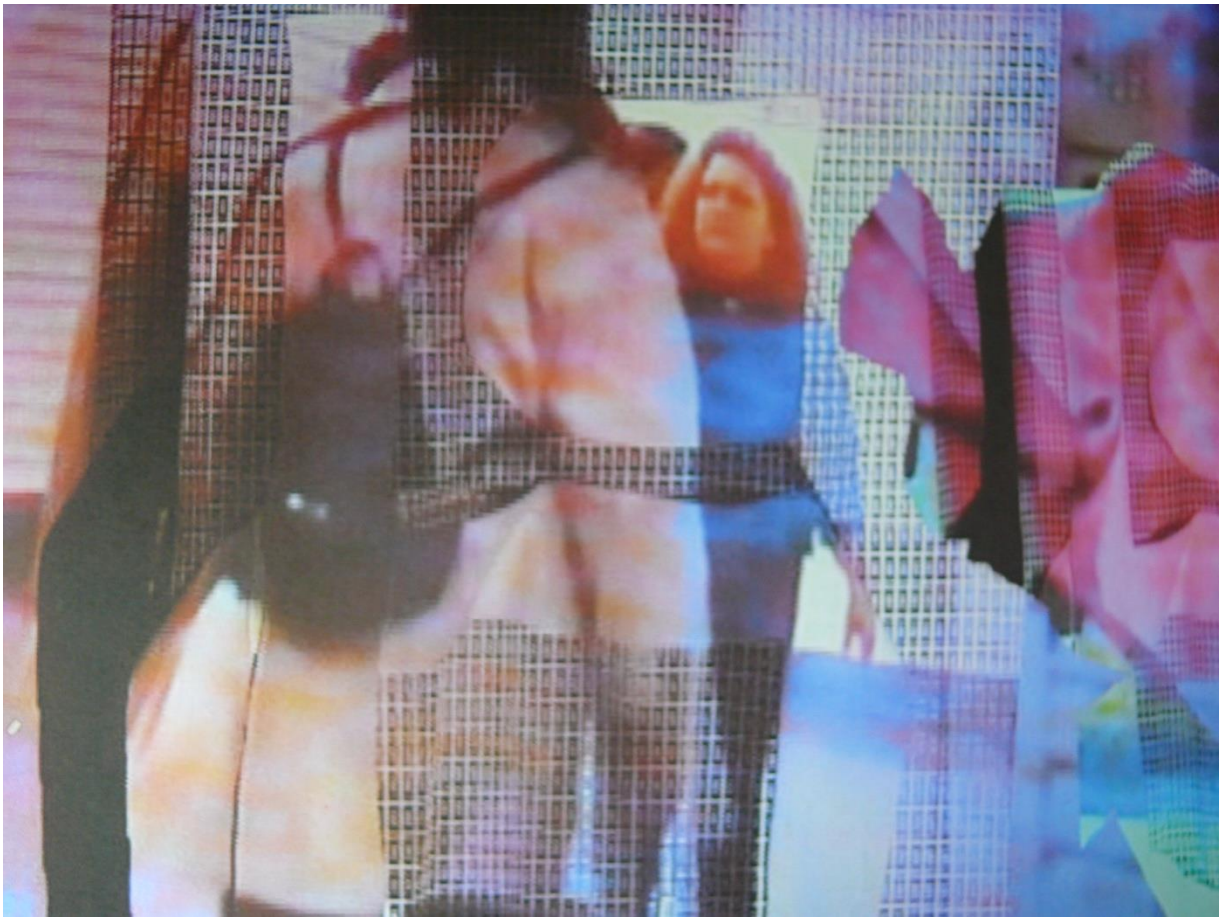


Figure 218

Patrice Hugues, *Sur le quai du métro 4 sous R.A.T*, vers 2009, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Concernant la construction des Rythmes Analyses Textiles, le choix de l'image est généralement soit un portrait, soit des passants dans les transports en commun. Le choix de l'image est donc orienté autour de la figure humaine. Elle peut aussi tendre vers l'abstraction, voire devenir totalement abstraite. C'est le cas de cette composition, employant le même processus de création (captation, projection sur tissu, captation de nouveau[516]). Cette image présente en relief les bandes de tissus sur lesquelles sont projetées les images R.A.T. Le quadrillage de la guipure apparaît, lui aussi, très distinctement. Au même titre que les effets d'ombres qui importent également à l'artiste, dans sa conception du dispositif. Cela a pour résultat une création abstraite, où se mêlent couleurs, contrastes, nombres et jeux d'échelles. En outre, l'absence de figures dans le champ de l'image fait d'autant plus ressortir cette importance du nombre, si indissociable, nous l'avons vu précédemment, de la création des R.A.T. Cet autre exemple représente lui aussi un ensemble abstrait. Aucune forme de narrations n'y est détectable[517]. La guipure est exploitée dans un autre sens, ce qui accentue notre perte de repère face à l'œuvre. D'autres effets de textures en volume sont également discernables. Aucun détail ne nous permet de situer ces deux dernières créations dans un contexte donné. Nous sommes littéralement plongés dans une forme de nébuleuse, hypnotisés par le grand nombre des carreaux de la guipure.

En somme, avec la création des R.A.T, Patrice Hugues rompt avec les grands pans de tissus qui s'animent au gré de l'air ambiant. La planéité fait son entrée, et il ne semble plus y avoir de place pour le mouvement libre des voiles et tissus. C'est plutôt, selon l'artiste, les nombres qui importent :

> « Dans l'image choisie les plis du tissu et les motifs n'apportent rien à la R.A.T, ils la gênent plutôt. Par surcharge nombre sur nombre avec les jours de la guipure, ce qui brouille la lecture des R.A.T, beaucoup de choses se passent au niveau des ambiances, c'est pourquoi une image purement graphique n'aura aucun effet et ne peut convenir[518]… »

[516] Figure 219.
[517] Figure 220.
[518] *Ibid.*

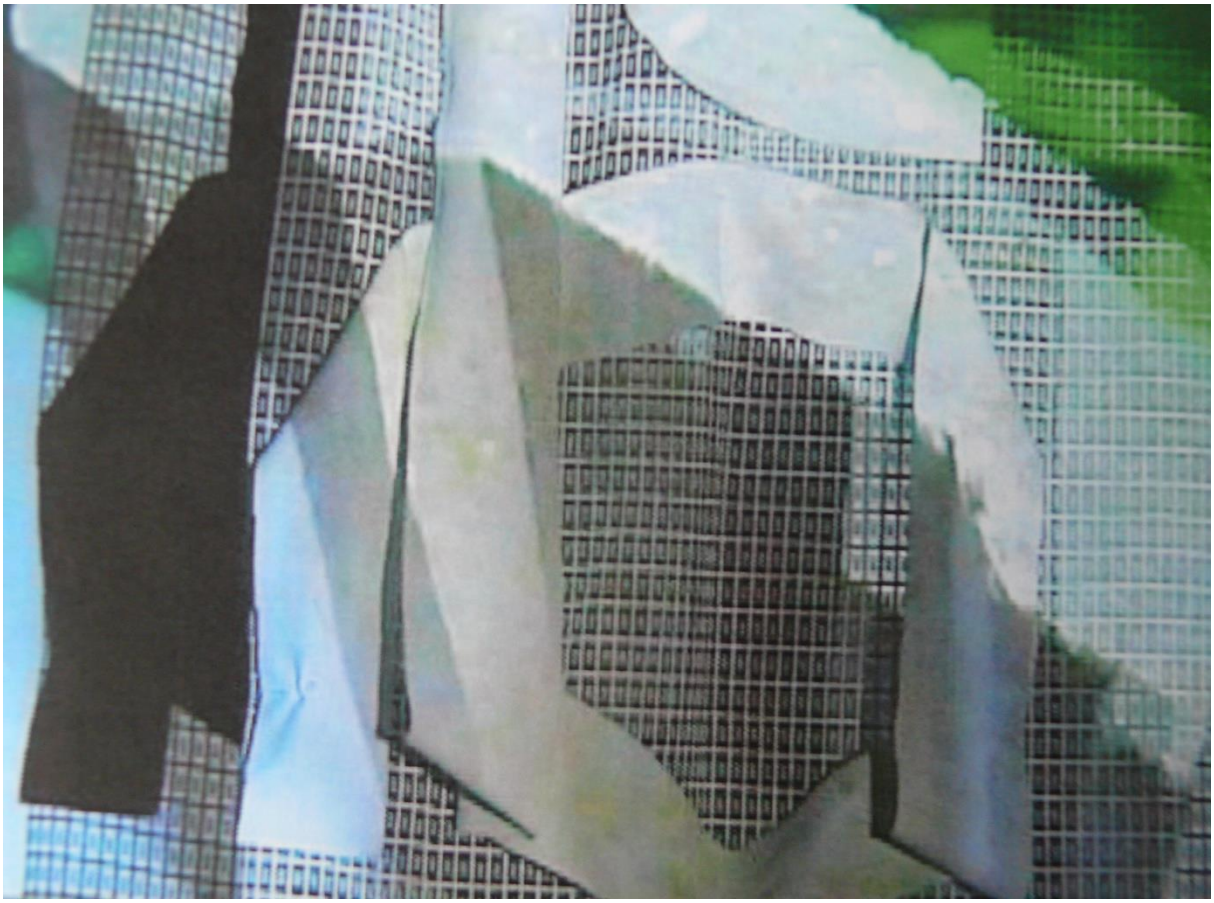


Figure 219

Patrice Hugues, *Guipure et projection 1,* vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

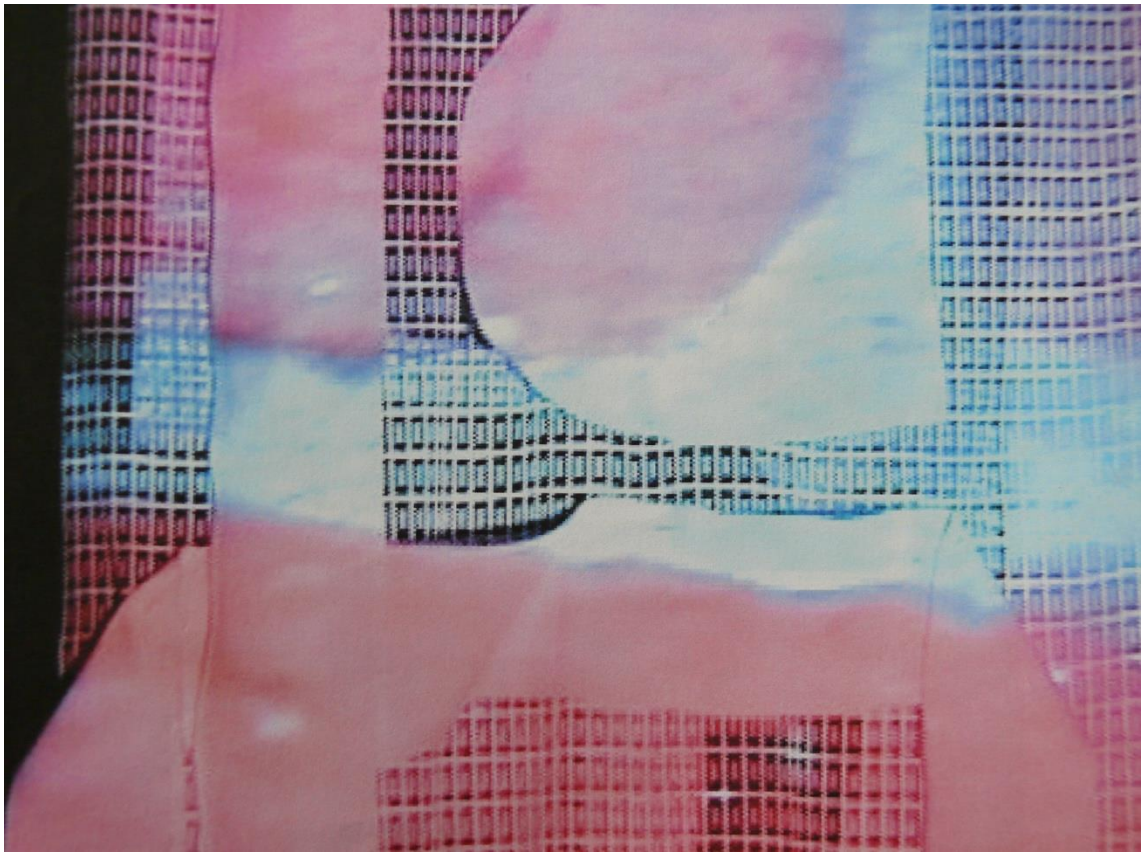


Figure 220

Patrice Hugues, *Guipure et projection 2,* vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Puisqu'une image purement graphique ne peut convenir au dispositif R.A.T, Patrice Hugues part toujours d'images photographiques. Nous ne trouverons donc pas de place pour les mots, les esquisses ou le crayonné dans ce type de création. En effet, le fonctionnement du R.A.T tient à la création d'écrans textiles. En d'autres termes, il ne peut fonctionner qu'avec la projection des images choisies par l'artiste sur le support textile. L'image suivante présente la guipure sur laquelle l'artiste épingle des morceaux de tissus blancs. Ces bandes de tissu reçoivent ensuite les images projetées. L'image va densifier et habiter le textile, pour exposer à chaque fois une animation renouvelée (en fonction de l'image, du cadrage, du type de projection). En d'autres termes, l'effet des Rythmes Analyses Textiles, c'est un effet de réorganisation de l'espace associé à la création d'une réalité vertigineuse, au cœur du dispositif. Voici ce que l'artiste déclare à ce propos :

> « Il n'y a aucun effet R.A.T à attendre si les écrans textiles (guipure et bande de tissu opaque) n'ont reçu en projection et intégré aucune image photographique prise dans la réalité. La guipure peut être belle à voir mais reste inhabitée[519]. »

Le textile (la guipure) est donc successivement habité par des présences, des absences, des coloris, des effets de contrastes, des sensations rétiniennes. Tout cet ensemble compris dans des visions vertigineuses, voire hypnotiques pour le sujet qui observe.

Surface habitée : demi-présence, demi-absence

Maintenant que nous avons étudié plusieurs aspects visuels des Rythmes Analyses Textiles, étudions, au cœur du dispositif captation/projection/captation, une notion qui se déploie sous différentes formes, au sein de chacune des œuvres : la demi-présence, demi-absence. Cette notion se rapporte au fait de relier, dans l'image, des parties les unes avec les autres, par la force de l'utilisation du textile. La projection reconditionne l'image, nous l'avons vu, dans un but onirique, optique et vertigineux. Mais elle va également, par le biais de la guipure, créer de nouveaux espaces où les présences des êtres ne sont jamais totalement complètes.

Bien que cet aspect fragmentaire soit visible dans l'ensemble des travaux de l'artiste, nous allons tout de même nous focaliser sur deux ou trois exemples clés exposant cette notion. Si nous prenons par exemple cette réalisation, l'idée d'une présence/absence habite cette image[520]. Nous pouvons découvrir au centre de la représentation une ombre qui se déploie. Cette ombre est mi présence, mi absence, car elle peut figurer à la fois une silhouette et à la fois une ombre.

---

[519] *Ibid.*
[520] Figure 221.

Les autres personnages présents dans le champ de l'image sont eux aussi réduits à des silhouettes/ombres. Le quadrillage de la guipure accentue le champ de l'image, le rend plus profond. Ces ombres habitent l'espace, le scandent sur différents plans de lecture. Ces effets sont possibles grâce à l'ombre du textile. Celle-ci vient s'associer astucieusement à l'ombre de la silhouette du passant dans le métro, au premier plan de l'image. De fait, si nous comparons notre œuvre avec cette autre image[521], nous réalisons la similarité existante entre silhouette humaine et ombre textile. Des présences/absences, une notion déjà présente dans les grandes installations de voiles et de tissus de l'artiste, qui revient ici habitée les Rythmes Analyses Textiles. Une nouvelle forme d'expression qui joue sur cet entre-deux, où les visages et les corps des modèles ne sont que furtifs, passagers. Le tissu est une forme de connexion entre des présences, il rallie et rassemble. Patrice Hugues évoque cette idée de ralliement ci-dessous :

> « Le tissu est un reliement, une communication même quand tout contact semble perdu ou rompu entre les êtres et impossible à rétablir autrement[522]. »

Mais le tissu, au-delà du fait de relier des êtres et des présences, est également une réalité matérielle. Cette réalité concrète du tissu semble disparaître dans les R.A.T. Il n'en est rien puisque la guipure qui reçoit les projections d'images est indispensable à la création des jeux et effets poético-mathématiques. Par le biais de ces séries de R.A.T, l'artiste nous propose une (tissuisation) voire même une (textilisation) des images, selon ses propres expressions. Elles sont exposées dans ce qui suit :

> « La textilisation des images (numériques ou non) par les R.A.T donne exemple d'une sorte de remise en ordre […] des images dans leur structure numérique et des pixels qui composent celle-ci[523]… »

[521] Figure 222.
[522] Hugues, Patrice, *Le langage du tissu*, p. 291.
[523] *Mes R.A.T ou Rythmes Analyses Textiles*, correspondance personnelle, courriel daté du 18 janvier 2019.

Figure 221

Patrice Hugues, *Dans le couloir du métro 1, le grand manteau sous R.A.T*, vers 2009, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 222

Patrice Hugues, *Dans le couloir du métro 2, le grand manteau sous R.A.T,* vers 2009, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Nous avons déjà évoqué, dans cette partie, le travail des pixels avec l'aide des figures de mode. Ils apparaissent innombrables sur les images de mode, afin d'étrangement les vêtir. En revanche, lorsque que l'artiste évoque ici cette notion d'une (textilisation de l'image), c'est davantage la géométrie de la guipure qui est en cause. En effet, la guipure est aussi présente pour rappeler que l'image est constituée de pixels. Celle-ci est donc formée, nous l'avons vu, d'un tissage numérique invisible à l'œil nu. Dans cette optique, le tissu (la guipure) agit ici comme une sorte de révélateur. Non seulement il modifie l'image de base en la rendant fascinante, énigmatique et vertigineuse, mais derrière ce jeu se trame aussi un message ; ce message consiste à ne pas omettre le statut radical du numérique qui est une programmation se basant sur le tissage. L'écrit suivant exprime avec détails cette idée de programme :

> « Le tissage implique une programmation, celle des fils de chaîne principalement. Le tissu procède de cette programmation mise en mémoire (combinaisons de ses croisures de base, formules chiffrées de ces rythmes répétitifs enregistrées, de façon définitive, dans […] l'enfilage des fils de chaîne, qui détermine l'ordre de levage de ceux-ci pour tout le tissu, la position des fils face ou envers[524]. »

Cet extrait issu de l'ouvrage *Le langage du tissu* atteste de la grande fascination de l'artiste pour l'aspect technique de la création des textiles[525]. Cette fascination technique se retrouve dans son approche des ordinateurs. En effet, comme nous l'avons évoqué précédemment, il n'y a rien d'étonnant à ce que l'artiste passe en toute logique des textiles réels à l'informatique. Il aborde ces jeux outils avec la même idée : il s'agit de créations appartenant à une continuité et qui servent chacune chaque jour les actions des êtres. De ce fait, si le tissu a longtemps été un agent de civilisation et de communication, c'est aujourd'hui, selon notre artiste, l'ère du numérique qui prend le relais. En somme, de la programmation des métiers à tisser à celle des ordinateurs, il n'y a qu'un pas. Cette étape est aussi celle de l'évolution de la création de Patrice Hugues. En cela, il accorde aujourd'hui une importance égale dans son travail à la place des tissus et à celle des images numériques.

Cependant, si la création actuelle de l'artiste comporte davantage des rendus sous formats imprimés, cela tient également à la sensibilité de l'artiste à propos de ce qu'il nomme (les modèles émergents du grand nombre). Ces modèles, ce sont ceux présents dans nos sociétés informatisées. C'est la raison pour laquelle l'artiste exploite le compte et l'innombrable au travers de la guipure qui accueille ses images dans l'ensemble des R.A.T. Revenons à présent à nos écrans textiles, suite à cet

[524] *Ibid.*, p. 452.
[525] Cette recherche sur le tissage s'inscrit comme une des grandes notions de sa recherche sur les tissus et les civilisations.

argumentaire. Nous abordons une série un peu particulière de l'artiste qui consiste dans l'élaboration d'autoportraits sous R.A.T.

Patrice Hugues sous la guipure

Nous présenterons donc dans ce qui va suivre quelques productions en lien avec le thème de l'autoportrait. Fait assez rare dans les réalisations de l'artiste, celui-ci se représente exceptionnellement sur les images suivantes[526]. Cette première réalisation nous offre une image de l'artiste parmi ses tissus. La composition globale s'apparente à une fenêtre. Nous nous retrouvons soudainement dans la posture de voyeur car le sujet détourne la tête et ne semble pas réaliser notre intrusion visuelle. Selon la règle applicable à l'ensemble des R.A.T, l'image est vertigineuse et onirique. Le rendu final consiste en un enchevêtrement de rectangles produisant une réelle perte de repère pour le lecteur de cette image. La présence de l'artiste se résume à une simple silhouette sombre, comme isolée parmi les tissus. En cela, cette œuvre est un bel hommage de l'artiste à ce médium. Un outil qu'il a longtemps étudié et avec lequel il poursuit depuis plus de quarante ans des recherches et des expérimentations variées. Le pouvoir d'envoûtement des étoffes y est perceptible ; de même, on retrouve ici l'idée des vastes espaces éphémères et tangibles qu'elles engendrent.

En outre, Patrice Hugues voit dans le tissu des manifestations dans l'espace et des expressions du vivant tout à fait particulières, spécifiquement lorsque celui-ci est associé aux images. D'autant plus lorsque cet aspect conduit à toucher et à manipuler les tissus dans le réel. Voici ce que l'artiste écrit à propos de ce sujet central :

> « Chez moi […] il y a très fondamentalement une chose : le tissu. Une chose qui existe en dehors de moi, bien plus en dehors de moi que la parole, la langue ou même l'écriture. Mais cette chose qui est en dehors de moi elle se situe, il est vrai, très près de moi, touchable […] cette chose opère sur moi, ou quand j'opère avec elle, elle n'en restera pas moins présente, intervenante, dans sa réalité extérieure, objective[527]. »

Ce fondamental du tissu enrobe, enivre et déconstruit l'espace de représentation. On retrouve cette idée d'une fenêtre par laquelle on aurait accès à une forme d'intimité. De ce fait, cette œuvre n'est pas sans évoquer les lucarnes de la conscience où précisément le pouvoir des noirs est si important. Ce R.A.T lucarne serait donc une ouverture vers un ailleurs de la conscience de l'artiste, en proie à la dissociation de l'image, par le biais des voiles et tissus. En outre, fait assez unique pour ce rythme analyse textile, la guipure semble se fondre dans le décor en noir et blanc. Le compte et le nombre

[526] Figures 223 et 224.
[527] Hugues, Patrice, *Notes personnelles*, non datées, collection privée de l'artiste.

sont donc relativement absents du champ de la représentation. C'est le flou qui est ici à l'honneur, dans la droite ligne de l'onirisme des R.A.T. Un aspect qui n'est pas non plus sans évoquer la sensation visuelle que peut provoquer certaines étoffes comme la soie ou le satin : nous sommes comme face à une fenêtre bordée de rideaux soyeux par laquelle l'artiste nous convie à observer cette étrange scène. En somme, dans cet auto-portait, le textile est partout : dans la guipure devenue presque invisible, mais également au sein même de l'image enregistrée par l'artiste lui-même aux contacts des tissus.

Figure 223

Patrice Hugues, *Autoportrait sous R.A.T*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l’artiste.

Figure 224

Patrice Hugues, *Autoportrait*, vers 1990, capture d'écran, collection personnelle de l'artiste.

En revanche, cette autre image nous présente une vue tout à fait différente : il s'agit de l'image du R.A.T précédent, mais retournée dans le sens opposé et dans un autre format[528]. Cette photographie s'apparente à la touche d'un peintre. Cet aspect est dû aussi bien aux coloris qu'à l'usage du flou. Nous remarquons cependant qu'à la différence du R.A.T, l'image n'est pas déconstruite, ni stratifiée par l'usage de la guipure. Ces deux images sont donc indissociables, car elles permettent de saisir l'ampleur de l'embellissement magico-mathématique du R.A.T[529]. En cela, par rapport à une simple image dépourvue du pouvoir du textile, les Rythmes Analyses Textiles déconstruisent le champ du réel pour créer une dimension fabuleuse et comme absente de gravité. D'où nos nombreux rapprochements avec le domaine du rêve ou du cauchemar. Ces deux autres exemples en revanche affichent davantage l'effet de la guipure[530]. Patrice Hugues y manipule debout les morceaux de tissus opaques qui servent précisément à l'installation du dispositif des projections.

Cette manipulation réelle va permettre l'obtention de la série des R.A.T. En cela, ces deux images sont tout à fait surprenantes : elles manifestent à la fois le processus de création à l'œuvre et dans un même temps le résultat de ce dit processus. La guipure est visible comme en transparence, assez imposante, avec ses parties à jours et ses parties pleines. Elle intervient ici comme une sorte de frontière/fenêtre placée entre notre regard et le personnage qui n'est autre que l'artiste. En outre, sachant que Patrice Hugues ne se représente qu'à de très rares occasions dans son travail, l'ensemble des dernières œuvres R.A.T de cet écrit constitue de fait une sorte d'exception. Une exception où l'artiste reste à peine perceptible, reconnaissable, à l'image d'une volonté ayant depuis toujours traversé sa conception créatrice : éviter à tous prix d'exhiber ou de travailler avec les tissus sur la question de sa propre image, de sa propre représentation.

L'ego n'intéressant que très peu Patrice Hugues, celui-ci lui préfère en général une création tournée vers les autres, en lien avec ses proches ou bien avec toutes ces figures anonymes qui peuplent son imaginaire et ses tissus. Nous clôturons ainsi cette partie sur cette dernière série d'autoportraits R.A.T. Ayant parcouru la quasi-totalité des Rythmes Analyse Textiles, nous pouvons désormais nous attacher à l'exploration du tout dernier aspect de l'œuvre de Patrice Hugues. Celui-ci emploie de nouveau un caméscope, mais cette fois-ci dans le but de créer un film d'une soixantaine de minutes.

[528] Figure 224.
[529] Figures 223 et 224.
[530] Figures 225 et 226.

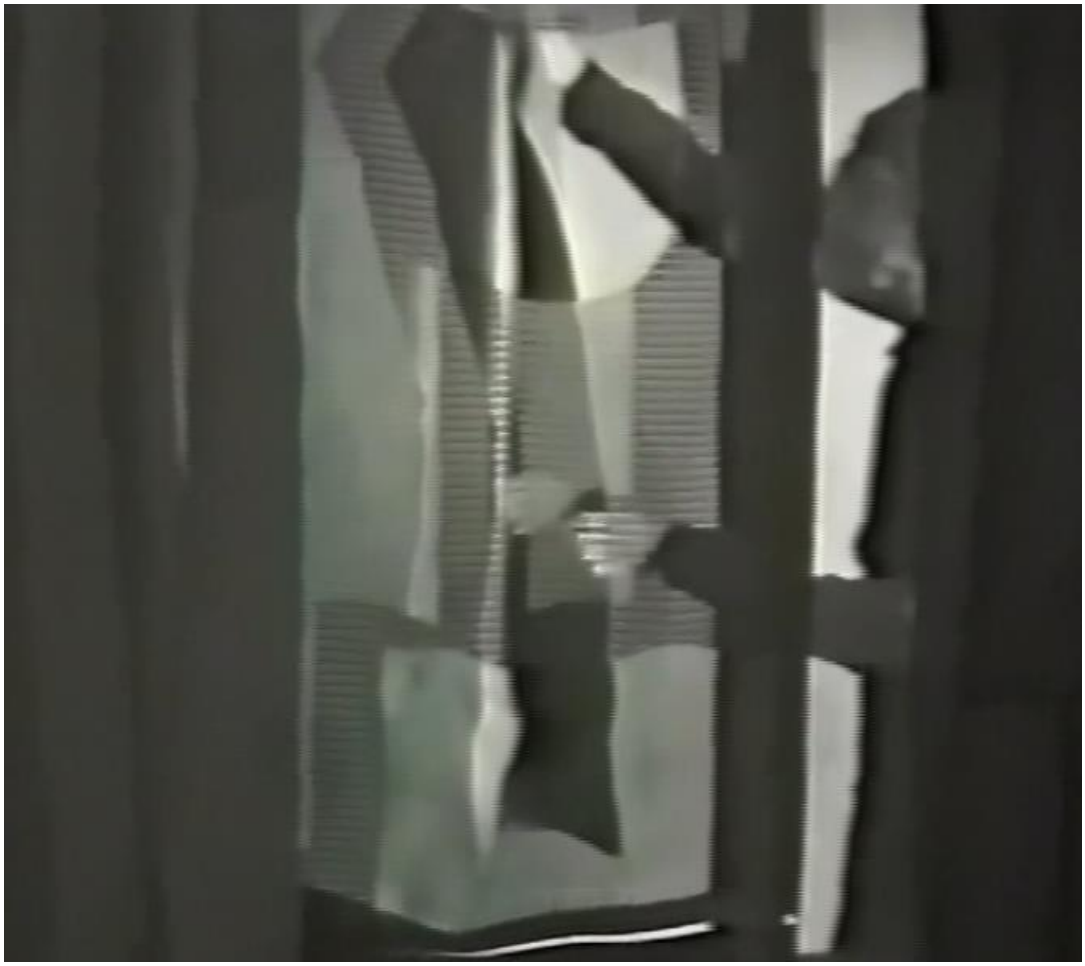


Figure 225

Patrice Hugues, *Autoportrait sous R.A.T 2*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l’artiste.

Figure 226

Patrice Hugues, *Autoportrait sous R.A.T 3*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l’artiste.

Chapitre 3 : au cœur du langage du tissu, un entre-deux lisible

Dans cette ultime partie de notre recherche, nous allons de nouveau nous attacher à la description d'un contenu numérique à propos de l'œuvre de Patrice Hugues. Il s'agit d'une création spécifiquement propre à nos échanges avec l'artiste, puisque nous avons ensemble sélectionné les captations vidéo qui vont suivre. À chacune d'elles, Patrice Hugues attache un court descriptif que nous citerons les uns après les autres. Ce sont des commentaires visant à relater souvenirs, références et approches diverses et variées à propos des tissus filmés. Ces commentaires recueillis sont doubles : puisqu'il y a à la fois ceux présents à l'origine sur l'enregistrement du film, et ceux plus récents recueillis par nos soins, plus récemment (en février 2018, lors d'une entrevue).

De ce fait, nous approchons cette fois-ci au cœur du processus de création et de réflexion propre à la pensée de notre artiste. Ces images – assez nombreuses et diversifiées, nous allons le découvrir – ont su nourrir avec beaucoup d'allégresse et de fascination l'imaginaire de Patrice Hugues à travers le temps. Elles constituent une forme de synthèse permettant des allers et retours temporaux. Précisons d'emblée que certaines de ces représentations proviennent d'une exposition de photographie intitulée « The Family of Man », réalisée par Edward Steichen à l'origine pour le MoMA de New-York[531]. Patrice Hugues a eu le loisir de découvrir ces photographies lors du transfert de cette exposition à Paris en 1955. Cette dernière est aujourd'hui visible au Luxembourg, à Clervaux. L'exposition constitue une sorte de manifeste pour la paix par le biais de la photographie humaniste d'après-guerre. Les autres images utilisées dans le film proviennent des collections personnelles de Patrice Hugues. La plupart sont des images collectées au fil des années et provenant de supports aussi divers que les ouvrages, catalogues, magazines. En outre, le tissu réel refait son apparition dans cette création filmique, nous le verrons à plusieurs reprises au cours de cette dernière présentation.

[531] Voir affiche de l'exposition page suivante.

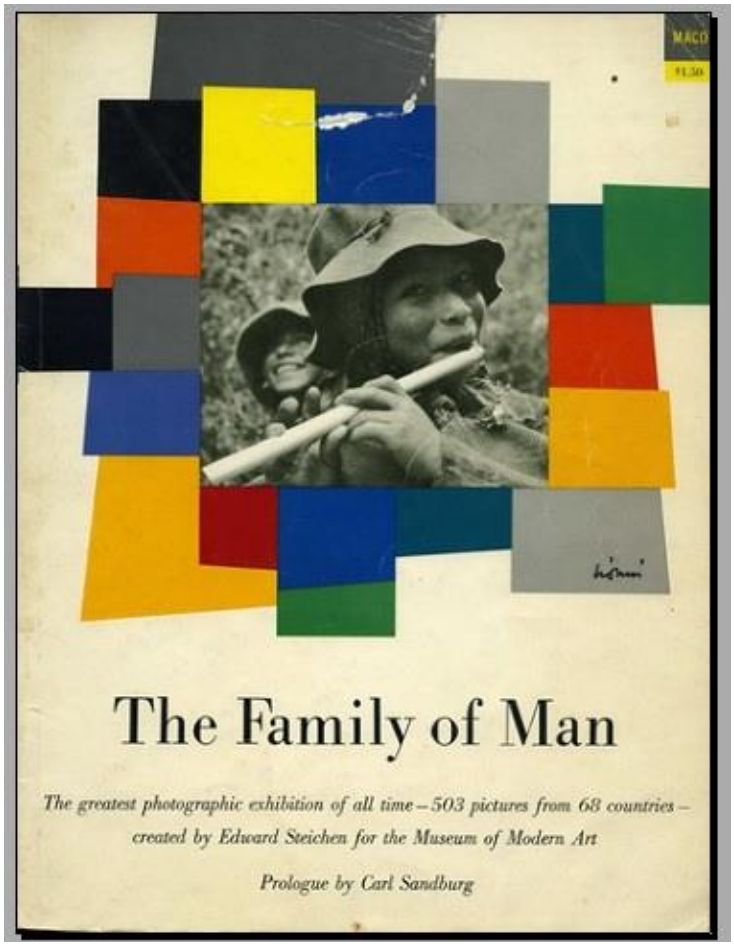


Figure 227

Affiche de l'exposition *The Family of Man*, présentée à l'origine au MoMA de New-York, à l'initiative du directeur du département de la photographie du Musée, Edward Steichen.

Voici une déclaration de Patrice Hugues à propos du film dont sont issues les captures d'écran :

> « Le mouvement d'un film en cours de réalisation : "Le langage du tissu". Obligatoirement constitué de temps (60 minutes), d'images et de paroles, ce film achève de définir, en forme de synthèse sans préméditation, à partir du sentiment que j'ai du tissu, la proposition de ce que je crois être "des vérités de tissu[532]". »

Ce film exprime ce que constitue pour l'artiste le langage du tissu, la lecture des civilisations via les tissus et les productions plastiques en lien avec ces mêmes sujets de réflexions. En outre, bien qu'ayant une vue globale sur l'ensemble des œuvres de l'artiste, nous n'avons découvert cette partie vidéo, si particulière, propre à une forme plus cachée de la pratique de Patrice Hugues, que très récemment[533]. En effet, cette dernière était jugée accessoire voire annexe par l'artiste mais il nous a semblé important de faire apparaître au grand jour ce travail. Un travail qui en réalité opère une fusion très intéressante entre théorie et pratique, autour du discours de Patrice Hugues à propos du langage du tissu.

En cela, la décision d'évoquer cette partie du travail de l'artiste en dernière partie de thèse n'est pas soumise à la chronologie de sa création — mais bien davantage ancrée dans une volonté d'orienter cette récente découverte, en lien avec la propre temporalité de cette recherche. Ces captations exposent successivement des analogies, des jeux de mots, des rapprochement tout autant de manifestations soucieuses de laisser le spectateur de l'écran dans l'interrogation. Elles comprennent des images personnelles et impersonnelles, des figures de mode, des images populaires, des œuvres d'art emblématiques, et bien d'autres choses encore issues de la culture textile de l'artiste. Il existe dans ces captations un lien assez prononcé avec les Rythmes Analyses Textiles présentés et décrits dans le chapitre précédent, et ce notamment avec la notion de rythme sur laquelle nous reviendrons en fin de partie. Ce lien, c'est entre autres celui des rapports d'échelles et des relations personnes/textiles si prompt à inspirer notre créateur. En cela, toutes ces images se réfèrent directement à la perception du tissu. Une approche singulière qui tisse des liens entre recherche et création chez Patrice Hugues. Il exprime ci-dessous la raison de la réalisation de ce film :

> « Pourquoi ce film ? Ce que je sais des tissus, ce qu'ils m'inspirent, j'ai pu l'exprimer bien des fois oralement dans de nombreuses rencontres, ou par écrit […] Mais la saisie globale en forme de gerbe, de tous les pouvoirs du tissu, de toutes les positions d'entre-deux qu'il occupe dans

[532] Hugues, Patrice, - *Oui, le tissu, un passage*, livret d'exposition, Musée Industriel de la Corderie Vallois, 2001, p. 16.

[533] Il s'agit de deux films réalisés d'après les recherches de l'artiste autour de l'écriture de son ouvrage fondateur : *Le langage du tissu* (rédigé autour de 1980). Cependant, un seul de ces films concerne la présente analyse.

la vie, quotidiennement et depuis si longtemps dans presque toutes les civilisations, je pense que seul un film en est capable pour gagner à ces observations et propositions sur le langage du tissu une plus large audience. La succession des images et leur intégration dans cette saisie globale est seule capable, je pense, de bousculer à armes égales les préjugés si constamment ressassés qui tendent depuis toujours, au moins en Occident, à dissocier au contraire les multiples rôles du tissu, pour n'en retenir qu'une appréciation réductrice, à un seul niveau, celui où les sens s'arrêtent à eux-mêmes[534]. »

En somme, Patrice Hugues entend synthétiser et parcourir ce qui constitue sa pensée de chercheur et ses expérimentations plastiques au travers de cet outil numérique qu'est la vidéo. De ce fait, cette toute dernière partie entend mettre l'accent sur le lien étroit qui s'établit depuis des décennies entre recherche et création chez l'artiste. Une relation complexe et riche qui s'inscrit comme l'aboutissement de notre recherche et que nous allons tenter de mettre en lumière tout au long de ces derniers chapitres. En exposant auparavant deux images de Gaëtan G. de Clérambault, nous avons esquissé une première approche des images filmées par Patrice Hugues. C'est deux images réalisées par le psychiatre interviennent à la fois dans un ouvrage de l'artiste et dans le film dont nous allons présenter le contenu par la suite.

Nous ne pouvons présenter sous ce format de recherche l'intégralité du média vidéo. C'est la raison pour laquelle nous présenterons des images de manières successives dans le but de respecter à la fois le cheminement de base du film, mais également la sélection de l'artiste. La première image de cette série est un portrait d'enfant[535]. Il s'agit de la photographie d'une momie péruvienne représentant le corps d'une petite fille. Elle se tient le visage redressé, paupières closes. Ce qui nous frappe aux premiers abords, c'est le réalisme et l'intensité de son expression faciale conservée de manière extraordinaire. Patrice Hugues filme cette image de momie, d'origine pré-colombienne, en lien avec sa recherche sur les tissus pré-incasiques. Elle atteste, de ce fait, de son goût voire de sa fascination pour cette civilisation disparue. Cette recherche prend corps dans son ouvrage principal *Le langage du tissu*, que nous avons déjà évoqué précédemment mais qui va, tout au long de cette dernière partie, revêtir une importance accrue. L'extrait suivant de l'artiste résume son grand intérêt pour les tissus et le tissage pré-incasique, ici en l'occurrence de style péruvien :

« Les Péruviens ont été de fabuleux inventeurs de tissus. Ils ont su utiliser et combiner avec un sens remarquable de la variation et de la rigueur toutes les implications spécifiques du

[534] *Ibid.,* p. 16.
[535] Figure 228.

tissage, découlant de points de départ très simples. Implications abstraites des comptages qui finalement deviennent complexes, et respect impératifs concrets de solidité du tissu[536]… ».

De nouveau, ce qui fascine l'artiste dans la civilisation pré incasique, tout comme dans ses réalisations numériques, ce sont des recherches avec et à propos du compte, du nombre. Mais où le nombre intervient-il cette fois dans sa pratique vidéo ? Patrice Hugues s'emploie à faire défiler des images selon un fil conducteur, celui de ses commentaires audios qui viennent se placer sur les images. Par exemple, son commentaire en lien avec cette première image est le suivant : « Un sacrifice d'enfant de l'époque des incas, enveloppé dans du tissu[537]. »

C'est donc bien ici le tissu enveloppant l'enfant sacrifié qui attise la fascination de l'artiste. Un tissu couvrant le corps et la chevelure de ce sujet, et dont l'esthétique étrange n'est pas sans évoquer celle des pietàs italiennes de la Renaissance[538]. De fait, le pathétique qui se dégage de ce portrait rappelle en effet celui de certaines statues ou peintures italiennes représentant la vierge Marie en deuil. Cependant, ici, une sorte de détournement de la souffrance s'opère : ce n'est plus la sainte mère qui pleure sur son enfant mais l'enfant lui-même qui est en souffrance. Une douleur qui est exacerbée par l'usage du tissu, à l'image des drapés baroques italiens. De même, cette autre capture d'écran représente elle aussi une momie d'enfant, dont la posture évoque également les drapés italianisants de l'époque baroque. En outre, bien que l'on ne distingue pas avec efficacité le visage de cette autre momie, la fixation de son corps en dynamique ainsi que la conservation des cheveux du modèle stupéfient le spectateur dans sa lecture de l'image.

L'artiste aborde ainsi brièvement, nous allons le voir dans son travail vidéo, le thème du drapé et de l'émotion. Une première approche du thème a été réalisée, nous l'avons vu, par l'utilisation des drapés mauresques (selon l'expression de Patrice Hugues) de Gaëtan Gatian de Clérambault. Une seconde utilisation du tissu réside donc dans cet enregistrement d'un enveloppement textile colombien : il s'agit d'une momie anonyme qui semble bercer un nourrisson dans ses bras[539]. Le drapé est ouvertement abordé lorsque l'artiste évoque dans son film une sculpture du Parthénon[540]. Ce trio d'images nous importe beaucoup, car il est le seul témoin d'un intérêt exprimé par Patrice Hugues autour du thème du drapé et du pli. En effet, au tout début de nos échanges autour du tissu, notre recherche au sortir de l'œuvre de Clérambault était presque exclusivement orientée autour des effets de plis et de drapés. La découverte progressive de la vision et des ententes de Patrice Hugues autour

[536] Hugues, Patrice, *Le langage du tissu*, *op. cit.*, p. 65.
[537] Commentaire audio de l'artiste présent sur la bande son du film.
[538] De la *pièta* ou *mater dolorosa*.
[539] Figure 229.
[540] Cette référence est présente dans le commentaire audio de l'artiste concernant ce plan représentant le drapé grec.

du tissu et surtout du tissage a pu permettre à notre recherche d'évoluer vers une vision numérique et technique du tissu. Une approche tout autre où les effets propres au drapé n'occupent qu'une place réduite. Une place minime, certes, mais qui cache le message suivant :

> « Dans un monde sans tissu, qui aurait perdu la mémoire du tissu, que pourraient bien vouloir dire les plis des drapés d'une statue grecque, le mouvement des étoffes figurées sur une peinture des siècles classiques ? C'est à peine si nous prenons en considération quand nous regardons une telle peinture […] la valeur d'expression[541]. »

[541] Commentaire audio, d'après les recherches autour de l'ouvrage *Le langage du tissu*, fichier Mp3 appartenant à l'artiste et récupéré par nous.

Figure 228

Patrice Hugues, *Momie péruvienne 1*, *Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 229

Patrice Hugues, *Momie péruvienne 2*, *Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 230

Patrice Hugues, *Drapé à l'antique allongé*, *Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

En effet, le sujet de la peinture ou de la sculpture a-t-il jamais été le textile ? Selon l'artiste, la question de l'expression de cet objet, de sa force plastique, sensorielle et visuelle ne trouve pas de place du côté de l'archéologie ni de l'histoire. Clérambault a su faire des étoffes le seul sujet à voir dans l'image : c'est aussi la raison pour laquelle Patrice Hugues le cite, précisément pour ce qu'il désigne chez le photographe comme étant (la vision d'une puissance rare, dans les profondeurs du tissu). Des profondeurs qu'il explore lui-même, mais avec une approche qui ne prend pas ses racines sur le pli ni le drapé, mais sur le tissage et le nombre. Une approche au cœur du numérique. Toujours en lien avec le drapé à l'antique, voici que notre artiste s'empare de cette représentation d'un bas-relief d'esprit hellénique. Il s'agit d'une image d'un drapé à l'antique allongé, originaire du Parthénon. Le corps et l'esprit s'y retrouvent très mélangés, selon l'analyse de l'artiste. En outre, d'après Patrice Hugues, il s'agit ici précisément « de donner du corps à l'esprit et de l'esprit au corps[542] ». En d'autres termes, le tissu isole et exprime la pensée du corps qui le revêt.

Des tissus, vitrines de la psyché ?

Ce dernier point situant le tissu entre corps et esprit est essentiel à la poursuite de notre propos. En effet, les autres captations vidéo que nous allons aborder par la suite regroupent, elles aussi, des expressions de tissus propres à traduire la pensée et la réalité de ceux qui les portent. En d'autres termes, l'artiste invite le spectateur à observer comment le langage du tissu – propre aux différentes cultures et civilisations – s'exprime à travers cet objet dans une suite d'images (sous une forme de diaporamas commentés par Patrice Hugues). Afin de davantage saisir l'esprit de la vidéo avec ses enchaînements de plans commentés, nous exposerons donc sous forme compilée les différentes séquences du média. Ainsi, le lecteur sera plus à même de comprendre le déroulement et le fonctionnement des vidéos. En application de cette idée, la première compilation de séquences présente ici quatre images successives.

[542] Interview de l'artiste autour du film *Le langage du tissu*, Angers, février 2018.

Figure 231

Patrice Hugues, *Montage 1 : l'indienne, l'infirme japonais, petite fille et pleureuse, la rentrayeuse*, *Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002)

Toujours en lien avec le rôle des drapés dans les expressions des intériorités humaines, la première image représente une femme indienne accroupie. La suivante, donne à voir un ancien soldat japonais infirme. La troisième présente une petite fille annexée à l'image d'une statue de sainte et, enfin, le dernier plan représente des mains de femmes affairées au travail sur un tissu. Nous avons donc un ensemble de quatre plans séquences, de nature et de style tout à fait différents, réunis par l'artiste dans ce film. La première image représente deux indiennes en pleurs. L'une est visible de trois quarts, elle tient un enfant dans un de ses bras tandis que l'autre se recueille contre elle. Le champ de l'image est majoritairement habité par les tissus. Des drapés blancs enveloppent les trois corps présents dans cette photographie. Le tissu a ici une fonction de consolation, de protection et de préservation face aux rudesses de l'existence, face à ses drames. Tout comme avec les drapés mauresques de Clérambault, nous observons un usage orientalisant du tissu uni, où le vêtement cousu ne semble pas exister. C'est davantage une forme de néo baroque, propre à des traditions extra-occidentales qui est ici mis en lumière. Une expression par le tissu qui évoque avec force et brio le deuil.

En effet, le langage du tissu, c'est un langage sans alphabet, sans mots. C'est l'expression du tissu dans l'espace, en images et dans le réel qui s'exprime et que l'on entend. L'expression pathétique du baroque dans les drapés à l'orientale se passe donc de mots ou de définitions. De même, la seconde image représentant l'infirme japonais n'est pas celle d'un déploiement de plis et de drapés mais davantage celle d'un habit aux contours et aux plissés contrôlés, tout à fait dans un autre langage. Patrice Hugues est sensible et s'efforce de pointer ce langage silencieux, au travers d'images et de tissus sélectionnés avec soin. De ce fait, le tissu permet d'autres voies de communication parmi l'ensemble des civilisations. Il autorise, selon notre artiste, la confrontation et surtout la rencontre entre les êtres :

> « Le vêtement est une zone de rencontre, une zone interface entre soi et autrui. La manière de s'habiller d'un Africain noir, d'un Maghrébin nous fait croiser l'Afrique, le Maghreb, individuels et collectifs […] Rien n'empêche les traits originaux des civilisations de transparaître dans l'expression vestimentaire, en rapport avec l'apparence corporelle de chacun d'eux[543]. »

Cette zone de confrontation et de rencontre est exprimée dans cet ensemble d'images où l'artiste cherche à focaliser notre attention sur les liens entre sujets et objets de tissu. En cela, quelles relations entretiennent ces individualités avec l'objet tissu ? Dans quel contexte et pour quels usages ? Et agissant selon quelles volontés ? Revenons pour cela sur la deuxième séquence représentant l'infirme japonais.

[543] *Ibid.*, p. 425.

Si nous observons avec attention cette dernière, nous remarquons que le tissu crée une étrange silhouette pour cet individu dépourvu de jambes. Il habille et cache l'infirmité tout autant qu'il la révèle. Autre fait étrange, un musicien est placé juste à côté de l'infirme. Le rôle de ce musicien est-il de distraire l'infirme sans lui donner envie de se mouvoir ? Le tissu, dans tous les cas, esthétise la silhouette tronquée du blessé en lui donnant un aspect presque surréaliste. Il semblerait presque flotter. Les kimonos japonais présents dans cette captation sont eux aussi issus d'une seule pièce d'étoffe. Cependant, à la différence des drapés indiens et africains, l'étoffe n'est pas assez ample pour prolonger ou exprimer l'émotion. Au contraire, c'est une vêture qui présente une forme de retenue, tout en discrétion. Nous pouvons également constater cette opposition de l'usage du tissu uni dans cette autre confrontation[544]. Au travers de ces images, c'est tout un langage qui se concrétise dans le vêtement. Les différents tissus africains ou extrême-orientaux (japonais) se caractérisent ici par leur contraste, entre labilité et rigueur. Une rigueur caractéristique, toujours selon Patrice Hugues, des vêtements occidentaux :

> « Tissus et vêtements d'Europe ont pour eux souvent la rigueur, la mesure – rigueur des tissages industriels – régularité. Mesures serrées de nos vêtements, ensembles, deux pièces, pantalons et vestes, le corps est pris de près. Pas ou très près d'ampleur d'étoffe […] L'habillement africain, lui, est fait de l'ampleur qui sert le geste et la parole, par lui la communication est plus complète, plus immédiate en tout cas[545] […] »

Cependant, outre le vêtement occidental, le kimono japonais emploie lui aussi le pli, mais c'est un pli sophistiqué, pensé et contrôlé, à l'image de cette captation où l'on observe une jeune femme japonaise durant la cérémonie du thé[546].

[544] Figure 232.
[545] *Ibid.*, p. 424.
[546] Figure 232.

Figure 232

Patrice Hugues, *Montage 2 : Kimono japonais et étoffe africaine, Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002)

Dans ce cycle de deux séquences, cette japonaise buvant une tasse de thé précède une danseuse africaine se vouant à un rituel cathartique. Le contraste entre les deux usages du tissu est très explicite : d'une part, nous observons une japonaise en tenue de satin de soie qui porte un tissu d'origine chinoise où le dragon tient une place primordiale et d'autre part, une image d'Afrique noire où le sujet se sert des étoffes pour exercer un rituel traditionnel de conjuration. Ainsi, d'un côté l'artiste nous confronte à une image où le tissu participe à la transmission d'une forme de recueillement, de méditation sereine et tout à fait à l'opposé, le tissu sert, sur cet autre plan, à manifester un mysticisme véhément et exacerbé. Le contraste s'édifie en suivant le langage suivant : tantôt affaire de sophistication et de simplicité, tantôt affaire d'exhibition et de déploiement.

Une affaire de contraste qui ne se joue pas toujours uniquement entres textiles et cultures, mais également entre sujet et objet. Ainsi, si nous revenons à notre séquence de quatre plans, l'analyse de la troisième image nous offre un point de vue tout autre : celui d'une confrontation entre figure humaine et statue. Nous retrouvons ici nos fameuses images de l'intime, déjà présentes dans les première et seconde grandes parties de cette thèse. Mais là, la troisième séquence semble teintée de nostalgie, puisqu'il s'agit à droite de la petite fille de l'artiste filmée de dos. Une enfant qui rencontre une pleureuse. La pleureuse, c'est une statue sculptée par Gibertus pour la cathédrale d'Autun. Nous avions déjà évoqué Autun concernant le bas-relief représentant Ève[547]. Cette pleureuse constitue donc une deuxième et unique référence à la sculpture chez notre artiste. Pourquoi Patrice Hugues rapproche-t-il cette petite fille de cette pleureuse ?

L'artiste place ces deux êtres dans un artifice de communication en les juxtaposant[548]. Le contraste réside dans les deux attitudes des corps : celui de la petite fille est plongé dans la nature et dans l'insouciance de la petite enfance, tandis que celui de la pleureuse semble envahi par les turpitudes de l'existence. En outre, tandis que l'image de gauche est colorée et lumineuse, celle de droite est terne et froide. Les étoffes y tiennent également un rôle bien différent : si la petite marinière de l'enfant révèle ses bras nus, le drapé de la pleureuse forme une étoffe aux plissés sévères.

[547] Voir grand I, figure 84.
[548] Figure 233.

Figure 233

Patrice Hugues, *La petite-fille et la pleureuse*, *Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 234

Patrice Hugues, *La rentrayeuse d'Amiens*, film vidéo (2000-2002).

Enfin, dernier comparatif : la petite fille porte à son nez une branche feuillue tandis que la pleureuse, elle, porte l'étoffe en signe de deuil, ou de consolation. Les postures sont donc, selon l'artiste, assez similaires. Une autre notion essentielle à l'artiste revient dans ce cycle : celle des gestes de tissu[549]. En effet, nous retrouvons dans ces images le grand intérêt que l'artiste porte aux micros gestes du quotidien. Notamment dans la toute dernière image du cycle. Ce quatrième plan nous offre à voir une focale sur un détail de confection[550]. L'artiste filme et commente une photographie de geste, mais non pas un geste d'aide ou de douceur, comme nous l'avons précédent abordé – mais un geste de travail, ou plus précisément, de travailleuse du textile. En effet, il s'agit d'une photographie représentant le métier d'une rentrayeuse dont la tâche consistait à rentrer les fils qui sortaient à cause d'un défaut de fabrication de la pièce d'étoffe. Sur cette image, les mains s'activent donc à raccorder les défauts d'un drap dans les anciennes usines d'Elbeuf. Dans le champ de l'image, tout ici est de nouveau majoritairement consacré aux tissus. Une image où domine le textile en rapport avec la place du sujet. C'est précisément autour de cette notion - la place et la communication des tissus dans les images - que nous allons orienter la suite de notre découverte.

Des langages du tissu

Pour ce faire, nous abordons désormais un autre cycle de plans comportant des images de personnes mêlées aux tissus[551]. Ce cycle ne contient que deux images successives. Ces plans présentent des personnages vêtus de vêtements modestes, probablement vivant dans le sud de l'Italie ou en Sicile dans les années 1950. Patrice Hugues joue ici de nouveau sur la relation entre tissus réels et tissus représentés. En effet, il ajoute un morceau de tissu déposé sur l'image afin de la filmer. L'image comporte deux personnages, un homme et une femme, probablement un couple. La jeune femme est enceinte et le morceau de tissu réel ajouté par l'artiste copie l'arrondi du ventre de la femme. De ce fait, notre attention de spectateur se focalise sur la rondeur de ce ventre et sur le mouvement d'étoffe que celui-ci engendre. Le tissu est simple, sans coloris ni motifs spécifiques.

[549] Une notion déjà évoquée dans le grand I et le grand II de cette recherche.
[550] Figure 234.
[551] Figures 235 et 236.

Figure 235

Patrice Hugues, *La famille sicilienne 1, Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 236

Patrice Hugues, *La famille sicilienne 2, Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Il est censé indiquer les origines modestes de cette famille sicilienne. Sur cet autre plan, nous découvrons une image de même type[552], à savoir une famille également d'origine modeste, comme nous le constatons d'après leurs vêtures. Patrice Hugues replace ce petit morceau de toile dans l'idée que l'on puisse comme extirper de cette image ce tissu de travailleurs modestes. On est bien loin ici de l'aspect sophistiqué japonisant des tissus ou encore de l'aspect grandiose des étoffes d'Orient et d'Afrique. Au contraire, l'artiste attire notre regard sur l'aspect rudimentaire de certains vêtements qui exerce un langage social immédiat et très fort. Ainsi, le tissu dans ces deux images n'aide pas à la diffusion d'une certaine valeur euphorisante. Il est plutôt un messager ou un garant d'une autre forme d'entre-deux qui est celle du fonctionnement de la vie quotidienne. Le tissu n'est plus ici un médium lié à l'imaginaire ou à l'onirisme, mais un objet davantage ancré dans une forme de réalité sociale :

> « Le tissu est aussi entre les deux, il est le fonctionnement qui aide à la vie de chacun et de tous ; il habille le sexe et les mœurs et il mobilise pour l'esprit le nombre et les structures de la vie en société[553]. »

Ainsi, l'artiste nous rappelle ici le travail quotidien du tissu qui peut se faire le témoin de modes de vie passés et présents. Ce cycle représentant la famille sicilienne ayant pour but d'exprimer toutes les facettes exploitées par Patrice Hugues avec et à propos du tissu. De ce fait, si au sein des deux parties précédentes nous nous sommes efforcés de démontrer l'aspect esthétique et euphorisant des voiles thermo-imprimés, cette ultime partie à davantage pour but de démontrer les aspects sociétaux dans les images, qui forment la diversité des langages du tissu. Ainsi, en poursuivant notre étude dans cette direction, ces autres plans creusent encore davantage cette notion langagière de l'étoffe. Il s'agit de nouveau d'une sélection de deux images, avec et sans modifications de la part de l'artiste. Le premier plan comporte une photographie de couple enlacé dans l'herbe ; la seconde reprend cette même image, mais Patrice Hugues y ajoute un morceau réel de velours gris[554].

---

[552] Figure 236.
[553] Patrice Hugues, *À toutes fins utiles*, Cahier VII [en ligne], disponible sur : http://www.patricehugues.fr/?page_id=1227, consulté le 25 avril 2018.
[554] Figures 237 et 238.

Figure 237

Patrice Hugues, *Les amants enlacés, Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 238

Patrice Hugues, *Amants enlacés et velours gris*, *Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Ce morceau d'étoffe, qui diffère de la toile du couple sicilien, amène presque immédiatement une sensation de douceur à ce plan. Ainsi, si la toile des siciliens évoquait la pauvreté et le travail laborieux au champ, le velours, quant à lui, évoque davantage la tendresse et un contexte intime, intérieur, doux et chaleureux. Nous pourrions par exemple penser à du velours recouvrant des meubles dans une chambre, ou bien à un manteau de ce même tissu, qui entourerait avec chaleur et confort les deux amants au sol. De fait, Patrice Hugues a voulu ici créer une forme de cocon de tendresse, dans laquelle les deux personnages se retrouvent comme protégés du monde extérieur. Cette notion propre à décrire l'intimité produite par le tissu, en tant que cocon protecteur, se retrouve également dans cet autre plan associé. Il précède dans la vidéo les deux autres captations[555]. Nous pouvons y apercevoir une jeune femme allongée sur le dos dans un lit. Son coude gauche est relevé, elle semble s'éveiller en s'étirant. Cette photographie est entourée d'un morceau de velours rose. Patrice Hugues encadre de ce fait une partie de la scène. Le velours y est plissé et épinglé à plat tandis que, concernant l'image du couple, le velours gris entoure les deux personnages créant ainsi une sorte de petit tunnel volumique au-dessus de l'image. De ce fait, ce jeu de perception entre tissus réels et tissus représentés est manifeste d'une tendance de l'artiste à nous pousser vers la posture de voyeur.

Nous avions déjà abordé ce sujet au regard des Eurydice dans la première grande partie de cet écrit. Notamment à propos d'une œuvre de la série visible uniquement par un orifice créé dans une toile de jute[556]. Parmi ce cycle d'images relevant de l'intime, le langage du tissu qui s'amorce est assez clair : les tissus participent de cette préservation face au dehors, face aux autres. Il contribue à la douceur du foyer, au confort du lit et de la chambre à coucher. Il peut aussi recréer en extérieur cette sensation de confort propre aux intérieurs.

[555] Voir figure 240 : synthèse de trois plans dans l'ordre de base du déroulement du film.
[556] Voir grand I, figures 36 et 37.

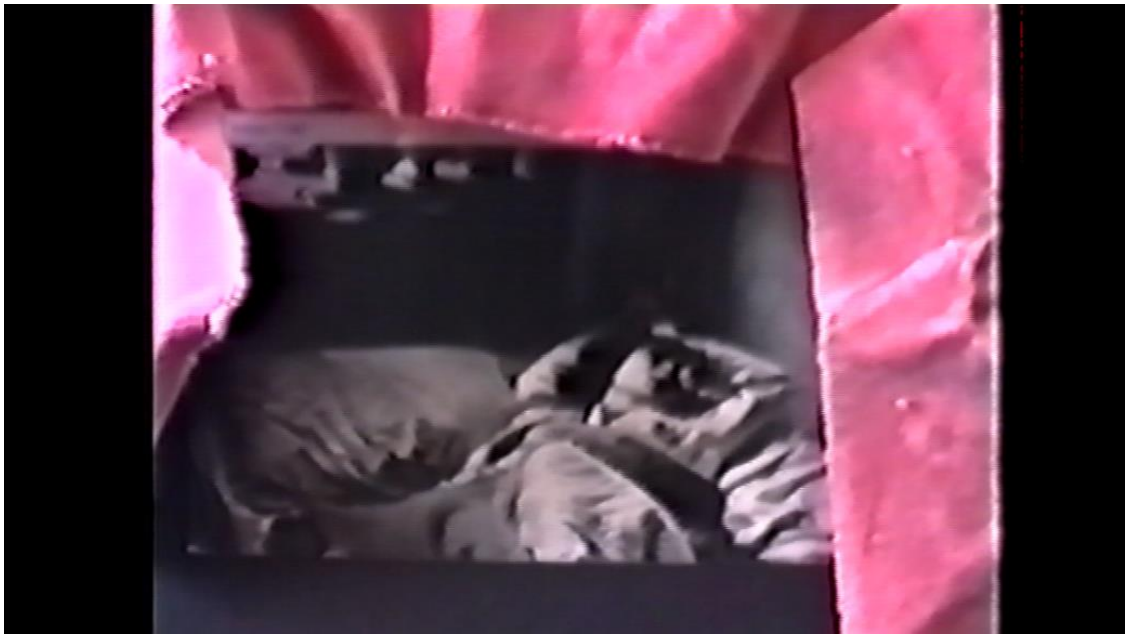


Figure 239

Patrice Hugues, *Dormeuse et velours rose*, *Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 240

Patrice Hugues, *Montage 3 : dormeuse et velours rose, amants enlacés et velours gris, photographie des amants, Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Il joue également, selon l'artiste, le rôle d'intermédiaire ou de médiateur entre les êtres :

> « Le tissu relie et assemble. Le tissu est un reliement, une communication même quand tout contact semble perdu ou rompu entre les êtres et impossible à rétablir autrement. Il est, concrètement et métaphoriquement, un rassembleur au niveau du besoin quotidien d'appartenir à une société véritablement solidaire[557]. »

Au-delà de ce rôle de médiateur, le tissu peut également contenir et rassembler au cœur d'une ambiance toute particulière. C'est l'exemple de cette autre séquence du film, où le spectateur découvre un rassemblement de personnes entourées par de la guipure repliée[558] :

> « Image du film : l'ambiance et les gens : l'immensité de la guipure repliée, dans le détail de ses jours inséparables les uns des autres, et les gens protégés par cette grande légèreté, sont eux-mêmes nombreux, heureux d'être ensemble et comme eux pour le moment inséparables[559]. »

Nous retrouvons bel et bien ici l'idée de cocon protecteur propre à la vision qu'offrent les tissus pour l'artiste[560]. Ainsi, si le velours lisse ou côtelé évoque l'intimité d'une chambre et la douceur du partage, la guipure, quant à elle, évoque le nombre et l'idée de rassemblement de la population. Mais qu'advient-il de ces combinaisons, lorsque les images disparaissent des tissus pour laisser la place aux mots ? Des vérités de tissus apparaissent, ce que nous allons découvrir dans ce qui va suivre. Juste avant d'exposer cette ultime séquence, et afin de conclure ce sous-chapitre autour des images et des tissus filmés, nous allons brièvement associer ci-dessous quelques plans-séquences à des citations de Patrice Hugues[561] :

> « J'évoque quelques séquences du film dont certaines se retrouvent en images dans ce livret […] de velours : dans un atelier d'ennoblissement, quelques 70 mètres de velours-mohair, une pièce entière, en plis ascendants et descendants de grande ampleur. Une plieuse de tissu en mouvement alternatif d'avance et recul et vers le haut et bas, aussi impressionnante que la victoire de Samothrace dans le mouvement d'envol souple et ample du drapé de sa robe (autant que de ses ailes). Les tissus de tous les milieux, pauvres ou riches, des plus somptueux et de distinction aux plus humbles tout à fait communs[562]. »

---

[557] Hugues, Patrice, *Le langage du tissu*, *op. cit*., p. 291.
[558] Figure 241 : l'artiste utilise de nouveau des tissus réels et des tissus imprimés.
[559] Hugues, Patrice, - *Oui, le tissu, un passage*, *op. cit.,* p. 17.
[560] Figures 238, 240 et 241.
[561] Voir figure 242.
[562] *Ibid*., p. 18.

Entre images industrielles, images de mode et images de type photojournaliste, le langage du tissu se déploie, pour Patrice Hughes, dans tous domaines de la vie. C'est le cœur du (langage imagé du tissu) qui nous est ici exposé. Entre tissu de la précarité et tissu de richesse, tissu de protection ou tissu d'exhibition, tissu cousu ou tissu drapé, déployé. Tout un discours est à l'œuvre à travers ce média.

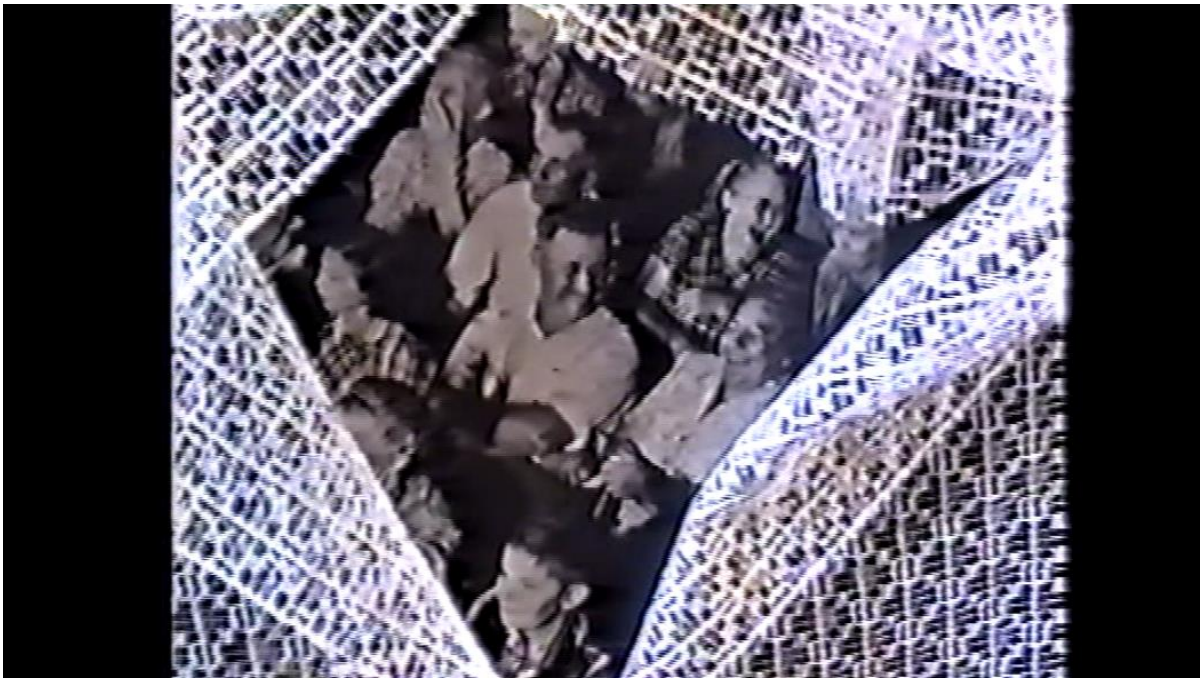


Figure 241

Patrice Hugues*, La fête au cœur du tissu, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 242

Patrice Hugues*, Montage 4 : Patrice Hugues parmi le velours, figures de modes, plieuse d'Amiens, famille sicilienne (détail), Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Au cœur de l'entre-deux, des vérités de tissu

Ce chapitre nous permettra d'aborder encore une autre spécificité de la création de notre artiste : celle de la singularité des images et des signes filmés. En effet, le cycle des prochaines images exposées dans ce qui va suivre aura pour but de présenter une autre approche des mots et des images, puis des images et des motifs. Ces images appartiennent à un chapitre audio du film s'intitulant « Le tissu dans la vie de l'homme/Le langage du tissu[563] ». Ce qui fascine notre artiste dans la création de ce film, c'est l'idée d'articulation et de saisie globale autour de ses pratiques[564]. Cette articulation, autour du langage du tissu et de l'entre-deux, prend forme en passant d'un plan à l'autre, en intégrant des tissus réels associés aux images et enfin en commentant à l'oral ces mêmes combinaisons. Patrice Hugues exprime dans ce qui suit, ce qu'il entend saisir grâce aux effets du film :

> « Saisie globale par des séquences multiples prenant toutes ses manifestations, même les plus disparates, et les articulations qui s'établissent entre elles et jouent dans l'ensemble de la réalité, tant est grand le pouvoir d'articulation du tissu. Discontinuité des séquences se fondant dans la continuité du film, par le pouvoir des images. Pouvoir aussi immédiat que celui du tissu, moins le toucher bien sûr, mais donnant quand même autant que possible "à toucher" en chacune d'elles l'omniprésence des tissus[565]. »

Cette combinaison, ce dialogue entre images et tissus filmés prend corps tout au long du film. L'omniprésence des tissus est un fait, celle des images, en revanche, pas tout à fait exacte. Prenons à titre d'exemple cette première capture[566] : nous pouvons voir l'impact si singulier des signes/mots sur les tissus. Cet impact est tout à fait différent de celui provoqué par l'association avec les images. En effet, la relation entre tissus et mots filmés opère différemment. Elle vient imprimer la rétine d'une tout autre manière. Cet effet est discernable grâce à ce premier exemple. Cette image présente un velours plié et formant différents angles.

[563] Figures 244 et 245.
[564] Entre ses écrits et ses œuvres, ce film représente un bel exemple d'aboutissement reliant pratique et théorie.
[565] Interview de l'artiste autour du film *Le langage du tissu*, Angers, février 2018.
[566] Figure 245.

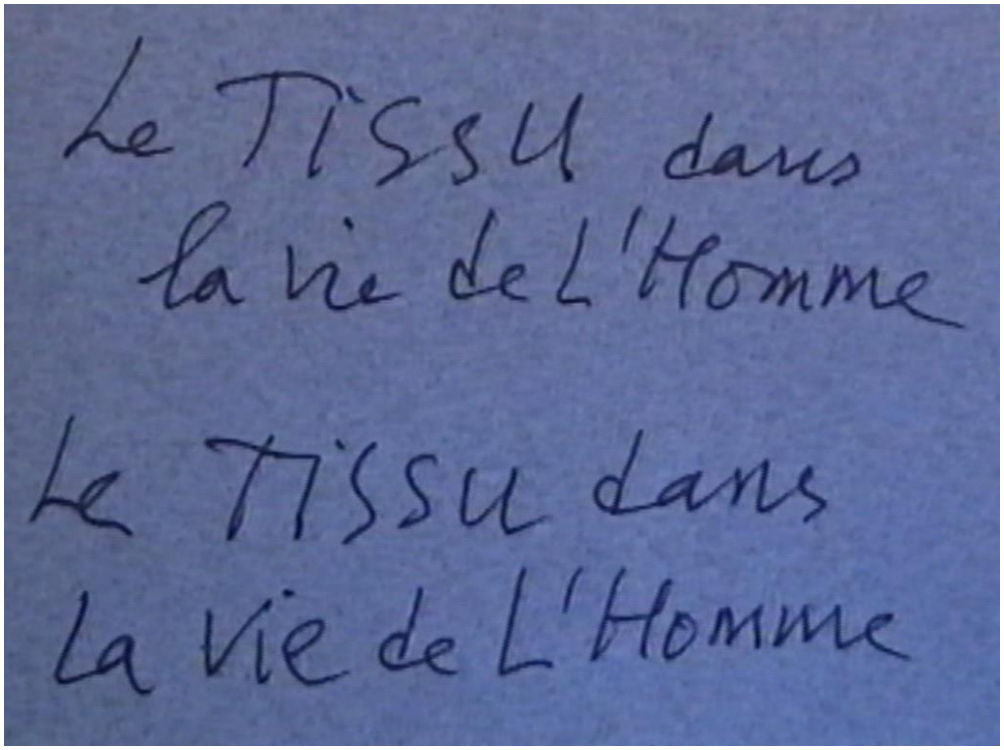


Figure 243

Patrice Hugues*, Le tissu dans la vie de l'homme, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 244

Patrice Hugues*, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 245

Patrice Hugues*, Patrice Hugues sur le velours, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Ce pliage forme un volume profond et dynamique, il comporte aussi des recoins. Sur ce tissu vient s'apposer un lettrage. Ce dernier forme le patronyme de l'artiste « Patrice Hugues ». D'emblée, il est surprenant de constater la matière dont l'écriture vient communiquer avec le velours ; elle laisse quasiment tout le champ de la composition au tissu, sans l'alourdir, ni le densifier. En réalité, les lettres paraissent comme confinées au sein de ce nouveau cocon textile. Une nouvelle et étrange sensation de tendresse apparaît dès lors : le tissu contient, préserve et camoufle un langage. Un langage qui se fait le reflet des notions propres à l'artiste lui-même, tel qu'exposé dans cet autre plan[567]. Dans ce dernier, l'artiste introduit par ce titre une présentation propre aux sensations et aux sentiments que lui insufflent le travail avec et autour des tissus. En outre, le format actuel de cet écrit nous permet de voir un autre effet, propre à ces combinaisons. Ainsi, lorsque le spectateur regarde le film, il constate un mouvement inattendu car les lettres tremblent et sautillent légèrement sur le fond de velours offrant l'illusion d'une autonomie des termes. Nous retrouvons cette juxtaposition plastique entre les lettres et les étoffes à plusieurs reprises au début de ce film[568].

Les mots introduisent des notions essentielles à la pratique de l'artiste. Ce sont des vérités de tissus - selon les propres termes de l'artiste – qui surgissent soudain face à nous. À ce propos, nous pouvons observer cette autre image comportant également des mots et du velours. La typographie est différente et l'on observe des effets d'ombre. Nous retrouvons cette idée de camouflage puisque les mots semblent de nouveau confinés voire conservés à l'intérieur du textile. En cela, le message véhiculé par cet ensemble est assez poétique : pour connaître ou reconnaître les vérités du tissu, il faut plonger au cœur même du textile. Il nous faut nous arrêter très près du tissu, de ses comptes, de ses croisures de fils, et ici, de ses effets de plis et de replis. Un autre effet est perceptible au regard de cet autre œuvre[569] : il s'agit du même message, écrit avec la même typographie mais apposé sur un autre fond textile. Nous ne retrouvons pas cette fois-ci l'aspect cocon, propre aux deux autres assemblages.

[567] Figure 246.
[568] Figures 247 et 248.
[569] Figure 249.

Figure 246

Patrice Hugues*, Des vérités de tissu, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

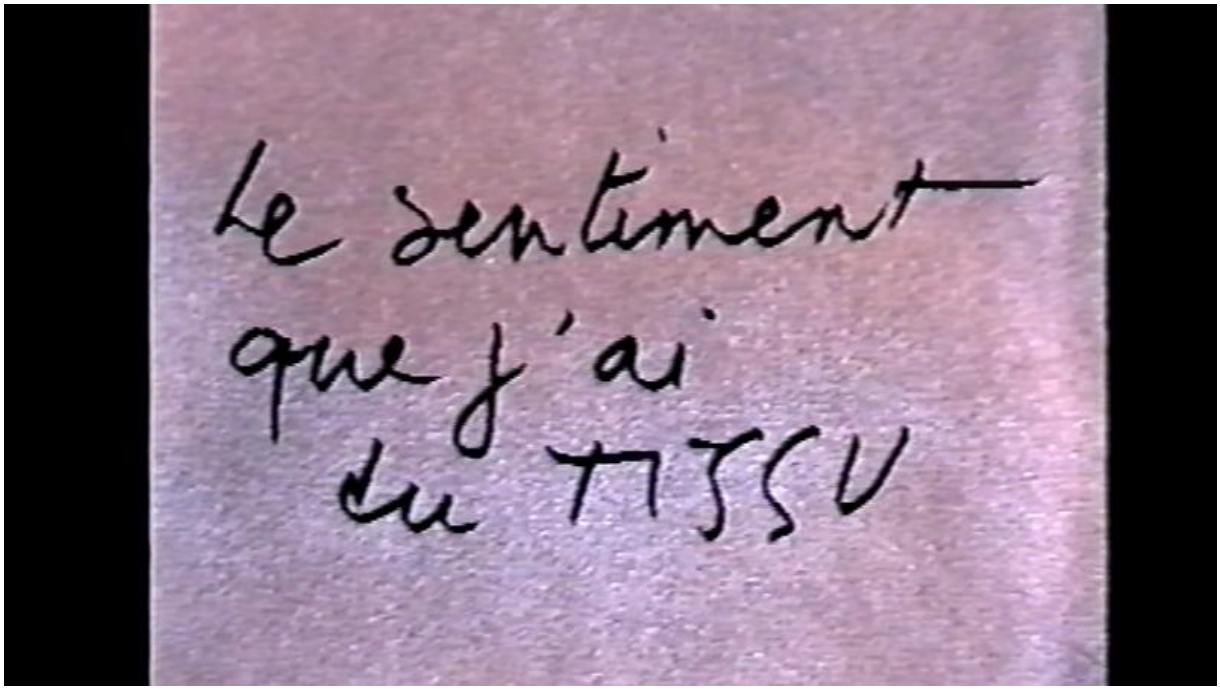


Figure 247

Patrice Hugues*, Patrice Hugues sur le velours, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

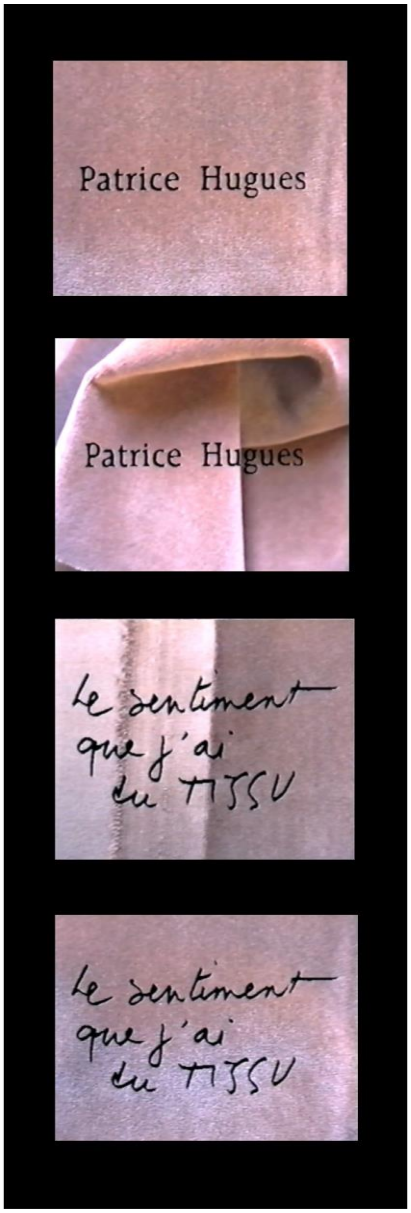


Figure 248

Patrice Hugues*, Montage 5 : Patrice Hugues sur le velours, les sentiments que j'ai du tissu, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 249

Patrice Hugues*, Des vérités de tissu 2, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Les mots ne se retrouvent plus camouflés, enveloppés mais davantage affichés. Patrice Hugues expose ici un tissu dont les fils et le tissage sont visibles. Dès lors, la lecture de l'œuvre se fait tout autre. Cette armure accroît un rythme d'ensemble à ce fond, sur lequel «les vérités de tissu » viennent s'asseoir. En effet, l'une de ses vérités du tissu réside dans le rythme qu'offrent les motifs du tissage. L'artiste décrit ce phénomène dans ce qui suit :

> «Il faut absolument penser au rythme parce que c'est là tout à fait opportun […] c'est lié à l'ordonnancement des motifs sur un tissu justement dans le rapport des intervalles, et c'est bien ce qui rythme à la lecture de ces tissus […] ce qui lui donne son pouvoir[570]. »

Lors du visionnage du film, les deux plans apparaissent à la suite[571]. De ce fait, la succession de ces deux plans nous permet d'émettre l'hypothèse suivante : une variation optique est offerte à notre œil soudainement surpris par cette transition textile. Ce changement de fond laisse, dans les deux cas, les mots flotter à la surface du tissu. Cependant, l'ambiance et la lecture du message change d'un tissu à l'autre. Ainsi, si dans le premier plan nous gardons en tête l'aspect protecteur et volumique du velours, en revanche, le second plan insiste davantage sur le vertige du compte des motifs du tissage. De ce fait, nous pourrions en conclure ceci : le tissu contient des vérités, mais celles-ci sont davantage lisibles lorsque l'on se rapproche du nombre, de la structure tissée. Ces vérités de tissu sont elles-mêmes suivies dans le film d'un plan représentant l'artiste qui se figure parmi des chutes monumentales de velours suspendu[572]. Cette image a été prise à l'origine dans une entreprise d'anoblissement du velours mohair à Amiens. Le bruit de la vidéo octroie étrangement une certaine forme de picturalité à l'image photographique. Cette picturalité présente des tonalités saturées, que nous retrouvons également dans ces autres plans séquences décrits dans ce qui suit[573]. Ceux-ci ne sont pas issus de l'image de l'exposition, ou encore d'illustrations d'ouvrages ou de publicités mais proviennent de films vidéo familiaux réalisés par l'artiste lorsque sa petite fille était enfant. Ce plan séquence possède une esthétique toute particulière où le flou et la saturation des couleurs tiennent une place prépondérante. On y retrouve un aspect onirique propre aux réalisations de l'artiste, également très présent dans les R.A.T.

[570] Interview de l'artiste autour du film *Le langage du tissu,* Angers, février 2018.
[571] Figure 250.
[572] Figure 251.
[573] Figure 252.

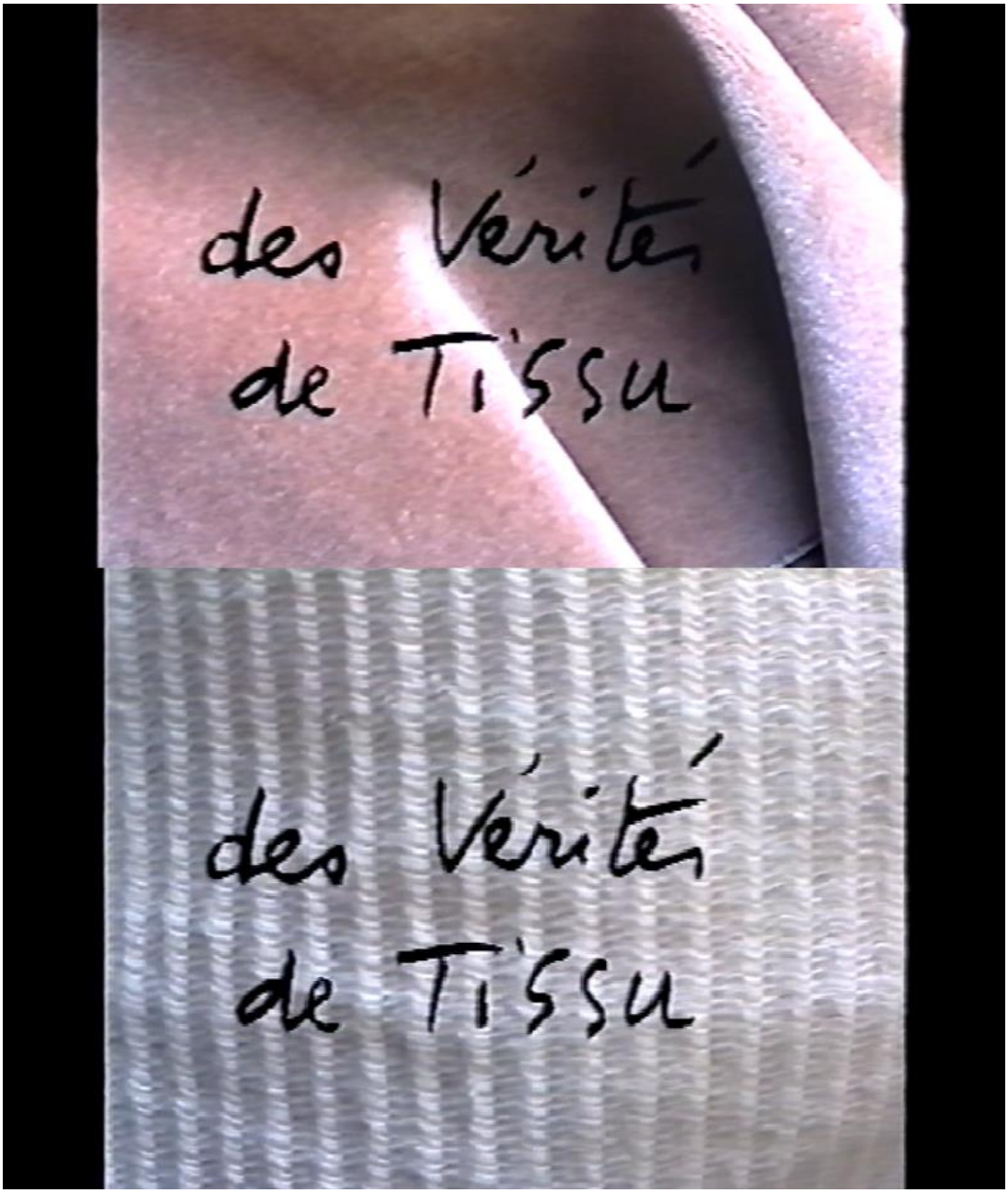


Figure 250

Patrice Hugues*, Des vérités de tissu 3, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 251

Patrice Hugues*, Patrice Hugues caché dans le velours, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 252

Patrice Hugues*, Patrice Hugues caché dans le velours, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

De fait, trois générations de femmes traversent l'œuvre globale de Patrice Hugues : dans un premier temps, sa mère pour les séries d'Eurydice, puis son épouse, pour les gestes d'aide et les gestes de tissus, et enfin, plus récemment, sa petite fille Hélène à propos du film réalisé il y a quelques années, et aujourd'hui représentée à l'âge adulte dans les R.A.T de la partie précédente[574]. Nous exposons ici deux plans séquences représentant la petite fille en train de jouer avec des tissus. Elle manipule des petits carrés et rectangles d'étoffes qu'elle lave, rince, puis laisse sécher sur une chaise de jardin. Le tissu provient de l'atelier de l'artiste, il l'a offert à sa petite fille pour la filmer en pleine action de jeu et d'éveil. Voici la retranscription du commentaire audio de l'artiste, apposée à cette séquence du film :

> « La petite fille va rejouer le petit spectacle de l'intérêt féminin pour le tissu…enfin, il y a beaucoup à redire là-dessus, parce que masculin, cela pourrait bien être aussi. Bon, on a fait une première opération, on a essoré le tissu, maintenant on marche pieds nus sur les cailloux et on va le faire sécher pour voir si ça flotte, ou voir si ça va sécher au vent. Et là, soigneusement on va plier et replier le tissu[575]. »

Cette description charmante des tâches réalisées par sa petite-fille atteste de la tendresse que l'artiste porte à l'enfant. Elle confirme également l'importance du thème de l'intime qui parcourt l'ensemble de l'œuvre du créateur. Le film ne comporte pas de bande son de manière générale, ce qui a pour effet d'amener Patrice Hugues à jouer, sur certaines séquences, le narrateur de sa propre existence. L'aspect biographique traverse en effet la majeure partie de son œuvre qui s'inspire équitablement de ses deux passions : l'humanité et les tissus. De ce fait, au regard de l'ensemble des productions évoquées dans cette recherche, nous comprenons qu'il y a deux notions piliers à la réalisation de l'œuvre de notre artiste : son vécu, son histoire, ses images du passé et du présent et également toutes les autres images de personnes qui deviennent des passants, voire de personnages anonymes et furtifs.

[574] Voir figures 203 à 205.
[575] Retranscription du commentaire audio de l'artiste présent dans le film *Le langage du tissu,* 2000-2002.

Figure 252

Patrice Hugues*, Jeux de tissus 1, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 253

Patrice Hugues*, Jeux de tissus 2, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 254

Patrice Hugues*, Jeux de tissus 3, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 255

Patrice Hugues*, Jeux de tissus 4, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

La création prend donc forme selon Patrice Hugues, au regard d'un monde fait d'étoffes et rythmé par les trois femmes ayant parcouru et parcourant sa vie, auxquels s'ajoutent tous les autres, anonymes, souvent sans visages et presque toujours sans identités propres. Le choix de l'utilisation du tissu répond justement à cette envie d'aborder l'humain au plus près. Aussi, pour comprendre l'humanité faut-il s'approcher très près du tissu et de ses usages. À cet égard, Patrice Hugues expose, dans ce qui suit, un point de vue capital sur le sujet :

> « Le tissu, vous en êtes également tout près parce que vous vous en êtes approchée de bien plus près ; maintenant avec les croisures depuis le nombre des fils, le nombre des croisures, etc. […] et tout cela va dans le sens de l'évolution de l'époque…c'est-à-dire que l'on ne sait pas exactement où ça va. Il faut épier ce qui se passe, épier ce qui est signe de cette aventure vers l'avenir[576]. »

En cela, le tissu nous parle un langage civilisationnel, esthétique et social passé, présent voire même futur. Les langages du tissu constituent pour l'artiste autant de ponts, de passerelles et de témoins de nos modes de vies. En cela, le langage textile doit sortir de l'invisibilité. Il doit exposer ses vérités, au cœur de l'entre-deux qu'il forme. Nous l'avons vu, le tissu, c'est le nombre, le compte. Mais c'est également l'expression du beau, de la virtuosité, de l'expansion ou bien au contraire celui du retrait, du dénouement, du laid, de l'informe, de la pauvreté et de l'intimité. C'est aussi un univers à échelles multiples (du micro à la macro) et sans cesse variables, un autre monde qui s'étend à toutes les cultures, à tous les modes de tissages et dans toutes les civilisations. Le tissu produit donc, selon l'artiste, de nouveaux équilibres :

> « Bien des choses doivent aujourd'hui être mises en bascule, à la recherche de nouveaux équilibres. Une certaine échelle des valeurs, trop bien établie, dans bien des domaines bloque les ouvertures nécessaires. Le tissu peut aider à cela : on ne peut le considérer qu'en entrant en même temps dans un autre monde assez radicalement autre, avec quoi doit nécessairement composer le meilleur de ce qui nous reste. C'est un travail de civilisation qu'il s'agit[577]… »

Ces changements d'échelles et cette absence de fixité placent les pratiques de Patrice Hugues, autour du tissu, dans un schéma de création à part. La conclusion d'ensemble qui va suivre nous permettra de revenir sur la totalité du travail de Patrice Hugues, et ce afin d'en expliquer l'impact au regard des autres créateurs dans le monde de l'art actuel.

---

[576] Retranscription d'un entretien en direct avec l'artiste, avril 2015.
[577] Hugues, Patrice, - *Oui, le tissu, un passage*, *op. cit.*, p. 20.

Conclusion

Pixels textiles, vidéos et programmations

Plus succinct que les deux précédents, ce sous-chapitre de conclusion a pour vocation d'inscrire l'œuvre de Patrice Hugues au regard de plasticien(ne)s également intéressé(e)s par la question du numérique et du digital. Pratique encore émergente, les arts numériques sont de plus en plus présents et reconnus dans le monde de l'art contemporain. Le numérique permet en effet de nombreuses innovations créatives et créatrices, dont nous allons le voir, l'art textile n'est pas en reste. Cependant, le caractère tout à fait novateur et expérimental de cette relation nous conduit à ne présenter que quelques artistes choisis. Un fait est cependant à signaler : cette fois-ci, et contrairement à la majorité des *fiber artists*, il s'agit majoritairement de pratiques d'artistes au masculin. Cet aspect est notamment exposé ci-dessous par Rossella Froissart et Merel Tilburg :

> « À partir des années 1980, avec l'avènement du postmodernisme, la hiérarchie moderniste des médias et les partis pris liés au genre ont commencé à prendre l'eau de toutes parts, y compris dans le domaine de l'art textile. La théorie sur la fibre ou le textile s'est alors attachée à abolir la distinction sexuée entre art et art appliqué […] le textile aujourd'hui n'est plus principalement considéré comme une technique ou un matériau "féminin", même si la connotation persiste[578]. »

Cette référence au féminin se voit en effet réduite lorsque le travail manuel laisse la place au numérique ou fusionne les deux. C'est l'exemple de Julien Prévieux et de Diane Meyer. En effet, les deux plasticiens utilisent le code et le pixel tissé comme les éléments d'une nouvelle forme d'esthétique. Précisons d'emblée ceci : le numérique n'est pas à proprement parler directement employé dans la création de ces deux artistes. Ce sont plutôt les motifs du pixel et du code qui y font écho. Par exemple, si nous prenons l'œuvre D'octobre à février (2010) de Julien Prévieux, nous constatons la manière dont l'artiste exploite ces formes numériques dans son installation. En effet, celle-ci se compose de dix pull-overs tricotés à la main et accrochés au mur. Cette œuvre était visible lors de l'exposition *De Picasso à Messager* en 2015, à Angers. Ces pulls présentent des motifs colorés et géométriques qui évoquent immédiatement l'univers abstrait et binaire du codage informatique.

Les références sont donc directement technologiques, bien que le numérique n'intervienne pas directement dans l'installation. Titulaire du prix Marcel Duchamp en 2014, Julien Prévieux se fait

[578] Rossella Froissart et Merel van Tilburg, « De la tapisserie au Fiber Art : crises et renaissances au XXe siècle » [en ligne], *op. cit.*.

connaître grâce à ses fameuses *Lettres de non-motivation* (2000-2007), au sein desquelles l'artiste décline avec humour et cynisme des offres d'emplois. Ses préoccupations se consolident à la fois autour du pouvoir, de l'argent et des codes sociétaux. Ainsi, au travers de l'installation de pull-overs en laine tricotés par des grands-mères de Bergère de France (une association en ligne), le plasticien représente des diagrammes issus de programmes informatiques étrangers à la France. Ces dits codes sources sont censés anticiper les comportements humains, dans le cadre de situations de rébellions et de ségrégations. Ce sont donc des copies affichées et tricotées de données prédictives, conçues par des chercheurs en sociologie. Les couleurs présentées sur les pulls : le rouge, le jaune, le bleu, etc. sont en réalité des codes couleur liés au degré d'agitation des individus surveillés. Le jaune, par exemple, désigne une personne calme, en revanche, le gris et le rouge sont destinés à repérer les révoltés.

Ainsi, sous une apparente simplicité, cette installation est donc politisée et dénonciatrice d'un système qui surveille, filtre et catégorise les personnes par anticipation. En outre, l'intitulé de l'œuvre *D'octobre à février* fait référence à la fois aux temps de réalisation des pull-overs, et aux révolutions bolcheviques qui se sont déroulées entre février et octobre 1917. En cela, l'artiste s'empare de la programmation et de ses dossiers confidentiels, pour faire allusion au désordre social et à ses dérives technologiques. En outre, la fusion entre les réseaux d'Internet, ceux de la programmation abstraite et ceux du tricot et des mailles produit un nouvel effet de réalité. Les pull-overs sont réalisés à échelle 1. Ainsi, accolés au mur blanc du Musée Jean Lurçat, leurs troublantes présences nous évoquent également le formatage psychologique et la traçabilité informatique. Une réalité effective de nos jours et qui concerne l'ensemble des êtres humains pourvus de technologies (smartphone, GPS, ordinateur, etc.). Nous citerons donc la notion de "digitalisation du monde" pour évoquer le travail de cet artiste hors-cadre. Le critique Raphaëlle Jeune en propose cette analyse :

> « Julien Prévieux joue subtilement avec les mécanismes aliénants de production de sens et de normes, les évidant, les déstructurant, les surjouant, ou les réincarnant dans des pratiques manuelles. Il en ressort une tonalité joyeusement subversive, sur fond d'une analyse sans concession des mécanismes de quantification et de contrôle de nos existences[579]. »

La digitalisation des œuvres textiles se retrouve également dans le travail de Diane Meyer. L'artiste américaine cumule à son actif un nombre impressionnant de résidences et d'expositions monographiques et collectives. Elle a été exposée notamment chez des galeristes à Los Angeles, New York et à la biennale d'Helsinski en 2008. Diane Meyer est une brodeuse qui réalise des points de croix sur photographies. Elle est également présente dans la récente publication De fil en aiguille de

[579] Jeune, Raphaëlle, « *Julien Prévieux* », *Critique d'art* [En ligne], 46 | Printemps/Été 2016, mis en ligne le 20 mai 2017, disponible sur : http://journals.openedition.org/critiquedart/21183, consulté le 23 avril 2019.

Charlotte Vannier, publiée en 2018. La question de l'image digitale est fondamentale dans le travail de cette artiste qui coud des dizaines de petits points de croix directement sur des photographies. En effet, que se passe-t-il lorsque la majorité de nos images sont aujourd'hui destinées à disparaître, ou à être stockées sur un cloud ? Le thème de la norme de l'image digitale est précisément questionné dans l'ouvrage *A Matter of Memory*, dans lequel Diane Meyer est citée autour de la question de la mémoire. A l'instar de Patrice Hugues, la plasticienne est fascinée par les images du passé et utilise le textile comme une sorte de matériau de recherche mémorielle.

De plus, la particularité de son travail est d'utiliser la photographie comme un matériau solide de création, tout comme les œuvres de Carole Bénitah. L'autre particularité de Diane Meyer est liée à la couture de ses points de croix qui évoquent directement le motif numérique du pixel. Ainsi, ses images comportent des visages (enfants, adolescents, famille) dont l'identité est voilée par un pixel textile cousu à la main. De ce fait, un curieux inversement des rôles s'impose à nous ; si la binarité du numérique vient historiquement du métier jacquard, cette fois-ci nous partons du pixel immatériel pour retourner au fil réel. Le lien entre tissu réel et tissu représenté est bel et bien présent. Les points de croix instaurent de ce fait une sorte de bruit, de parasitage, dans le champ des images.

À la manière de Faig Ahmed, mais tout de même dans une autre esthétique, le bug informatique trouve avec Diane Meyer est intérêt créatif. Nous pouvons même parler de recréation en ce domaine, puisque le tissu offre une troisième dimension à l'œuvre. La première dimension, c'est celle des modèles et du décor, la seconde, celle du point de vue du photographe et la dernière, celle de la retouche du fil qui transperce et noue les photographies. Tantôt pour densifier, pixeliser et voiler les identités des personnages, tantôt dans le but de flouter un paysage ou une vue. Et ce, à la manière d'une manipulation numérique sur ordinateur, mais accessible au toucher. Ce rapport tactile à l'image est évoqué par l'équipe rédactionnelle de la *Klompching Gallery* :

> « En empruntant le langage visuel du digital imaginé avec un processus analogue, une connexion est réalisée entre l'oubli et le dossier numérique modifié. L'aspect tactile des pièces fait également référence à cette tendance grandissante d'images digitales stockées dans les smartphones et dans les disques durs, mais rarement imprimées comme des objets tangibles[580]. »

[580] "By borrowing the visual language of digital imaging with an analog process, a connection is made between forgetting and digital file corruption. The tactility of the pieces also references the growing trend of photos remaining primarily digital- stored on cell phones and hard drives, but rarely printed out into a tangible object.", traduit par nous. Site personnel de l'artiste [en ligne], consulté le 23 mars 2019. Disponible sur : https://www.klompching.com/diane-meyer-time-spent-that-might-otherwise-be-forgotten

En effet, cette actualité consistant à omettre d'imprimer les clichés de nos vies a une répercussion ; celle de ne pas sélectionner ces dits moments et de photographier massivement tous les instants de nos existences, y compris les plus insignifiants ou triviaux.

Le rapport tangible à l'image aurait-il disparu? Patrice Hugues imprimerait-il ces images sur des tissus pour en faire des objets de mémoire? La série de Diane Meyer dont est tirée la citation précédente s'intitule *"TIME SPENT THAT MIGHT OTHERWISE BE FORGOTTEN*, 2011- 2016" (*Le temps passé qui devrait autrement être oublié*) insiste bien sur cette mémoire artificielle que constituent les images numériques. Une mémoire largement présente et déployée sur les nombreux réseaux sociaux. La plasticienne semble presque rectifier le tir en parasitant, par le fil coloré, la précision des visages et des détails des souvenirs. De petites surfaces carrées de fils croisés apparaissent donc ponctuellement sur les photographies, tels des surgissements abstraits. En cela, Patrice Hugues, Julien Prévieux et Diane Meyer s'inspirent et emploient tous les visuels et les motifs du digital ; et ce, pour en faire des outils de recréations textiles.

Le lien entre numérique et tissu n'est donc pas effectif uniquement au regard des R.A.T de notre artiste. Pour Julien Prévieux, c'est le codage qui est un outil de copie et de remédiation artistique. Diane Meyer, quant à elle, emploie le pixel comme brouilleur de mémoire. Et au-delà de la référence au digital, certains autres artistes matérialisent, quant à eux, informatique et textile. C'est le cas du *fiber* et *queer artist* américain Aubrey Longley-Cook, avec qui nous échangeons, depuis quelques semaines, une brève correspondance. Le plasticien a lui aussi un discours et une pratique orientés sur de ce qu'il nomme les « digital détritus ». Ces détritus digitaux comprennent l'ensemble des images et vidéos qu'échangent les internautes et qui n'aboutissent à rien de précis, si ce n'est à la transmission de données furtives. Elles n'ont pas, non plus, de tangibilité, contrairement aux peintures, aux broderies et aux tapisseries, comme en atteste la citation suivante de l'artiste :

> « Je ressens, en tant qu'artiste *queer*, qu'il y a une responsabilité à célébrer et à documenter cette culture. Spécifiquement à une époque où tout le monde a son iPhone à tout moment lors des *queen performances*, un nombre important d'échanges digitaux sur *Snapchat* et *Instagram* arrivent et terminent comme des détritus digitaux. Il y a quelque chose à propos d'un artefact : une peinture ou une tapisserie ou une broderie, c'est tangible et spécial[581]. »

[581] "I feel like, as a queer artist, there's a responsibility to celebrate and document queer culture. Especially at a time where everyone has their iPhone out every time the queens perform, a lot of that digital fodder we see on Snapchat and Instagram just becomes like, digital detritus. There's something about an artifact: a painting or a tapestry or an embroidery, that's physical and special." Traduit par nous. Wigintton, Brit, *Fiber artist Aubrey Longley-Cook and the queer gaze*, 23 février 2018, Los Angeles.
Disponible sur : http://www.ampersandla.com/al-c/, consulté le 11 janvier 2019.

Le gif est par exemple un élément étudié et travaillé par le plasticien[582]. Il utilise donc ces images ou dessins animés furtifs en les brodant, puis en les animant par ordinateur. S'en suit dès lors la création de séries de broderies photographiées, puis montées avec l'aide d'un logiciel. Le plasticien y brode les étapes d'un mouvement décomposé (animal, personne, gif, bulle web de conversation, etc.). Ses broderies s'animent donc, comme par enchantement, sous les yeux du spectateur, et ce à la manière des premiers films d'Étienne Jules Marey ou d'Eadweard Muybridge. Aubrey Longley Cook nous transporte donc aux prémices du cinéma muet, en brodant et un utilisant les nouvelles technologies. L'artiste est diplômé de la *Rhode Island School of Design*, une formation au cours de laquelle il apprend l'animation par ordinateur. Son choix d'utiliser la broderie sur canevas répond, lui aussi, à un processus mémoriel, tout comme Diane Meyer. Cette citation du plasticien en témoigne de manière explicite :

> « La broderie fut un choix conscientisé, un moyen pour lui de se sentir plus proche de sa mère, disparue alors qu'il n'avait que 15 ans. Rapidement, il commença à percevoir les points de croix comme des pixels tangibles sur les tissus[583]. »

L'aspect mémoriel est donc directement lié à la pratique de brodeuse de la mère de l'artiste. Un fait qui n'est pas sans évoquer le passé de couturière de la mère de Patrice Hugues qui a également beaucoup inspiré notre artiste. Une mère dont l'image de dos se retrouve, rappelons-le, transférée sur voiles et tissus à de nombreuses reprises. Le rapport aux tissus chez nos deux artistes est donc un rapport lié à une mémoire de l'enfance et de l'adolescence. Ce sont, en quelque sorte, des souvenirs mêlés au tissu, comme Patrice Hugues intitule une de ses installations sous vitrine, vers 1973. Bien que ce thème mémoriel soit commun, la corrélation entre les œuvres R.A.T de notre artiste et ses contemporains tient davantage dans cette nouvelle esthétique du code et du pixel. Le code est particulièrement exploité dans l'œuvre du plasticien d'origine écossaise Charles Sandison (né en 1968), surnommé « l'artiste qui code plus vite que son ombre[584]».

Nous avons eu l'occasion de découvrir son fascinant travail vidéo, lors de l'exposition *Miniartextil* de Montrouge. Le plasticien y a exposé son œuvre *Génoma* (2006). Cette dernière consiste en une vidéo formant des lettres et divers signes abstraits et épars, dont le réseau de fils numériques va venir progressivement former le visage d'un nourrisson. Une véritable gestation numérique, en somme. Une

---

[582] Le *gif* est une image ou un dessin animé largement échangé par les internautes du monde entier pour communiquer.

[583] "Embroidery was a conscious choice, a way for him to feel closer to his mother, who passed away when he was 15. Soon, he began to see the stitches as tangible pixels on fabric." Traduit par nous. En ligne : http://www.ampersandla.com/al-c/, consulté le 12 janvier 2019.

[584] Dauly, Florence, *Charles Sandison, l'homme qui code plus vite que son ombre* [en ligne], 15 mars 2018, télérama.fr. Disponible sur : https://www.telerama.fr/scenes/charles-sandison,-lartiste-qui-code-plus-vite-que-son-ombre,n5514499.php, dernière consultation le 28 avril 2019.

prodigieuse installation digitale qui répond avec subtilité aux autres installations de fils et de tissus présentes au salon de Montrouge.

Ses œuvres sont donc composées d'algorithmes générant des faisceaux lumineux ; totalement dématérialisées, elles prennent vie grâce à la projection sur les surfaces. C'est donc la lumière, associée au codage informatique, qui est le principal outil de création. La lumière du vidéo projecteur est également le principal médium des R.A.T de notre artiste, par voix de projection. La différence tient au recours, ou non, à l'algorithme. Pour notre artiste, ce sont les motifs du tissu sur lequel sont projetées les images numériques qui sont vecteurs de codes, de nombres, de combinaisons chiffrées. En outre, ce qui est commun aux deux artistes, c'est surtout la réception de leurs œuvres. Un travail, dont l'incalculable présence des motifs de tissus ou d'algorithmes offre au spectateur une vision vertigineuse, sans frontières apparentes. Un autre ordonnancement du visible. En outre, dans les deux cas, les déplacements du spectateur sont requis qui parle ? :

> « L'image globale, toujours en devenir, se compose de mots ou de chiffres effectuant de petits déplacements à différents niveaux de vitesse ; ceux-ci se chevauchent avec les déplacements du spectateur devant une œuvre et d'une œuvre à l'autre[585]. »

L'extrait ci-dessous insiste bien sur l'idée d'une non fixité des images créées, en perpétuelle mutation, donc instables. La citation de Sandison insiste sur cette perception :

> « La vidéo […] c'est une projection finie comme un film de cinéma. On ne revient pas dessus. Alors que les ambiances que je crée sont en perpétuelle évolution[586]. »

C'est précisément ce nouveau rapport à l'œuvre, par le biais des nouvelles technologies, qui fascine nos deux créateurs. Patrice Hugues a longtemps utilisé les tissus comme support de transfert d'images fixes. Désormais, avec l'apport du vidéo projecteur, les images projetées sont dématérialisées ; elles flottent littéralement sur les tissus récepteurs de lumière. Ainsi, les différents liens que nous avons cités entre numérique et tissus, qu'il s'agisse de tricots, de broderies ou de programmations, présentent tous une corrélation entre pratique manuelle et usages technologiques. En cela, l'informatique serait-elle indissociable d'une pratique avancée de *fiber artist* ? En effet, ne serait-ce que par le partage massif d'images d'œuvres *fiber* sur Internet, et bien que manuel, le numérique semble être devenu un réel impératif de présentation des œuvres textiles. Textiles, textes, signes, codes : l'ensemble de ces termes et de ces pratiques regroupent sous un même ensemble un art qui combine avec subtilité ancien et nouveau, tangible et immatériel.

---

[585] Himmelreich, Adriaan, *Charles Sandison*, Bruxelles, novembre 2005. Disponible sur : ne soulignez pas le 3 avril 2019.

[586] Dauly, Florence*, Charles Sandison, l'homme qui code plus vite que son ombre* [en ligne], *op. cit*.

Également entre matière organique et nouveau signe du langage informatique, la plasticienne Alice Calm développe une pratique originale questionnant notre actualité en référence au digital. Liée et exposée en partie par le collectif Fiber Art Fever, cette artiste française utilise ses cheveux pour coudre et broder des symboles numériques. Dans son œuvre Broderie avec des cheveux sur drap de lit (2013), elle va, par exemple, broder un QR code sur un morceau de drap de lit. Ainsi, pratique manuelle et symbole immatériel s'associent pour former un renouveau des arts textiles contemporains.

Nous achevons cette transition autour des œuvres employant le pixel et le code, au regard d'une étude autour des tissus et de l'art vidéo. En effet, au-delà du *fabric pixel art*, la vidéo et les tissus trouvent un nouvel essor chez bon nombre de plasticiens. C'est l'exemple de l'artiste et vidéaste Peter Gronquist, qui vit et travaille actuellement à Portland, dans l'Oregon. La proximité avec la mer inspire beaucoup le plasticien qui utilise, entre autres matériaux, les tissus. Nous n'avons encore jamais évoqué, dans cette recherche, le thème du drapé, si ce n'est brièvement, autour de la figure de Clérambault. Et pourtant, la vie du tissu et son rapport aux éléments extérieurs forgent la base des *fabrics videos* de Peter Gronquist. Patrice Hugues, quant à lui, n'évoque aucun lien au pli et à l'art du drapé dans l'ensemble de son œuvre en dépit de son intérêt pour Clérambault. C'est la raison pour laquelle nous abordons ce point en toute fin d'étude. Peter Gronquist filme d'imposantes installations de tissus revêtus d'aluminium (plus précisément de *Sylver Lamé Spandex*, selon les propres termes de l'artiste[587]). Ces matériaux sont également la résine, le câble, le nitrate et, selon les propres cartels de l'artiste, le vent (ou l'air).

Peter Gronquist s'intéresse donc à la fois à la réception de la lumière, aux déformations de l'image et à l'animation des tissus dans ses installations filmées. Le résultat est surprenant : le spectateur se retrouve soudain absorbé, voire même hypnotisé, face à des vidéos de tissus. La valeur euphorisante, déjà évoquée par Patrice Hugues, est, chez ce plasticien, poussée à son extrême paroxysme. Les monumentaux tissus s'animent tels des présences, ce qui pousse le spectateur à marquer une pause et à s'échapper du quotidien pour un temps indéterminé. En cela, un aspect quasiment invisible du tissu dans la réalité tangible est soudain révélé par le médium vidéo. La technologie numérique sublime le textile, ses effets et son esthétique propre. Ainsi, la lumière, les couleurs et le bruit du vent concourent à rendre visible l'invisible, à révéler les attributs cachés des forces de la nature via le tissu : ce que l'artiste nomme « la mémoire du vent" ». De ce fait, qu'il s'agisse des vidéos de Patrice Hugues ou de celles de Peter Gronquist, l'émotion du tissu est bien présente. Cependant, si pour notre artiste, celle-ci est plutôt narrative, celle de Peter Gronquist est en revanche davantage de l'ordre du sublime.

[587] Cette technique est évoquée par l'artiste lors d'une correspondance personnelle, le 22 mars 2019.

Une expression unique

Cette recherche s'est attachée à décrire et à analyser plus de quarante années de création artistique. Depuis sa toute première année de pratique de la thermo-impression en 1971, Patrice Hugues n'a eu de cesse de chercher et d'expérimenter autour des textiles, des images et des mots. Cette thèse traite plus particulièrement des pratiques de l'artiste postérieures à sa rencontre déterminante avec les manufactures du Nord de la France (peinture, céramique, vitrail, activité d'enseignant et de conservateur au Havre). En effet, ce qui a amorcé la construction de notre plan et de toutes nos investigations correspond à ce lien de Patrice Hugues avec les territoires du textile et le passé historique des manufactures de Roubaix-Tourcoing : une région chargée d'histoires textiles et dont les innovations techniques et technologiques ont nourri la création plastique de notre artiste tout au long de sa vie. Nous pouvons ainsi émettre le constat suivant : sans son passage au Septentrion en 1971 et sa rencontre avec les Prouvost, Patrice Hugues n'aurait pas été amené à travailler avec la presse à thermo-impression, plus précisément, à la lainière de Roubaix, grâce, rappelons-le, à sa rencontre avec l'ingénieur Noël de Plasse. À la fois proche de la peinture mais aussi des tissus, cette nouvelle technologie constitue un parfait compromis pour notre artiste. Déjà, en 1968, le plasticien peint au pistolet à travers des canevas de tapisseries aux larges jours. C'est le transfert de la couleur à l'état gazeux de la presse sur le tissu qui trouvera raison chez ce dernier, à défaut de l'aspect artisanal du pistolet à peintures.

C'est donc bien sa visite dans les usines textiles qui forge dans son esprit une perspective d'exploitation totalement novatrice. L'installation de la presse coïncide avec la création de l'atelier de l'artiste à Saint-Aubin-Celloville, en Haute-Normandie : l'atelier ou maison-atelier évoqué en introduction de cette étude. L'artiste y abandonne la peinture sur toile pour le transfert d'encres sur tissus. À dater de ce tournant, il n'évoque lors de nos entretiens que trois influences : son grand-père qui lui offre, alors qu'il n'est encore qu'un enfant, sa première palette de couleurs pour l'obtention de la meilleure note de la classe en dessin ; sa mère, peintre amateur de talent et couturière très douée, et enfin Fernand Léger dont il retient, lors de son apprentissage, un grand sens de la plastique. L'importance de Fernand Léger a été évoquée au cours de cette recherche, bien qu'il ne s'agisse pas en réalité du premier apprentissage de l'artiste, puisqu'il fréquente, avant Léger, l'atelier de Jean Souverbie. Mais c'est bien l'aspect novateur des compositions de Léger qui oriente, dans un premier temps, la carrière de peintre de l'artiste. Dès 1975, il expose ses premières installations de voiles et de tissus au Musée de l'Impression sur Étoffes de Mulhouse. Dès lors, la rencontre avec les collections de ce Musée orientent ses recherches théoriques autour du vaste monde des tissus.

Reconnu à São Paulo, dès 1973, et à Lausanne, en 1975, pour cet usage inédit de la technologie industrielle, Patrice Hugues n'aura de cesse d'en exploiter les possibilités de création. Sa première exposition monographique en 1984, à Beauvais, marque pour de nombreuses années son style de création. Les nombreuses rencontres et collaborations du plasticien - notamment avec le galeriste parisien Alain Oudin, le poète Yves Bonnefoy et le philosophe Régis Debray - plongent ce dernier dans une quête autour du vocabulaire textile (signes, symboles, etc.) En outre, la longue et fructueuse collaboration avec Philippe Dujardin, ami de l'artiste et ingénieur textile bordelais, nourrie depuis 1970 les recherches de l'artiste. Ils co-organisent ensemble, en 1983, l'exposition *Le langage du tissu* au Havre. Françoise de Loisy tient, elle aussi, un rôle clé dans la carrière du plasticien : amie et conservatrice du Musée Jean Lurçat, ses nombreux entretiens et écrits autour de l'œuvre de Patrice Hugues ont largement contribué à nourrir la présente thèse. En cela, l'importante exposition monographique à Angers de 2004 *Des tissus, des voiles - présences vives* se situe au cœur de notre étude.

Nous l'avons vu, l'usage de la thermo-impression bouscule nos représentations classiques. Entre transparences et opacités, Patrice Hugues fait le choix de supports textiles qui n'occultent pas totalement le passage de la lumière. Il met donc en œuvre et en dynamique l'interpénétration des voiles et tissus, non-obstrués par un support translucide voire transparent (le voile). En outre, les nombreux jeux d'optique appellent le spectateur à sans cesse multiplier les points de vue. En cela, il s'inscrit bien, dès 1975, dans la mouvance de la Nouvelle Tapisserie qui décroche les textiles des murs pour venir vivre dans les espaces. Ainsi, la thermo-impression permet aux voiles de conserver à la fois légèreté et transparence ce qui crée, au sein des différents espaces, des atmosphères légères et lumineuses. Il s’agit des pouvoirs étonnants de différenciation dans la réception de la lumière par les voiles. Une légèreté qui, pour autant, n'empêche en rien ces figures (Eurydice, Geste d'Aide, etc.) d'occuper l'espace par une forte présence. Cette étrange relation entre la légèreté du médium et la force de son expression plastique est due, à la fois, à cette technique et à la savante disposition des voiles dans les installations. L'équilibre est toujours perceptible, qu'il s'agisse des figures dédoublées, des gestes d'aide ou encore des petits dispositifs. Ces effets de contrastes sont d'ailleurs poussés à leur paroxysme dans la série des velours et béton : l'artiste crée, sous des vitrines, un contraste fort entre doux et dur, souple et solide. Une opposition élégamment mise en scène dans les séries exploitant des petites thermo-impressions et des grillages. En outre, le fait que les voiles imprimés de blancdiffusent la lumière et, qu'au contraire, les noirs laissent passer les regards déroutent nos perceptions classiques.

Patrice Hugues ne laisse rien au hasard et pense de manière accrue sa technique et ses effets sur le spectateur. Au cadre rigide et fixe de la toile du tableau sur châssis, il préfère le mouvement et la souplesse du textile en dehors des murs. Le mur blanc n'est plus un indispensable, ce qui compte, c'est bel et bien la manière dont le tissu vit et s'épanouit au contact des passants. Peut-être est-ce la raison pour laquelle nous avons eu tant de mal à saisir l'immense qualité plastique et esthétique en images de son œuvre ? L'image fixe ne saurait correctement rendre compte des ambiances et des « présences vives[588] » de ses voiles et tissus.

Il faut voir et sentir le tissu au plus près pour entendre son langage. Sentir la souplesse, voire le rythme, entendre le mouvement. Il existe une véritable musicalité silencieuse dans l'œuvre de notre artiste. Une mélodie syncopée et binaire, où les installations alternent pleins et vides, creux et épaisseurs. Ses installations et nombreux dispositifs génèrent, sans nul doute, de la tridimensionnalité. Ainsi, lumière, rythmes, images et textiles nous entraînent dans un voyage au cœur même du langage du tissu. Nous comprenons, de ce fait, l'importance capitale de la notion d'entre-deux. Un entre-deux dans lequel l'artiste nous place, mais également un non-lieu visible : celui du passage entre l'œuvre et notre imaginaire. L'entre-deux pourrait donc se définir comme une forme de brèche spatio-temporelle, silencieuse, invisible et insaisissable, où le spectateur est pris entre l'œuvre et une proposition de transport. Le support textile thermo-imprimé propage la lumière et retient images et motifs, permettant au spectateur une évasion mentale et une expérience physique hors-normes. Au-delà du simple jeu géométrique et optique, les installations conduisent à repenser notre rapport à l'image fixe et au cadre de l'œuvre. Des enjeux qui s'inscrivent dans la mouvance du post-modernisme et du rapport académique à l'œuvre d'art. Si les années 1970 voient naître un intérêt certain pour les performances, ce n'est plus l'artiste qui performe mais bien le spectateur qui se déplace et qui vit physiquement l'entre-deux textile. Un passage désigné par l'artiste entre le vivant et la conscience. L'image répétée (Eurydice, Geste d'Aide) vient ainsi nous hypnotiser et questionner notre rapport, d'ordinaire cohérent et contenu, aux espaces d'expositions.

La répétition quasi hypnotique des figures, des motifs et des mots transporte le spectateur vers un ailleurs qui lui est propre. L'usage du flou et des imprécisions accentue encore davantage cet effet de voyage où aucune prérogative n'est donnée au spectateur. Rien de narratif ou d'anecdotique. Juste des images vagues et légères qui s'animent au gré de nos passages. Tantôt comme dans un rêve, tantôt comme dans un cauchemar. L'aspect anxiogène est absent des thermo-impressions. Il ne semble intervenir qu'à dater de l'usage du numérique où les nombreuses projections lumineuses des

[588] Expression fréquemment employée par l'artiste et utilisée en partie comme intitulé de son importante exposition à Angers en 2004.

rythmes analyses textiles créent d'étranges présences dans les espaces. C'est donc bien l'absence de fixité, de cadre et l'imprécision qui travaillent nos perceptions classiques. Le tissu n'arrête pas le regard, ni l'espace donné. Cet espace peut-être conçu comme un simple volume, une forêt ou un jardin à la topographie accidentée. Ainsi, sans déployer un univers fantastique ou construit, Patrice Hugues convie silencieusement les passants au cœur de l'entre-deux. Il crée des passages grâce aux textiles qui sont eux-mêmes des passeurs. L'entre-deux est un non-lieu de transition où images, motifs et mots n'ont ni commencement, ni fin. L'absence de cohérence est récurrente et indispensable à l'instauration de ces ambiances lumineuses et légères où le spectateur reste volontairement dans l'énigme ; entre lumière et pénombre, éclairages et obstructions. L'artiste fait usage de la thermo-impression, et plus tard de l'informatique, afin de rompre avec le point de vue unique et la représentation frontale. Tout au long de cette étude, nous nous sommes efforcés de créer des ponts entre recherche et pratique à l'image de ce que furent nos échanges avec Patrice Hugues. L'écriture de cette thèse n'aurait pu se faire sans les nombreuses sélections des citations de l'artiste autour de la question historique, sémantique et plastique des tissus[589]. Images, mots et motifs constituent ses sujets, le tissu est son support. Le choix des images, motifs et textes est toujours une affaire personnelle et émotive.

À la fois chose psychique et objet de civilisation, le tissu n'aura de cesse d'inspirer toutes sortes de créations au plasticien. Selon lui, c'est un médium irremplaçable à l'expression unique. Celui-ci peut prendre de multiples formes dans son travail et son installation par suspensions crée toujours un effet surprenant (non attendu, ou planifié). Les installations vont donc largement occuper l'espace, sans s'imposer. Le tissu est non contraignant, mobile et s'articule avec son environnement. C'est une création à deux visages, un itinéraire de vie, à la fois théorique et pratique qu'il perpétue encore de nos jours. Rappelons-le, Patrice Hugues n'est ni un *fiber artist*, ni un artiste textile. C'est un plasticien qui pense et utilise tissus et images à des fins créatives. Il conçoit le tissu comme un agent de transition, un portail vers l'imaginaire. Hors-catégorie, son œuvre et son approche théorique du médium font aujourd'hui école. Le détournement de la presse à thermo-impression, tout comme sa manière de concevoir ses installations dans l'espace, lui ont permis de recréer, pour chaque lieu, des dynamiques différentes où le regard est sans cesse sollicité et où notre conception classique de l'œuvre d'art est mise à l'épreuve.

[589] Expression fréquemment employée par l'artiste et utilisée en partie comme intitulé de son importante exposition à Angers en 2004.

Bibliographie

I. Actes de colloques, journées d'étude

JACQUÉ, Jacqueline et LECLERC, Jean-Paul (dir.), *TISSUS A MESSAGE*, Actes des journées d'étude (18-19 novembre 2011) en collaboration avec le musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne, Lyon, AFET - Association française pour l'étude du textile, 2012.

DE LAVERGNÉE BREJON, Arnaud et VITTET, Jean (dir.), *La tapisserie hier et aujourd'hui*, Actes du colloque (18 et 19 juin 2007), Paris, École du Louvre, coll. Rencontres de l'École du Louvre, 2011.

OUJLAKH, Bahéra, « Le tissu, cet entre-deux…vie et œuvre de Patrice Hugues » dans CHOMARAT-RUIZ, Catherine (dir.), *De l'atelier au labo, inventer la recherche en art et design*, Paris, Hermann, 2018.

II. Articles en ligne

BERTRAND, Pascal-François, « TAPISSERIE », dans Encyclopædia Universalis [en ligne], disponible sur : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tapisserie/, consulté le 11 avril 2019.

CHAMPIGNY, Florence, « Les arts ménagers de Noël Dolla. Attention, œuvres » dans *Tissu/Papier : échanges d'impressions. Question de points de vue*, ENS éditions et Institut d'histoire du livre, archivé le vendredi 21 juillet 2017, 2005. Disponible sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01511141, dernière consultation le 6 avril 2019.

COLLANGE, Adeline, « Bethsabée au bain tenant la lettre de David »[en ligne]. Disponible sur : http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/bethsabee-au-bain-tenant-la-lettre-de-david, dernière consultation le 16 /03/2017.

Collectif Art et Fibre NJF, « Akané YORITA, Lignes » [en ligne], dans *textile-art-revue*, disponible sur : http://www.textile-art-revue.fr/historique-2/anciennes-news/2019-2/akane-yorita-lignes/, dernière consultation le 6 mai 2019.

— « CHRISTO » [en ligne], dans *textile-art-revue*, disponible sur : http://www.textile-art-revue.fr/artistes/artistes-ayant-fait-lobjet-dun-article-important-dans-nos-revues/christo/, dernière consultation le 6 mai 2019.

— « Daniel GRAFFIN » [en ligne], dans *textile-art-revue*, disponible sur : http://www.textile-art-revue.fr/artistes/artistes-ayant-fait-lobjet-dun-article-important-dans-nos-revues/daniel-graffin/, dernière consultation le 6 mai 2019.

— « Gerard Knodel » [en ligne], dans *textile-art-revue*, disponible sur : http://www.textile-art-revue.fr/artistes/artistes-ayant-fait-lobjet-dun-article-important-dans-nos-revues/gerhard-knodel/, dernière consultation le 5 mai 2019.

— « Jagoda BUIC » [en ligne], dans *textile-art-revue*, disponible sur : www.textile-art-revue.fr/artistes/artistes-ayant-fait-lobjet-dun-article-important-dans-nos-revues/jagoda-buic/, dernière consultation le 5 mai 2019.

— « Josep GRAU-GARRIGA » [en ligne], dans *textile-art-revue*, disponible sur : http://www.textile-art-revue.fr/artistes/artistes-ayant-fait-lobjet-dun-article-important-dans-nos-revues/josef-grau-garriga/, dernière consultation le 5 mai 2019.

— « Karen HANSEN » [en ligne], dans textile-art-revue, disponible sur : http://www.textile-art-revue.fr/artistes/artistes-ayant-fait-lobjet-dun-article-important-dans-nos-revues/karen-hansen/, dernière consultation le 4 mai 2019.

— « Le fonds documentaire de Denise Majorel » [en ligne], dans *textile-art-revue*, disponible sur : https://www.textile-art-revue.fr/historique-2/archives-actualites/2015-2/disparition-de-denise-majorel/, dernière consultation le 4 mai 2019.

— « Magdalena ABAKANOWICZ » [en ligne], dans *textile-art-revue*, disponible sur : http://www.textile-art-revue.fr/artistes/artistes-ayant-fait-lobjet-dun-article-important-dans-nos-revues/magdalena-abramowitcz/, dernière consultation le 4 mai 2019.

— « Olga de AMARAL » [en ligne], dans *textile-art-revue*, disponible sur : http://www.textile-art-revue.fr/artistes/artistes-ayant-fait-lobjet-dun-article-important-dans-nos-revues/olga-de-amaral/, dernière consultation le 5 mai 2019.

— « Patrice HUGUES » [en ligne], dans *textile-art-revue*, disponible sur : http://www.textile-art-revue.fr/artistes/artistes-ayant-fait-lobjet-dun-article-important-dans-nos-revues/patrice-hugues/, dernière consultation le 7 mai 2019.

— « Pierre DAQUIN » [en ligne], dans *textile-art-revue*, disponible sur : http://www.textile-art-revue.fr/artistes/artistes-ayant-fait-lobjet-dun-article-important-dans-nos-revues/pierre-daquin/, dernière consultation le 3 mai 2019.

— « TAPTA » [en ligne], dans *textile-art-revue*, disponible sur : http://www.textile-art-revue.fr/artistes/artistes-ayant-fait-lobjet-dun-article-important-dans-nos-revues/tapta/, dernière consultation le 15 mai 2019.

DAULY, Florence, « Charles Sandison, l'homme qui code plus vite que son ombre » [en ligne], 15 mars 2018, télérama.fr. Disponible sur : https://www.telerama.fr/scenes/charles-sandison,-lartiste-qui-code-plus-vite-que-son-ombre,n5514499.php, dernière consultation le 28 avril 2019.

FROISSART, Rossella et TILBURG, Merel, « De la tapisserie au Fiber Art : crises et renaissances au XXe siècle » dans *Perspective* [En ligne], 15 juin 2017, dernière consultation le 5 mai 2018. Disponible sur : https://journals.openedition.org/perspective/6313#quotation / DOI : 10.4000, dernière consultation le 5 mai 2019.

GEVART, Louis, « Tissages pas si sages » [en ligne], 26 févier 2019, disponible sur : https://www.beauxarts.com/expos/tisssages-pas-si-sages/, consulté le 5 mai 2019.

HEMMINGS, Jessica, « *Surface Design Journal* »[en ligne], août 2014. Disponible sur : https://www.faigahmed.com/#read, dernière consultation le 5 mai 2019.

HIMMELREICH, Adriaan, « Charles Sandison », Bruxelles, novembre 2005. Disponible sur : https://www.exporevue.com/magazine/fr/sandison_baronian.html, consulté le 3 avril 2019.

JEUNE, Raphaële, « Julien Prévieux », dans *Critique d'art* [En ligne], numéro 46 | Printemps/Été 2016. Disponible sur : http://journals.openedition.org/critiquedart/21183, consulté le 23 avril 2019.

LISMONDE, Pascale, « Tissages, tressages, métissages, réseaux…L'art de la fibre » [en ligne], d'après l'exposition *Tissage, Tressage…quand la sculpture défile*, Fondation Villa Datris, L'Isle-sur-la-Sorgue (19 mai -1er novembre 2018), disponible sur : https://docplayer.fr/105063945-Tissages-tressages-metissages-reseaux-l-art-de-la-fibre.htmln, consulté le 2 janvier 2019.

WIGINTTON, Brit, « Fiber artist Aubrey Longley-Cook and the queer gaze » [en ligne], 23 février 2018, Los Angeles. Disponible sur : http://www.ampersandla.com/al-c/, consulté le 11 janvier 2019.

III. Revues papiers

DUJARDIN, Philippe, « Coup de vent sur la prairie » dans *Textile/Art*, n°4, Paris, Textile/Art/Langage, Juillet 1982.

FLINT, Bert, CHAPOU Brigitte, « Tapis et tissages du Maroc » dans *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n°22, 1994.

GOTTFRIED, Semper, « Choix de textes originaux de Gottfried Semper, extraits de *Der Stil* », *Gradhiva*, n°25, 2017, p. 178-255.

GUIFFREY, Jules, « La tapisserie aux États-Unis » dans *Journal des savants*, 15e année, Juillet 1917. p. 299-308.

HARCOURT, Raoul, « Le tressage des frondes au Pérou et en Bolivie et les textiles chez les Uro-Čipaya… » dans *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 32, n°1, 1940. pp. 103-130.

THOMAS, Michel, « Gerhardt Knodel : l'entre-deux indicible » dans *Textile/Art*, n°9 : « Europe USA, dix portraits d'artistes – Beauvais, le catalogue », Paris, Textile/Art/Langage, Été 1983.

— « Cindy Sherman et Dorothée-bis » dans *Textile/Art,* n°13 : « Nouvelles technologies », Paris, Textile/Art/Langage, Automne 1984.

VERRET, Michel, « Parcours III : Hugues Patrice, Le langage du tissu » dans *Revue française de sociologie*, 1984.

IV. Cahiers de l'artiste

Par ordre chronologique

HUGUES, Patrice, *Autour des masques ?,* coll. particulière, 2002.

— *Le Tissu entre le Vivant et la Conscience*, Cahier II, coll. particulière, 2002.

— *Tissus jardins trames et liens, Parc des Moutiers, Varengeville*, coll. particulière, 2002.

— *En suivant le tissu, l'entre-deux*, *essai*, coll. particulière, 2003 – 2006.

— *Chapitre 1, le tissu*, coll. particulière, 2007.

— *Par les temps qui courent, pour une vision simple des nouvelles cohérences à atteindre*, Cahier IV, coll. particulière, 2008 - 2009.

— *Les fonds meublés des enluminures gothiques ?*, coll. particulière, 2010.

— *Murakami au Palais de Versailles*, coll. particulière, 2010.

— *Les plis et les fils du tissu*, coll. particulière, décembre 2011.

— *Entre concret et abstrait*, coll. particulière, octobre 2012.

— *La Vie, uniquement la Vie*, Cahier V, coll. particulière, 2011 - 2012.

— *Dans le virage*, Cahier VI, coll. particulière, 2012 – 2013.

— *À toutes fins utiles*, Cahier VII, coll. particulière, 2013 - 2014.

— *Deux première communiantes et la cuisine embellie*, coll. particulière, 2015.

— *On change de civilisation*, Cahier VIII, coll. particulière, 2015 - 2016.

— *À la fin…de quoi ?*, coll. particulière, 2016 - 2017.

— *Notes éparses : ma matière historique sensible*, Cahiers IX, coll. particulière, 2017.

— *Premières notes*, Cahier X, coll. particulière, 2017.

— *Notes personnelles*, coll. particulière collection privée de l'artiste, non datées.

V. Catalogues d'expositions

ARCONTI, Antonia et CANOVA Lorenzo, *Mauro Molinari : congiunture*, Rome, Museo Carlo Bilotti, 2010.

AVILA, Alin, *Simone Pheulpin, un monde de plis*, Paris, Ateliers d'arts de France, coll. Artistes de la matière, 2016.

BAZIN, Germain et MONNIER, Jean, *Les domaines de Jean Lurçat (1966-1986)*, Angers, Musée Jean Lurçat de la tapisserie contemporaine, 1986.

BENOÎT-CATTIN, Renaud et RAMETTE, Jean-Marc, *Roubaix-Tourcoing et les villes lainières d'Europe*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005.

COURAL, Jean et FELICE, Marguerite-Marie (de), *Patrice Hugues, Beauvais, Galerie nationale de la tapisserie et d'art textile 29 mars - 29 juin 1984* dans *Identités textile*, n°4, Paris, Ministère de la culture, 1984.

DAQUIN, Pierre, *Daquin : parcours 66/93 : tapisserie, action/pli, papier, peinture*, Angers, Musées d'Angers, 1993.

DRESSEN, Anne et HERGOTT, Fabrice, *Decorum, tapis et tapisserie d'artistes*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2013.

ESTIENNE-DE-LOISY, Françoise, *Olga de Amaral, rétrospective 1965-1996*, Angers, Musées d'Angers, 1997.

ESTIENNE-DE-LOISY, Françoise (dir.), DAQUIN Pierre*, Un pas dans la lune, VIème triennale internationales des mini-textiles*, Angers, Musées d'Angers, 1999.

— *Jardins réduits, VIIIème triennale internationale des mini-textiles*, Angers, Musées d'Angers, 2008.

— *Too web or not to web/Trop de toile ou pas, 10ème triennale internationale des Mini-Textiles (15 décembre 2012 – 20 mai 2013)*, Angers, Musées d'Angers, 2012.

— *Libres comme l'art, XIe Triennale internationale des mini-textiles*, Angers, Musées d'Angers, 2005.

— *Collections ! Collections !*, Musées d'Angers, 2019.

ESTIENNE-DE-LOISY, Françoise (dir.), FAU Alexandra, LASCAUT Gilbert, *et. al*., *1 2 3 Sculpture de fibres, Marie-Noëlle Fontan, Jill Galiéni, Simone Pheulpin*, Angers, Musées d'Angers, 2011.

Fibres art 85, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1985.

Filare il tempo : XVII mostra d'arte contemporanea, *2007 miniartextilcomo*, Como (Italie), arte&arte, 2007.

HUGUES, Patrice et ESTIENNE-DE-LOISY, Françoise*, Patrice Hugues, des tissus et des voiles présences vives*, *1973-2003*, Angers, Musées d'Angers, 2003.

HUGUES, Patrice et LÉGER, Fernand, *Fernand Léger (12 octobre-2 décembre 1968)*, Le Havre, Nouveau Musée du Havre, 1968.

HUMANS, XXVIII Mostra internazionale di arte contemporanea, MINIARTTEXTIL, Como (Italie), arte&arte, 2019.

LURÇAT, Jean et BERGER, René, *1ère Biennale internationale de la tapisserie*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-arts, 1962.

— *2ème Biennale internationale de la tapisserie*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-arts, 1962.

7ème Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne, CITAM, 1975.

10ème Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne, CITAM, 1981.

MEI, Nathalie, *Jill Galliéni : poupées et cortèges*, Mulhouse, DMC (créative world), n°28, 2016.

PLANSSON, Nathalie, *Tapisserie ? De Picasso à Messager*, Angers, Musées d'Angers, 2015.

VI. Dictionnaires et encyclopédies

BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques du XXème siècle*, Paris, Minerve, 2008.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

HUGUES, Patrice et DEBRAY, Régis, *Dictionnaire culturel du tissu*, Paris, Babylone/Bayard, coll. « médium », 2005.

VII. Documents d'archives

Exposition au Musée de l'impression sur étoffes de Mulhouse, 1975. CD-ROM. Collections des Musées d'Angers.

Rencontre de l'escalier, Abbaye du Bec Hellouin, 1997. CD-ROM. Collections des Musées d'Angers.

Geste d'Aide – Geste de tissu, exposition Angers. 2004. CD-ROM. Collections des Musées d'Angers.

Montage de l'exposition « Des tissus, des présences vives », 2004. Collections des Musées d'Angers.

« Musées : L'art textile angevin s'enrichit de 23 œuvres de Patrice Hugues », 21 mars 2006. Article de presse locale. Collections des Musées d'Angers.

VIII. Émissions et podcasts

Dans l'atelier de Fernand Léger, 3 juillet 1949. Archive INA – Radio France. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/peinture/fernand-leger-sur-son-atelier-c-est-extremement-libre-ici-j-accepte-tout, consulté le 18 avril 2016.

DANTZIG, Charles et JORIS, Pierre. *Le secret professionnel du Black Mountain College*. France Culture, 2 juillet 2017. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/secret-professionnel/le-secret-professionnel-du-black-mountain-college, consulté le 2 juillet 2017.

DE ROQUIGNY, Tiphaine. *Au fil de l'éco, le tissu au cœur de la révolution industrielle*. France Culture, 3 septembre 2018. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/entendez-vous-leco/entendez-vous-leco-du-lundi-03-septembre-2018

— *Sociologie de la mode*. France Culture, 4 septembre 2018. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/entendez-vous-leco/entendez-vous-leco-du-mardi-04-septembre-2018, consulté le 5 septembre 2018.

— *De l'éthique dans le dressing*. France Culture, 6 septembre 2018. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/entendez-vous-leco/entendez-vous-leco-du-jeudi-06-septembre-2018, consulté le 9 septembre 2018.

DEPELCHIN, Anne et FRAÏSSÉ, Marie-Hélène. *Tissu – métier à penser*, 2005. Intervenant : Patrice Hugues.

LAURENTIN, Emmanuel. *Histoire du textile (2 épisodes) : Anthropologie du textile* et *L'importation et la consommation des indiennes en France du XVII au XIXe*. France Culture, les 22 et 24 mai 2017. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/histoire-du-textile, consulté le 25 mai 2017.

LAVIGNE, Aude et PAULRÉ, Lauren. *Carolle Bénithat, plasticienne*. France Culture, 7 novembre 2016. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/carolle-benitah-plasticienne, consulté le 3 mars 2019.

LEPRINCE, Chloé. *Annette Messager en 1998 sur son statut de femme-artiste*. France Culture, 25 août 2015. Disponible sur : https://www.franceculture.fr/medias/1998-annette-messager-quand-jai-commence-il-ne-fallait-pas-se-dire-femme-artiste, consulté le 15 avril 2019.

IX. Enregistrements

ESTIENNE-DE-LOISY, Françoise. Entretien chez l'artiste. Cassette audio. Collection des Musées d'Angers. Septembre 2003.

HUGUES, Patrice, *Les pouvoirs ambivalents du tissu*, 1982, collection personnelle.

— Le langage du tissu, 2000-2002, collection personnelle.

— Visite Angers - Musée Vivant (AMU), Cassette audio. Collection des Musées d'Angers.

3 février 2004.

Le cri de l'étoffe. Cassette audio. Collection des Musées d'Angers. Non datée.

Le vif du tissu, série d'émissions. Cassette audio. Collection des Musées d'Angers. Non datées.

Paroles de fil, série d'émissions. Cassette audio. Collection des Musées d'Angers. Non datées.

X. Entretiens

OUJLAKH, Bahéra, *Paroles d'expert — Bahéra Oujlakh*, présentée au Musée du 23 février au 26 avril 2020, 30 février 2019. Collection des Musées d'Angers.

— *Patrice Hugues au fil des jours*, entretien vidéo avec Patrice Hugues, avril 2016, collection personnelle.

Cessez d'être 1, une installation performance hypnotique en équilibre sur le fil, proposition de Laurent Goldring et Marika Rizzi.

PETIBON, Élizabeth, *DECORUM – MUSÉE D'ART MODERNE DE PARIS (11/10/2013 – 09/02/2014)* [en ligne]. Disponible sur : http://newsarttoday.tv/expo/musee-dart-moderne-de-paris/?, consulté le 10 mars 2019.

XI. Films

BLOCH, Bernard, *Pli selon Pli*, DVD, Médiathèque du Musée des Arts Premiers, Quai Branly, Paris, 1993.

MARCIANO, Yvan, *Le cri de la soie*, Drame, France-Suisse-Belgique, 1996.

PICQ, Charles, *Blue Lady*, pièce chorégraphique de Carolyn Carlson, coll. Maison de la Danse de Lyon, 1984. Disponible sur : https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/blue-lady-1?s

PLASSON, Fabien, *Tauberbach*, ballet d'Alain Platel, coll. Maison de la Danse de Lyon, 2014. Disponible sur : https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/tauberbach?s, consulté le 10 mai 2018.

XII. Livrets d'expositions

BONNEFOY, Yves, NORA Pierre, SICARD Michel, *et. al*., *Mots, motifs, textiles, texte, Patrice Hugues : œuvres de 1987 à 1990*, Édition de la ville d'Évreux, 1990.

HUGUES, Patrice, — *Oui, le tissu, un passage*, Notre-Dame-de-Bondeville, Musée Industriel de la Corderie Vallois, 2001.

LA MANUFACTURE, *Roubaix, DATA TEXTILE (03/02 - 18/03)*, Roubaix, février-mars 2018.

— *Focus, Roubaix, Métamorphose d'une ville textile*, Roubaix, mars 2019.

XIII. Ouvrages

Par ordre alphabétique et par thématiques

Antiquité et grands textes fondateurs

OVIDE, *Les Métamorphoses (Livres X, XI, XII)*, Paris, Gallimard, coll. Folioplus classiques, 2005.

HOMÈRE, *L'Odysée (Extraits)*, Paris, Flammarion, 2001.

Mode

ÖRMEN, Catherine, *Brève histoire de la mode*, Paris, Hazan, 2010.

Psychanalyse

FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967.

— *Cinq leçons sur la psychanalyse. Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Payot & Rivages, coll. Petite bibliothèque Payot, 2010.

Textiles

ALBERS, Anni, *On weaving*, Princeton, Princeton University Press, 2017.

CLÉRAMBAULT, Gaëtan Gatian (de), *Passion érotique des étoffes chez la Femme*, Paris, La Découverte, coll. les empêcheurs de penser en rond, 2002.

DELEUZE, Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, édition de minuit, 1988.

DENIZEAU, Gérard, *Denise Majorel, une vie pour la tapisserie*, Aubusson, Musée départemental de la tapisserie, 2007.

EBERHARD COTTON, Giselle et JUNET, Magalie, *De la tapisserie au fiber art : les biennales de Lausanne 1962-1995*, Lausanne, Skira, 2017.

GALLO ROMAIN, Jean-Luc, *Suspends ton voile, chronique d'un incident textile*, Montpellier, l'Archange minotaure, coll. tapage, 2004.

HUGUES, Patrice, *Le Tissu et ses motifs, un itinéraire concret du langage*, Rouen, éd. CRDP, 1976.

— *Le Langage du Tissu*, éd. Ville du Havre, 1980.

— *Le Langage du Tissu*, Colombes, Textile/Art/Langage, 1982.

— *Tissu et Travail de civilisation*, Rouen, Médianes, 1996.

— *Tissu selon droit fil et selon biais, pour une anthropologie du tissu (Cahier I)*, éd. Ville d'Évreux, 2000.

KUENZI, André, BILLETER Erika, KATO-KUNIKO Lucy, *La nouvelle tapisserie*, Paris, Bibliothèque des arts, 1981.

PAULVÉ, Dominique, *Marie Cuttoli, Myrbor et l'invention de la tapisserie moderne*, Paris, éditions Norma, 2010.

RONZE-DAVRION, Clémence, GUILHERMIN Brigitte, VAUTEY Céline, *Patchwork en Rhône-Alpes. Des tissus à l'histoire singulière*, Lyon, EMCC, 2009.

RYALL, Pierre, *Le tissage à la main*, Montbeliard, Presses de l'Est, 1974.

SCHOESER, Mary, *Textiles: the art of mankind*, Thames and Hudson, 2012.

TISSERON, Yolande et TISSERON, Serge, *L'érotisme du toucher des étoffes*, Paris, éditions Séguier, librairie Séguier/Archimbaud, 1987.

VANNIER, Charlotte, *De fil en aiguille, la broderie dans l'art contemporain*, Paris, Pyramyd-éditions, 2018.

VILO, Paty, *La fibre dans l'art, collectif d'artistes Fiber Art Fiber ! Art contemporain*, Quimper, Fiber Art Fever, 2016.

VINÉ-KRUPA, Rachel, *Un ruban autour d'une bombe*, *une biographie textile de Frida Kalho*, Paris, nada éditions, 2018.

Vingt-cinq ans d'art textile : 1968-1993, Angers, Musée Jean Lurçat et de la tapisserie contemporaine, 1993.

XIV. Pages et sites d'artistes

Carole Fromenty : https://carolefromenty.com/

Diane Meyer : http://www.dianemeyer.net/

Marie-Laure Ilie : https://www.marilorart.com/

Mary Sibande : https://www.boumbang.com/mary-sibande/

Patrice Hugues : http://www.patricehugues.fr/

Peter Gronquist : https://www.petergronquist.com/

Pierre Daquin : http://daquinpierre.com/

Sheila Hicks : https://www.sheilahicks.com/

Yinka Shonibare : http://yinkashonibare.com/

XV. Programmes (école d'été, journée d'étude)

Les arts et les âges de la vie [en ligne], programme de l'école d'été à Marseille organisée par le département DHTA de l'ENS, Paris. Disponible sur : http://dhta.ens.fr/Argumentaire-728.html, consulté le 10 mai 2019.

Le textile, un jardin d'Éden ? [en ligne], programme de la journée d'étude organisée par l'AFET du 21 au 23 novembre 2019. Disponible sur : http://www.afet.fr/index_fichiers/journees2019.htm, consulté le 15 juin 2019.

XVI. Publications d'artistes textiles

IONESCU-MUSCEL, Adina, YORITA, Akané, WEYDERS, Cathy, *et. al., Recherches 18, Catalogue de recherches*, Gand, imprimerie Nevelland, 2018.

MICHIELS, Loup, EVRARD, Eva, *et. al., Recherches 17, Catalogue de recherches*, Gand, imprimerie Nevelland, 2017.

MICHAUD, Anne et SANQUER, Sandrine, *Galons noirs, galants soirs*, *livret d'atelier de variations sur lisières, Passementerie de mode sous le Second Empire*, Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, 1990.

XVII. Publications de Patrice Hugues

Par ordre chronologique

HUGUES, Patrice, *La photo-transparente, le chiffon, le tissu imprimé*, Amiens, Maison de la Culture, 1974.

— *Tissu et création, les peintres*, Lyon, Elac, 1977.

— *Le velours, Amiens, le travail*, Amiens, Maison de la Culture, 1978.

— *Les métiers d'art et le monde du tissu*, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1980.

— « Supplément Tissu : les cachemires », dans *Textile/Art* n°4, Paris, Textile/Art/Langage, Juillet 1982.

— « La trame et le plan » dans *Textile/Art* n°8, Paris, Textile/Art/Langage, Été 1983.

— « Peindre sur la toile, y peindre des tissus » dans *Textile/Art* n°6, Paris, Textile/Art/Langage, Hiver 1983.

— « Identité textile n°4, Patrice Hugues – Catalogue de l'exposition à la Galerie nationale de la tapisserie et de l'art textile – Beauvais » dans *Textile/Art* n°11, Paris, Textile/Art/Langage, Hiver 1984.

— *La mode, une industrie de pointe*, *texte sur les tissus d'Élisabeth de Senneville*, la Villette, Cité des Sciences et de l'Industrie, 1986.

— *Mots, motifs textiles texte*, Le Havre, Rouen, Évreux, Paris, 1900.

— *Le goût du jour*, Tournai, Tamat, 1998.

— *Quel sens ? Tissu, partie prenante*, Tournai, Tamat, 1998.

XVIII. Reportages et documentaires

ANDREU, Anne et DUBAS, Émerande, *L'impressionnisme, éloge de la mode*, Cinétévé, Arte France et Musée d'Orsay, 2012.

BUTTA, Carmen, *Cambodge, le cri de la soie*, Arte France, 2005.

DANNORITZER, Cosima, *Prêt à jeter ou l'obsolescence programmée*, Arte France, 2009.

DE HEUSCH, Luc et ROUCH, Jean, *Tracking the pale fox : studies on the Dogon*, London, UK : Royal Anthropological Institute, 1983.

JOURDAN, Valérie et BEAUDUCEL, Éric, *Calais, ils font dans la dentelle*, Maha Productions et Pictanovo, France 5 et France 3 Nord-Pas-de-Calais.

MERCURIALI, Marino, *La tête du scorpion, sur la route de la soie*, On line Productions, Equidia, 2008.

PACULL, Emilio, *Chili salida, Mémoire de la terre de feu*, Cauri films, France 3, 2000.

SICMMAT, *Paroles de tisseurs* (DVD), AVP diffusion, 2001.

WALKER, Saskia, *La tentation d'Ève*, Arte France, 2004.

XIX. Revues

DALLIER, Aline, « Les travaux d'aiguille » dans *Les Cahiers du GRIF*, n°12, 1976.

SLIVKA, Rose, «The new tapestry » dans *Craft Horizons*, n°2, Vol. XXIII, March/April 1963.

STÖLZL, Gunta, « Weaving at the Bauhaus » dans *OFFSET*, n°7, 1926.

Textile/Art n°2, « Terre textile », Colombes, Textile/Art/Langage, 1982.

— n°3, « Archéologie textile – Art et archéologie », Colombes, Textile/Art/Langage, 1982.

— n°5, « 11 portraits d'artistes », Paris, Textile/Art/Langage, octobre 1982.

— n°8, « Architecture textile », Paris, Textile/Art/Langage, Été 1983.

— n°10, « Représenter le tissu », Paris, Textile/Art/Langage, Hiver 1984.

— n°14, Paris, Textile/Art/Langage, Printemps 1985.

— n°15, Paris, Textile/Art/Langage, Été 1985.

XX. Thèses

CRENN, Julie, « *Arts textiles contemporains : quêtes de pertinences culturelles »*, thèse de doctorat en Art et Histoire de l'art, sous la direction de Bernard Lafargue, Université Bordeaux 3, 2012.

DALLIER, Aline, « *Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles »*, thèse de doctorat de troisième cycle en Esthétique, Université de Paris VIII, 1980.

LATRY, Magalie, « *Confrontations artistiques et féministes aux hiérarchies du genre* », thèse de doctorat en Arts, sous la direction de Pierre Sauvanet, Université Bordeaux 3, 2018.

VOLVEY, Anne, « *Art et spatialités d'après l'œuvre d'art "in situ outdoors" de Christo et Jeanne-Claude : object textile, objet d'art et œuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique »*, thèse de doctorat en géographie, sous la direction de Marie-Claire Robic, Université Paris 1, 2003.

XXI. Vidéos

Art Basel, Meet the Artists | Christo and Jeanne-Claude | Surrounded Islands [en ligne], 17 janvier 2019. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=nfDGK_WSFro, dernière consultation le 10 mai 2019.

Ateliers d'Art de France. Un monde de plis, une exposition de Simone Pheulpin, lauréate du Prix Le Créateur de la Fondation Ateliers d'Art de France [en ligne], YouTube, 11 décembre 2017. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=fSpY2VbZcqY, dernière consultation le 10 mai 2019.

Biennale de Lyon. Rencontre avec Mary Sibande [en ligne], YouTube, 8 octobre 2013. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=RSu2IdzVUkI, dernière consultation le 10 mai 2019.

BLOUIN ARTINFO, Olga de Almaral's Shimmering Textiles on View in London [en ligne], 15 octobre 2015. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=4dmfooR4JQQ, dernière consultation le 11 mai 2019.

Drôle d'endroit pour une rencontre. Interview d'Annette Messager au musée de Cluny [en ligne], YouTube, 25 octobre 2016. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=DMZkpBKKY-8, dernière consultation le 15 mai 2019.

Fondation Villa Datris. Quatre coins pliés | Pierre Daquin – Tissage/Tressage [en ligne], YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=piCnHHGcXhY, dernière consultation le 10 juin 2019.

TEDxADA, Freedom and Structure Faig Ahmed [en ligne], Vimeo, 17 juin 2015. Disponible sur : https://vimeo.com/130996902, consulté le 3 mars 2019.

Institute for Advanced Study, Half-Moon Needle in the Silk Rain Forest - Sheila Hicks [en ligne], YouTube, 11 juillet 2017. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?time_continue=51&v=hhgIgc8nnTw, consulté le 10 février 2019.

Loïe Fuller (1905) [silent short film] [en ligne], YouTube, 27 décembre 2014. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=Dda-BXNvVkQ, consulté le 10 juin 2019.

Louisiana Chanel, "How much do we need the other?", Ulla Von Brandenburg Interview [en ligne], 23 janvier 2018. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=pbMkSIKdkWw&t=205s, dernière consultation le 12 juin 2019.

McColl Center, Aubrey Longley-Cook at McColl Center for Art + Innovation [en ligne], YouTube, 21 juin 2017. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=3V8tJUBQIeg, dernière consultation le 15 juin 2015.

Région Limousin, Focus sur Aubusson, le geste du lissier [en ligne], YouTube, 13 décembre 2013. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=EC3HWNaIKN4, dernière consultation le 16 juin 2019.

STUDIO ARTNET, Annette Messager [en ligne], YouTube, 8 septembre 2009. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=Ea8TVBG98e8&feature=youtu.be, consulté le 10 mars 2019.

Susie Films, Magdalena Abakanowicz [en ligne], YouTube, 13 avril 2011, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=CT7vxQoAbEI, dernière consultation le 10 juin 2019.

Témoignage de Jean Lurçat à son château Saint Céré, dans le lot. 29 novembre 1959 [en ligne], Ina.fr, disponible sur : https://www.ina.fr/video/CPF08009802, consulté le 10 janvier 2019.

The New York Times Conferences, NYT Art for tomorrow 2017: An Artist's Roots [en ligne], YouTube, 13 mars 2017. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=vcH9u5H5Z3E, consulté le 8 mai 2019.

UNDER PRESSURE MAGAZINE, Doll Clothes (1975), Cindy Sherman [en ligne], disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=isH4_QKcMMQ, consulté le 5 mai 2019.

XXII. Webographie

Musées et associations

A.F.E.T (Association française pour l'étude des textiles) :
http://www.afet.fr/index_fichiers/Page553.htm

Centre de la tapisserie et des arts muraux de la fédération Wallonie-Bruxelles : http://www.tamat.be/

C.I.E.T.A. (Centre International d'Étude des Textiles Anciens - Lyon) : http://www.cieta.fr/.

Collections en ligne des Musées d'Angers : http://musees.angers.fr/collections/collections-en-ligne/index.html

Fiber Art Fever : https://www.fiberartfever.com/

Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne : http://www.musee-art-industrie.saint-etienne.fr/

Musée de l'Impression sur étoffes de Mulhouse : http://www.musee-impression.com/

Musée des Tissus de Lyon : http://www.mtmad.fr/fr/Pages/default.aspx

Musée du textile de Tilburg (Pays-Bas) : https://www.textielmuseum.nl/nl/

Tissuthèque en ligne – Roubaix La Piscine (Musée d'Art et d'Industrie André Diligent) : http://tissutheque.roubaix-lapiscine.com/Tissutheque/

Victor and Albert's Museum : https://www.vam.ac.uk/

ANNEXES

Courriels électroniques

COOK LONGLEY, Aubrey [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 3 avril 2019.

FONTAN, Marie-Noëlle [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 5 mars 2019.

GRONQUIST, Peter [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 22 mars 2019.

HUGUES, Patrice [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 19 novembre 2014.

— [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 27 novembre 2014.

— [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 14 décembre 2014.

— [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 10 janvier 2015.

— [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 14 janvier 2015.

— [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 21 janvier 2015.

— [en ligne]. Destinataire : Bahéra, OUJLAKH. Correspondance personnelle, 2 février 2015.

— Questionnaire, [en ligne], Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 10 avril 2015.

— [en ligne]. Destinataire : Bahéra, OUJLAKH. Correspondance personnelle, 4 mai 2015.

— [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 3 février 2016.

— Chapitre 11 : R.A.T et E.M.M, [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 16 mars 2016.

— [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 15 septembre 2016.

— Le passage de la tendresse, [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 18 décembre 2016.

— [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 24 juin 2016.

— Retranscription d'une conversation téléphonique, [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 3 février 2017.

— [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 27 février 2017.

— [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 16 mai 2017.

— [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 6 juin 2017.

— [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 20 juillet 2017.

— [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 13 octobre 2018.

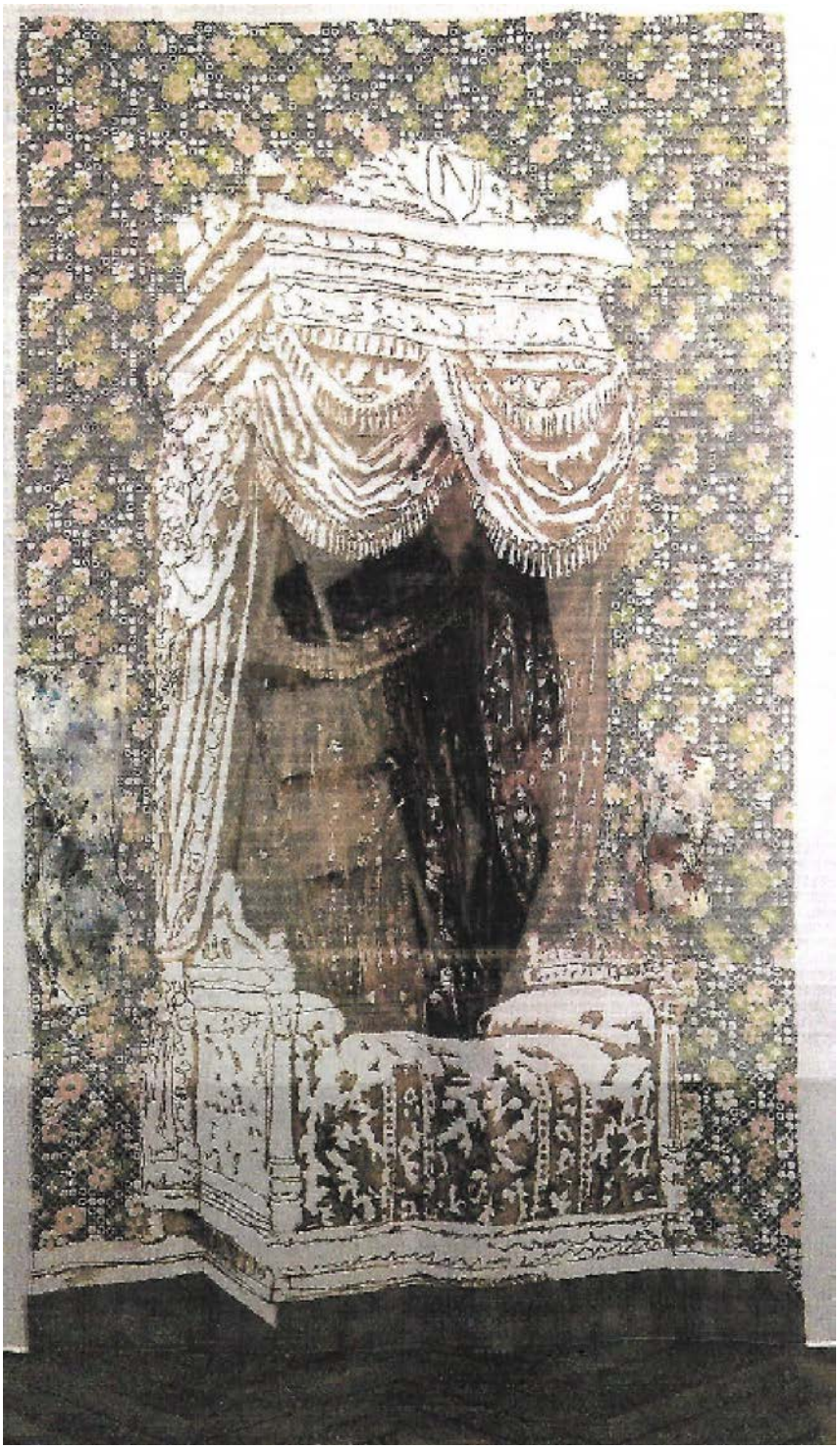
— [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 16 octobre 2018.

— Mes R.A.T ou Rythmes Analyses Textiles [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 18 janvier 2019.

— [en ligne]. Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondance personnelle, 21 novembre 2019.

METRAT, Juliette [en ligne] : Destinataire : Bahéra OUJLAKH. Correspondances personnelles, les 5 et 27 novembre 2018 et le 11 décembre 2018.

Trois photographies : montage de l'exposition « Des tissus, des voiles - des présences vives », Musée Jean Lurçat de la Tapisserie contemporaine d'Angers.



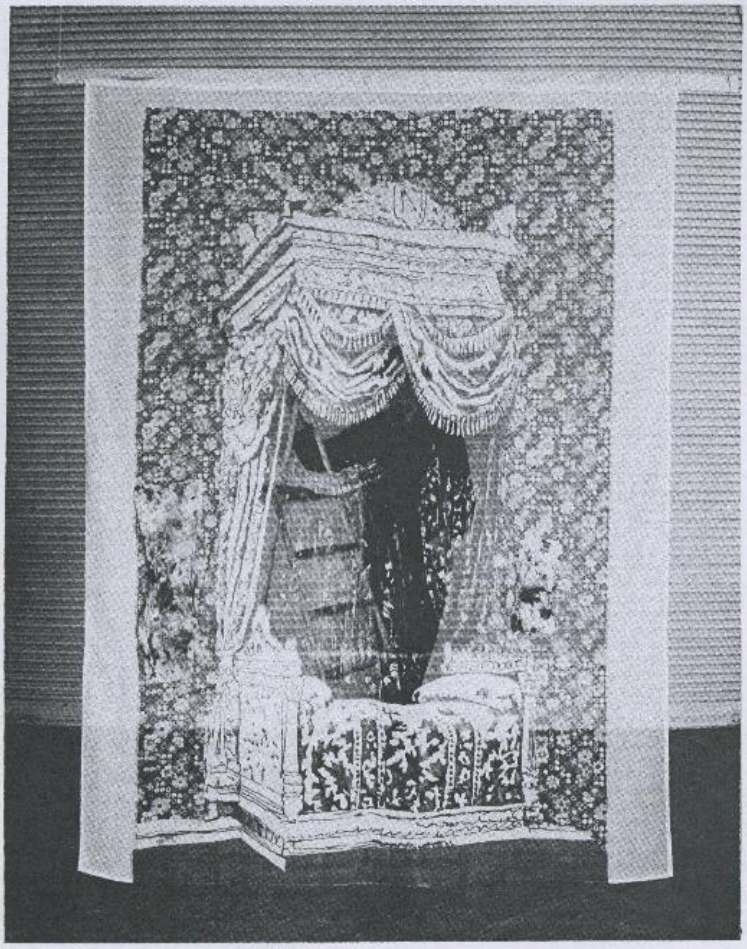
Patrice Hugues apparaissant en transparence derrière son œuvre « Le Lit de Napoléon Ier », collection personnelle de l'artiste, date inconnue.

Hugues Patrice
né à Courbevoie (F)
en 1930
nationalité française
rue de la Côte-Saint-Aubin
F-76520 Celloville par Boos

28

1972: premiers tissus et voiles thermo-imprimés. 1973: Galerie Germain, Paris. Biennale de São Paulo (Prix international). 1975: Musée de l'impression sur étoffes, Mulhouse: 7e Biennale, Lausanne. 1976-80: recherches publications et expositions sur le thème «Le langage du tissu». 1980: Gennevilliers, Présences textiles, Liège (B), «Philharmonie».

1972: First heat-printed fabrics and veil. 1973: Germain Gallery, Paris. Biennial of São Paulo (International Prize). 1975: «Musée de l'impression sur étoffes», Mulhouse. 7th Biennial, Lausanne. 1976-80: Research, exhibitions and publications on the theme Language of Fabrics. 1980: Gennevilliers, «Presence of Textiles», Liège (B), «Philharmonie».

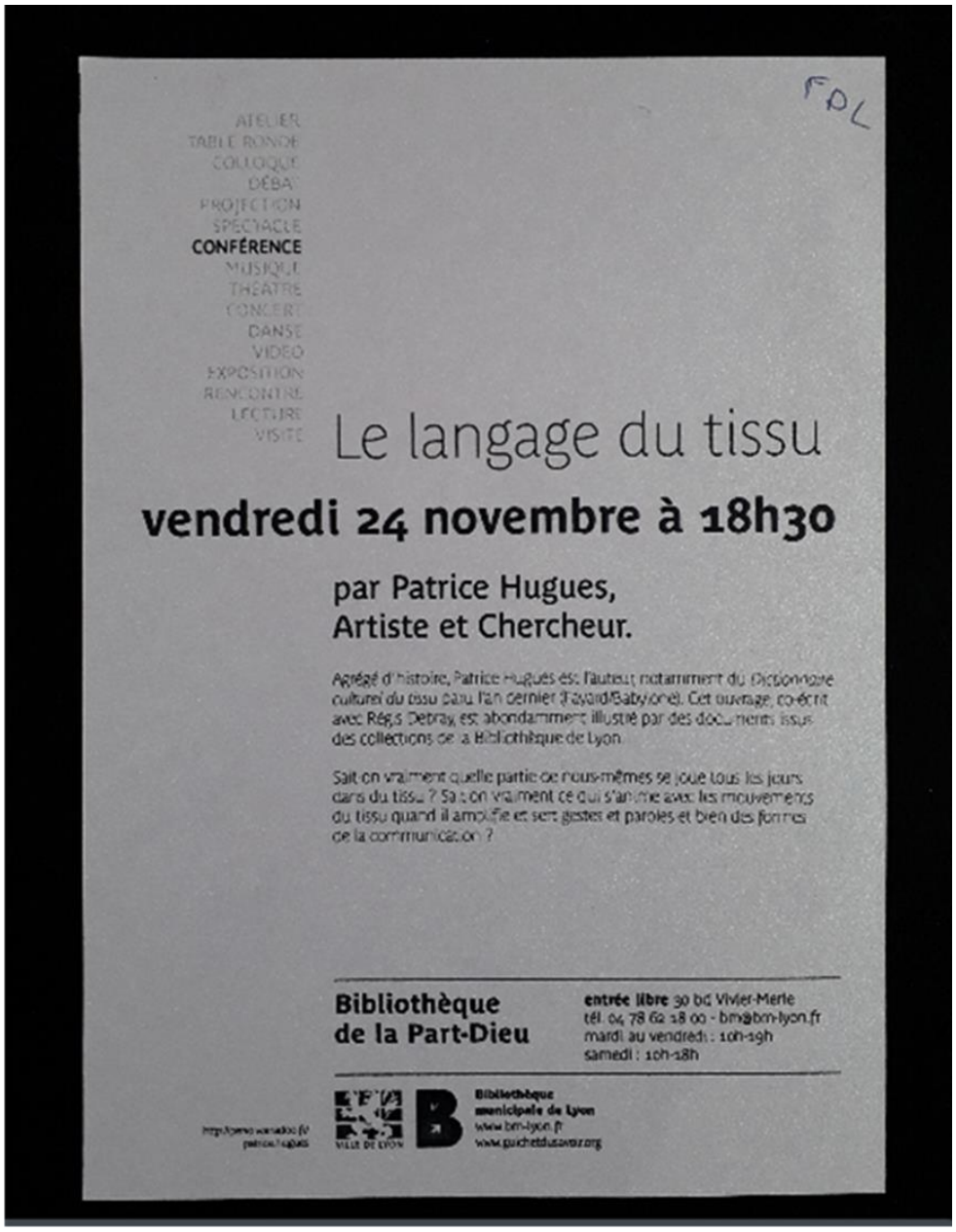


«Le lit de Napoléon Ier»
1977-1980
250 × 200
thermo-impression
voile de polyester
exécution:
atelier d'impression
Patrice Hugues
propriétaire:
Patrice Hugues

« Le lit de Napoléon Ier », œuvre présentée à la Xè Biennale internationale de la tapisserie de Lausanne. Photocopie du catalogue d'exposition contenant une brève biographie de Patrice Hugues (1981).

Patrice Hugues, *Allée couverte, arbres, allée*, vers 1976.

Patrice Hugues, *La marche des éléphants (détail)*, 1973, collection des Musées d'Angers.



FDL

ATELIER
TABLE RONDE
COLLOQUE
DÉBAT
PROJECTION
SPECTACLE
CONFÉRENCE
MUSIQUE
THÉATRE
CONCERT
DANSE
VIDEO
EXPOSITION
RENCONTRE
LECTURE
VISITE

Le langage du tissu

vendredi 24 novembre à 18h30

par Patrice Hugues,
Artiste et Chercheur.

Agrégé d'histoire, Patrice Hugues est l'auteur notamment du Dictionnaire culturel du tissu paru l'an dernier (Fayard/Babylone). Cet ouvrage, co-écrit avec Régis Debray, est abondamment illustré par des documents issus des collections de la Bibliothèque de Lyon.

Sait-on vraiment quelle partie de nous-mêmes se joue tous les jours dans du tissu ? Sait-on vraiment ce qui s'anime avec les mouvements du tissu quand il amplifie et sert gestes et paroles et bien des formes de la communication ?

Bibliothèque de la Part-Dieu

entrée libre 30 bd Vivier-Merle
tél. 04 78 62 18 00 - bm@bm-lyon.fr
mardi au vendredi : 10h-19h
samedi : 10h-18h

http://www.wanadoo.fr/patrice.hugues

VILLE DE LYON

Bibliothèque municipale de Lyon
www.bm-lyon.fr
www.guichetdusavoir.org

Le langage du tissu : conférence animée par Patrice Hugues à la Bibliothèque de la Part-Dieu, Lyon, le 24 novembre 2006.

Crédits des illustrations

PREMIÈRE PARTIE : Tissu réels, tissu imprimées

Figure 1 : Patrice Hugues, *Petite Eurydice et Institut Pasteur*, 1976, tissu thermo-imprimé, 35/30/10 cm, fonds d'Atelier, Angers.

Figure 2 : Patrice Hugues, *Petite Eurydice et résille*, 1976, tissu et résille polychromes thermo-imprimés, 35/30/10 cm, boîtier en bois, fonds d'atelier, Angers.

Figure 4 : Patrice Hugues, *Eurydice à motifs*, 1978, voile thermo-imprimé polychrome, 238/140 cm, collection de la galerie Les Drapiers, Liège, Belgique.

Figure 5 : Patrice Hugues, *Deux Eurydice sur deux voiles thermo-imprimés*, 1977, installation d'un voile sur un fond de tissu à motifs, 230/140/70 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 6 : *Eurydice point de vues 1 et 2*, images réalisées dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 7 : *Double Eurydice sur fond noir* et *Dans les bois d'Arbois*, 2004, collections des Musées d'Angers.

Figure 8 : *Double Eurydice, dentelle et voiles noirs, Double Eurydice et voiles orange*, 2004, collection des Musées d'Angers.

Figure 9 : Patrice Hugues, *Eurydice*, 1980-1981, voile à motifs thermo-imprimé déposé sur un fauteuil à claire-voie, 230/90 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 10 : Détail de la photographie précédente : Eurydice imprimée sur le voile posé sur le dossier de la chaise à claire-voie.

Figure 11 : Patrice Hugues, *Eurydice chez elle*, 1981, voile thermo-imprimé bordé de gaze et guipure, 180/140 cm, fonds d'atelier, Angers. Mise en espace et photographie de l'œuvre réalisée par l'artiste dans sa maison-atelier, vers 1982.

Figure 12 : *Eurydice, guipure et dentelle, point de vue 1*, image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 13 : *Eurydice, guipure et dentelle, point de vue 2*, image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 14 : Patrice Hugues, *Eurydice chez elle*, 1981, voile thermo-imprimé bordé de gaze et guipure, tissu rouge, structure cubique en métal posée sur socle blanc, 180/140 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 15 : Patrice Hugues, *Deux Eurydice à motifs polychromes*, vers 1990, installation avec deux voiles thermo-imprimés, une chaise, des tissus divers, 230/300/70 cm env., Galerie Les Drapiers, Liège.

Figure 16 : Patrice Hugues, *Silhouette féminine de dos,* vers 1980, image réalisée dans l'atelier de l'artiste, avril 2014.

Figure 17 : Patrice Hugues, *Silhouette féminine de dos avec ajouts de tissus colorés à motifs, détail,* vers 1980, image réalisée dans l'atelier de l'artiste, avril 2014.

Figure 18 : Patrice Hugues, *Silhouette féminine de dos, Silhouettes dans l'escalier,* 1980-1985, tissus et voiles thermo-imprimés, 200/100 cm env., image réalisée dans l'atelier de l'artiste, collection des Musées d'Angers, avril 2014.

Figure 19 : Patrice Hugues, *Dames élégantes dans l'escalier*, 1980-1985, tissus et voiles thermo-imprimés, 200/100 cm env., collection des Musées d'Angers, avril 2014.

Figure 20 : Patrice Hugues, *étude/portrait d'enfant numéro 1 (petit garçon*), 1976-1980, image réalisée dans l'atelier de l'artiste, 1m/1m env., avril 2014. Don de l'artiste, collection particulière. Bannières réalisées initialement pour la Fête du Vent au Centre George Pompidou (1975-1979).

Figure 21 : Patrice Hugues, *étude/portrait d'enfant numéro 2 (petite fille),* 1976-1980, tissu thermo-imprimé avec image, 1m/1m env., image réalisée dans l'atelier de l'artiste, avril 2014. Don de l'artiste, collection particulière. Bannières réalisées initialement pour la Fête du Vent au Centre George Pompidou (1975-1979).

Figure 22 : Patrice Hugues, *Silhouette d'homme, sur son dos deux scènes médicales*, 1980-1985, tissu thermo-imprimé et costume de moleskine noir, 186/70/35 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 23 : *Détail numéro 1, partie supérieure du tissu*, image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 24 : *Détail numéro 2, partie supérieure du tissu*, image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 25 : *Détail numéro 3, partie inférieure du tissu*, photographie personnelle réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 26 : *Vue d'ensemble de l'œuvre*, image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 27 : Patrice Hugues, *Dans le compartiment de train*, 1964-1965, huile sur isorel, 120/80 cm, collection privée de l'artiste, fonds d'atelier, Angers.

Figure 28 : Patrice Hugues, *Le chandail bleu,* 1972-1973, collage sur fond de papier peint, projection colorée au pistolet, 45/65 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 29 : Patrice Hugues, *D'une personne, le principal de son corps vêtu de rouge,* 1971-1972, peinture au pistolet sur toile, 92/73 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 30 : Patrice Hugues, *Sans-titre*, plumes d'oiseaux thermo-imprimées en réserve sur fond rouge, coll. privée de l'artiste.

Figure 31 : Patrice Hugues, *Marie-Claude au bord de l'eau*, 1970-1980, étude préliminaire en photogravure, d'après une photographie prise dans le jardin de la maison-atelier, collection personnelle de l'artiste.

Figure 32 : Rembrandt Van Rijn, *Jeune femme se baignant dans la rivière*, 1654, huile sur bois, 61,8/47 cm, National Gallery, Londres.

Figure 33 : Patrice Hugues, *Vêtue d'une tunique copte, elle cherche son reflet dans l'eau*, 1973-1975, technique mixte : film de photogravure positif tramé et transparent, appliqué sur l'impression papier d'une gaze précolombienne, avec bordure de toile de lin à peindre, 25/32 cm, Collection personnelle de l'artiste.

Figure 34 : *Porteur de panier parmi les vignes*, tapisserie copte en laine et lin (IV – Vème siècles), collection du Musée Historique des Tissus de Lyon.

Figure 35 : *Un arbre de vie du IIIème ou du IVème siècle*, tapisserie copte en laine et lin, trois couleurs, hauteur du motif : 20 cm env., collection du Musée Historique des Tissus de Lyon.

Figure 36 : Patrice Hugues, *Eurydice vue par l'ouverture à travers une toile de jute*, 1990, voile thermo-imprimé et toile de jute, 200/90 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 37 : Patrice Hugues, *Eurydice vue par l'ouverture à travers une toile de jute 2*, 1990, voile thermo-imprimé et toile de jute, 200/90 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 38 : Patrice Hugues, *Marche Méditative*, 1979-1980, voile et tissu thermo-imprimés et deux bandes de cotonnades imprimées de motifs en application, 230/140/50 cm, collection des Musées d'Angers.

Figure 39 : Patrice Hugues, *Marche Méditative*, fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 40 : Patrice Hugues, *Marche Méditative*, reconstitution et détail, fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 41 : Patrice Hugues, *Marche Méditative*, *détail 2*, fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 42 : Patrice Hugues, *Les petits trompettistes,* 1973, tissus et voiles thermo-imprimés, plusieurs modules de chacun 90/230 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 43 : Patrice Hugues, *Un petit trompettiste*, 1973. Image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 44 : Patrice Hugues, *Plusieurs petits trompettistes sur le même tissu*, 1979, tissu thermo-imprimé polychrome, 90/120 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 45 : Patrice Hugues, *Double dame sur fond bleu*, 1978, voile et tissu thermo-imprimés, 230/170/90 cm, collection des Musées d'Angers.

Figure 46 : Patrice Hugues, *Tissu sans voile, photographie du tissu d'arrière-plan présent sous le voile d'avant-plan*. Image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste en octobre 2016.

Figure 47 : Patrice Hugues, *Dame élégante en robe à tournure*, image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 48 : Patrice Hugues, *Dame élégante en robe à tournure,* image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 49 : Patrice Hugues, *Dame élégante en robe à tournure,* image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 50 : Patrice Hugues, *Deux petites communiantes*, vers 1980, tissu thermo-imprimé apposé sur une chaise et s'étendant jusqu'au sol, 230/160 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 51 : Auteur inconnu, *Claudine Michaux en tenue de communiante*, Photographie personnelle appartenant à l'épouse de Patrice Hugues, Marie-Claude Hugues née Michaux, vers 1930.

Figure 52 : Patrice Hugues, *Deux communiantes et tissu à motifs*, Image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 53 : Patrice Hugues, *Double dame espacée*, 1999-2000, voile et tissu thermo-imprimés sur support en métal, 60/50/40 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 54 : Patrice Hugues, *Double dame, fond violet*, 1999-2000, voile et tissu thermo-imprimés sur armature en métal, 50/40/20 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 55 : Patrice Hugues, *Double dame espacée, vue frontale*. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Figure 56 : Patrice Hugues, *Double dame espacée, vue latérale*. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Figure 57 : Patrice Hugues, Double Dame, fond violet, un seul tissu de fond. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Figure 58 : Patrice Hugues, *Double Dame, fond violet*, voile et tissu. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Figure 59 : Patrice Hugues, *Double Dame, fond violet*, voile et tissu. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Figure 60 : Auteur inconnu, Cage en crinoline, 1868, Angleterre, collection en ligne du Victor and Albert's Museum, disponible sur : http://collections.vam.ac.uk/item/O122389/cage-crinoline-unknown/

Figure 61 : Patrice Hugues, *Double geste d'aide parmi les feuillages sur fond tweed*, 1983, voile et tissu thermo-imprimés, 120/90/15 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 62 : Patrice Hugues, *Marie-Claude parmi les feuillages*, détail d'œuvre, 1983, voiles thermo-imprimés, recadrée par nous.

Figure 63 : *Double geste d'aide, tissu et voile thermo-imprimés avec ajout d'un fil rouge en laine*. Image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste en octobre 2016.

Figure 64 : *Double geste d'aide, tissu avec passage du fil rouge en laine*. Image réalisée dans le fonds d'atelier de l'artiste, octobre 2016.

Figure 65 : Patrice Hugues, *Double geste d'aide parmi les feuillages sur fond bleu* ou *Personnages parmi les feuillages*, 1983, voile et tissu thermo-imprimés, 120/90/15 cm, collection du FRAC Haute-Normandie. Crédit photographique : Marc Domage.

Figure 66 : Patrice Hugues, *Double Geste d'aide,* 1990, voile noir mis en rapport avec un imprimé à motifs multicolores, vêtement noir, voile thermo-imprimé, veste moleskine, 120/90/30 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 66 : Patrice Hugues, *Double Geste d'aide,* 1990, voile noir mis en rapport avec un imprimé à motifs multicolores, vêtement noir, voile thermo-imprimé, veste moleskine, 120/90/30 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 67 : Patrice Hugues, *Geste d'Aide*, deux voiles thermo-imprimés, 1990. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Figure 68 : Patrice Hugues, *Geste d'Aide*, deux voiles thermo-imprimés, 1990. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Figure 69 : Patrice Hugues, *Geste d'Aide*, deux voiles thermo-imprimés, 1990. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Figure 70 : Patrice Hugues, *Geste d'Aide*, deux voiles thermo-imprimés, 1990. Image réalisée dans le fond d'atelier de l'artiste, Angers, octobre 2016.

Figure 71 : Patrice Hugues, *Double figure, Geste d'aide*, 1990, thermo-impressions sur voiles noirs, deux voiles thermo-imprimés, structure cubique en métal, 120/90/70 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 72 : Patrice Hugues, *L'Ange noir et l'Ange à motifs étendus sur quatre sangles,* 1978-1984, voile et tissu thermo-imprimés, quatre sangles en cuir, 280/160/90 cm, collection des Musées d'Angers.

Figure 73 : Un visage d'enfant photographié au travers de l'œuvre *L'Ange noir et l'Ange à motifs étendus sur quatre sangles*, photographie non datée.

Figure 74 : Patrice Hugues, *Les anges sur plusieurs voiles et tissus*, 1978, installation, 5 à 6 modules de chacun 230/320 cm, tissus et voiles thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers et fonds d'atelier, Angers.

Figure 75 : Patrice Hugues, *Les anges sur plusieurs voiles et tissus*, détail de l'installation, 1978/1979.

Figure 76 : Patrice Hugues, *Les anges sur plusieurs voiles et tissus*, détail de l'installation, 1979/1980.

Figure 77 : Léonard de Vinci, *L'Annonciation*, vers 1472-1475, peinture à l'huile et détrempe sur bois, 98/217 cm, Galerie des Offices, Florence, Italie.

Figure 78 : Patrice Hugues, *Ange noir et Ange à motifs*, 1979/1980, un voile et un tissu thermo-imprimés, 230/320/150 cm, collection des Musées d'Angers.

Figure 79 : Henri Matisse, *Nu bleu II*, 1952, papiers gouachés découpés et collés sur papier blanc marouflé sur toile, 116,2/88,9 cm, Centre Pompidou, Paris.

Figure 80 : *L'Ange et son ombre dominante*, *détail 1*, non datée, image personnelle de l'artiste.

Figure 81 : *L'Ange et son ombre dominante*, *détail 2*, non datée, image personnelle de l'artiste.

Figure 82 : Patrice Hugues, *L'Ange et son ombre dominante*, détail 3, 1979.

Figure 83 : Patrice Hugues, *La vigie, Ève d'Autun et la tache brune*, 1994-1995, installation, 220/250 cm pour chacun des voiles et tissus thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Figure 84 : Gislebert, *La tentation d'Ève (détail)*, vers 1130, bas-relief, Musée Rolin, Autun.

Figure 85 : Gislebert, *La tentation d'Ève*, vers 1130, bas-relief, Musée Rolin, Autun. Détail recadré par nous.

Pablo Picasso, *Femme nue allongée*, 1955, fusain, huile sur toile, papiers collés, peinture sur toile, 80/190 cm, Musée Picasso, Paris.

Figure 87 : Patrice Hugues, *Lucarne de la conscience*, vers 1990, structure avec tiges en fer et tissu blanc thermo-imprimé, fonds d'Ateliers, Angers.

DEUXIÈME PARTIE : Passages, entre-deux des tissus

Figure 87 : Patrice Hugues, *« …1789/1989… »,* 30 drapeaux polychromes thermo-imprimés de textes des révolutionnaires, 300/160 cm chacun, colonne monumentale, 500/400 cm env., réalisée en 1989 pour la commémoration de la révolution présentée à la Halle de la Villette, Paris, collection particulière.

Figure 88 : Patrice Hugues, *« …1789/1989… »,* 30 drapeaux polychromes thermo-imprimés de textes des révolutionnaires, 300/160 cm chacun, colonne monumentale, 500/400 cm env., réalisée en 1989 pour la commémoration de la révolution présentée à la Halle de la Villette, Paris, collection particulière.

Figure 89 : Patrice Hugues, *Croquis de l'œuvre 1789/1989*, collection personnelle de l'artiste, mai 2017, collection particulière.

Figure 90 : Patrice Hugues, *« …1789/1989… », vue numéro 2,* 30 drapeaux polychromes thermo-imprimés de textes des révolutionnaires, 300/160 cm chacun, colonne monumentale, 500/400 cm env., réalisée en 1989 pour la commémoration de la révolution présentée à la Halle de la Villette, Paris, collection particulière.

Figure 91 : Patrice Hugues, *« …1789/1989… », vue numéro 3,* 30 drapeaux polychromes thermo-imprimés de textes des révolutionnaires, 300/160 cm chacun, colonne monumentale, 500/400 cm env., réalisée en 1989 pour la commémoration de la révolution présentée à la Halle de la Villette, Paris, collection particulière.

Figure 92 : Patrice Hugues, *Hommage à Raquel Welch*, 1989, livre de tissus, 30/25/5 cm, voiles thermo-imprimés avec applications diverses, dont échevettes de fils DMC broder, fonds d'atelier, Angers.

Figure 93 : Patrice Hugues, Gestes d'Aide…Gestes d'Aide…, vue 1, album de trente voiles thermo-imprimés à feuilleter avec nombreuses applications de tissus divers, 65/90 cm, collection des Musées d'Angers.

Figure 94 : Patrice Hugues, *Gestes d'Aide…Gestes d'Aide…, vue 2*, album de trente voiles thermo-imprimés à feuilleter avec nombreuses applications de tissus divers, 65/90 cm, collection des Musées d'Angers.

Figure 95 : Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 96 : Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 97 : Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 98 : Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 99 : Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 100 : Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 101 : Patrice Hugues, *Esquisse de l'installation : vue globale des modules*, mai 2017, format A4, crayon sur papier, collection particulière de l'artiste.

Figure 102 : Patrice Hugues, *Esquisse de l'installation, illustration 1*, mai 2017, format A4, crayon et stylo sur papier, collection particulière de l'artiste.

Figure 103 : Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide (détail)*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 104 : Patrice Hugues, *Esquisse de l'installation, illustration 2*, mai 2017, format A4, crayon et stylo sur papier, collection particulière de l'artiste.

Figure 105 : Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 106 : Patrice Hugues, *Esquisse de l'installation, illustration 3*, mai 2017, format A4, crayon et stylo sur papier, collection particulière de l'artiste.

Figures 107 : Patrice Hugues, *Esquisse de l'installation, illustration 4,* mai 2017, format A4, crayon et stylo sur papier, collection particulière de l'artiste.

Figure 108 : Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 109 : Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide 2*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 110 : Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide 3*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 111 : Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide 4*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 112 : Patrice Hugues, Esquisse de l'installation, illustration 5, mai 2017, format A4, crayon et stylo sur papier, collection particulière de l'artiste

Figure 113 : Patrice Hugues, *Geste d'aide, geste de tissu au pied de l'échelle*, 2003, voiles thermo-imprimés chacun de 230/160 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 114 : Patrice Hugues, *Esquisse de l'installation, illustration 6,* mai 2017, format A4, crayon et stylo sur papier, collection particulière de l'artiste.

Figure 115 : Patrice Hugues, *Geste d'aide*, 1992, 160/140/50 cm, voile thermo-imprimé et deux tissus chargés de peinture rouge peinte, fonds d'atelier, Angers.

Figure 116 : Patrice Hugues, *Geste d'aide (détail)*, 1992, 160/140/50 cm, voile thermo-imprimé et deux tissus chargés de peinture rouge peinte, fonds d'atelier, Angers.

Figure 117 : Patrice Hugues, *Geste d'aide (détail)*, 1992, 160/140/50 cm, voile thermo-imprimé et deux tissus chargés de peinture rouge peinte, fonds d'atelier, Angers.

Figure 118 : Patrice Hugues, *Geste d'aide au voile relevé*, 1990, 160/140/50 cm, voile thermo-imprimé, tissu à motifs réalisé en linogravure et thermo-imprimé, fonds d'atelier, Angers.

Figure 119 : Patrice Hugues, *Geste d'aide (détail)*, 1992, 160/140/50 cm, voile thermo-imprimé et deux tissus chargés de peinture rouge peinte, fonds d'atelier, Angers.

Figure 120 : Patrice Hugues, *Geste d'aide (détail 2)*, 1992, 160/140/50 cm, voile thermo-imprimé et deux tissus chargés de peinture rouge peinte, fonds d'atelier, Angers.

Figure 121 : Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide (détail)*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 122 : Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide (détail 2)*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 123 : Patrice Hugues, *Geste de tissus, Geste d'Aide*, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 124 : Patrice Hugues, Geste de tissus, Geste d'Aide, 1996, installation de dix modules, chacun de 230/160 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 125 : Patrice Hugues, *bien après…bien avant*, 1990, 120/90 cm, toile avec store à bandes bleues et blanches, carton cousu d'inscriptions, craie fixée, fils de laine, collection de la bibliothèque municipale Toussaint à Angers.

Figure 126 : Patrice Hugues, *Mais…Mais…Mais*, 1990, 75/120cm, sur un tissu imprimé de motifs, multiples applications de tissu, voile ou carton, mots inscrits à la main et thermo-imprimés, collection de la bibliothèque municipale Toussaint à Angers.

Figure 127 : Patrice Hugues, *Alternances-oppositions*, 1998, 73/124 cm, toile coutil, toile rouge, bande de voile écru, application par pressions, inscription à l'encre, collection de la Bibliothèque Municipale Toussaint à Angers.

Figure 128 : Patrice Hugues, *Jamais…souvent*, 1990, 110/79 cm, applications de toile de jute cousues sur lainage écossais frangé, inscriptions peintes, collection de la Bibliothèque Municipale Toussaint à Angers.

Figure 129 : Patrice Hugues, *Prendre le temps…étendre l'espace*, 1989, 51/47/25 cm, métal déployé, bande de toile polyester, inscription thermo-imprimées.

Figure 130 : Patrice Hugues, *De si loin…se perdre*, 1988, 100/80 cm, tissu liberty à petits motifs, bandes de toile écrue ou blanche, inscriptions peintes ou thermo-imprimées, collection de l'artiste.

Figure 131 : Patrice Hugues, *Il est…il a été…là*, 1998, 100/80 cm, cotonnade imprimée, motifs géométriques, carrés de toile polyester avec inscriptions thermo-imprimées en rouge, collection de la bibliothèque municipale Toussaint à Angers.

Figure 132 : Patrice Hugues, *Mais…Mais…Mais*, 1990, 75/120cm, sur un tissu imprimé de motifs, multiples applications de tissu, voile ou carton, mots inscrits à la main et thermo-imprimés, collection de la bibliothèque municipale Toussaint à Angers.

Figure 133 : Patrice Hugues, *Aimer…en état de variance*, 1989, 145/125 cm, toile coutil, bande de lainage écossais, inscriptions thermo-imprimées sur bandes de tissu polyester, collection de l'artiste.

Figure 134 : Patrice Hugues, *Étendre…l'espace (détail)*, 1976, 45/35/1 cm, voile et tissu thermo-imprimés, inscription en application sur le tissu, boîtier en plexiglas, collection particulière.

Figure 135 : Patrice Hugues, *appelle…rappelle…,* 1988, 50/60 cm, tissu rouge, trois inscriptions thermo-imprimées en application sur le tissu, fonds d'atelier, Angers.

Figure 136 : Patrice Hugues, *Quand l'espace…soudain se fait court…(détail)*, 1988-1989, 50/60 cm, tissu rouge, quatre bandes de toile de jute en application sur le tissu, inscriptions peintes, fonds d'atelier, Angers.

Figure 137 : Patrice Hugues, *Étrange…familier*, 1990, 145/125 cm, toile coutil, tissu damassé à grands motifs, gaze résille, bandes en carton collées, toiles polyester cousues, inscriptions thermo-imprimées, craie fixée, peinture, collection de la Bibliothèque Municipale Toussaint à Angers.

Figure 138 : Patrice Hugues, *La cicatrice (B)*, 1980-2003, 46/46/5 cm, voile et tissu thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Figure 139 : Patrice Hugues, *La cicatrice (B), détail,* 1980-2003, 46/46/5 cm, voile et tissu thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Figure 140 : Patrice Hugues, *La cicatrice (A)*, 1980, 60/40/15 cm, tissu thermo-imprimé, bois, fonds d'atelier, Angers.

Figure 141 : Patrice Hugues, *Sur grillage, une partie du geste,* 2003, 55/64/32 cm, voile thermo-imprimé, tissu, grillage, fonds d'ateliers, Angers.

Figure 142 : Patrice Hugues, *Sur grillage, l'autre partie du geste*, 2003, 53/46/20 cm, voile thermo-imprimé, tissu, grillage, fonds d'ateliers, Angers

Figure 143 : Patrice Hugues, Bellême durant la promenade sur grillage, 1968-2003, 56/52/40 cm, tissu thermo-imprimé, grillage, fonds d'ateliers, Angers.

Figure 144 : Patrice Hugues, Bellême durant la promenade – fond rouge, 2003, 83/74/15 cm, tissu thermo-imprimé, arceau aluminium, fonds d'ateliers, Angers.

Figure 145 : Patrice Hugues, Dans les bois d'Arbois, 1974/2003, 46/37/25 cm, tissu thermo-imprimé, grillage, fonds d'ateliers, Angers.

Figure 146 : Patrice Hugues, L'Institut Pasteur en bannière, 1981-2003, 50/67/12 cm, tissu thermo-imprimé, découpé et fixé sur un grillage, fonds d'atelier, Angers.

Figure 147 : Patrice Hugues, Geste de sacrifice, 1990, 50/35/15 cm, voile thermo-imprimé, toile-coutil, tissu métallique, fonds d'ateliers, Angers.

Figure 148 : Patrice Hugues, Double geste de sacrifice, 2014, deux voiles thermo-imprimés, photographie prise dans l'atelier de l'artiste, collection particulière.

Figure 149 : Patrice Hugues, Les tâches noires, 1974/1975, 230/400/100 cm, trois voiles et trois tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 150 : Patrice Hugues, Lucarnes de la conscience, vue horizontale, 1992, 90/80 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Figure 151 : Patrice Hugues, *Lucarnes de la conscience, vue verticale*, 1992, 90/80 cm, voiles et tissus thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Figure 152 : Patrice Hugues, Les tâches noires et l'artiste, 1974/1975 cm, 230/400/100 cm, trois voiles et trois tissus thermo-imprimés, collection des Musées d'Angers.

Figure 153 : Patrice Hugues, Personnage féminin dans la chambre à motifs (détail), 1997, 300/160/50 cm, tissus thermo-imprimés, linogravure, costume de moleskine noire, mannequin en bois, fonds d'atelier, Angers.

Figure 154 : Patrice Hugues, Personnage féminin dans la chambre à motifs, 1997, 300/160/50 cm, tissus thermo-imprimés, linogravure, costume de moleskine noire, mannequin en bois, fonds d'atelier, Angers.

Figure 155 : Patrice Hugues, Personnage masculin dans la chambre à motifs (détail), 1997, 300/160/50 cm, tissus thermo-imprimés, costume de moleskine noir, mannequin en bois, fonds d'atelier, Angers.

Figure 156 : Patrice Hugues, Présences multiples simultanées…des Africains…II (détail), 1999, 178/160/50 cm, Installation de 15 fanions de tissus thermo-imprimés, 37/24 cm pour chacun des fanions, tiges métalliques, collection des Musées d'Angers.

Figure 157 : Patrice Hugues, Présences multiples simultanées III (détail), 1999, 300/180 cm, Installation de vingt fanions en tissu thermo-imprimés, 37/24 cm pour chacun des fanions, tiges métalliques, empiétement en bois, collection des Musées d'Angers.

Figure 158 : Patrice Hugues, *Présences simultanées I (détail, capture vidéo),* 1997, Installation de vingt-cinq fanions en tissu, 37/24 cm pour chacun des fanions, tiges métalliques, empiétement en bois, collection des Musées d'Angers.

Figure 159 : Patrice Hugues, *Deux fois un visage, tracé d'une boite ouverte sur la tache noire…devant une toile coutil*, 1994-1995, 55/40/15 cm, voile, applications thermo-imprimés sur voile, fonds d'atelier, Angers.

Figure 160 : Patrice Hugues, *Une présence dans un cube de quatre voiles, vue 1*, 1978/1984, 90/90/89 cm, cinq voiles thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Figure 161 : Patrice Hugues, *Une présence dans un cube de quatre voiles, vue 2*, 1978/1984, 90/90/89 cm, cinq voiles thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Figure 162 : Patrice Hugues, *Une présence dans un cube de quatre voiles, vue 3*, 1978/1984, 90/90/89 cm, cinq voiles thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Figure 163 : Patrice Hugues, *Lucarne de la conscience I*, 1991, 60/80/50 cm, voile et tissu thermo-imprimés, fer à béton, objets, fonds d'atelier, Angers.

Figure 164 : Patrice Hugues, *Lucarne de la conscience II (détail)*, 1991, 60/50/40 cm, voile thermo-imprimé, fer à bois, béton, fonds d'atelier, Angers.

Figure 166 : Patrice Hugues, *Arbre et Persiennes*, 1975, 250/350/80 cm, voile et tissu thermo-imprimés, photographie de l'exposition de Mulhouse en 1975, documentation de la conservation du Musée Jean Lurçat, Angers.

Figure 167 : Patrice Hugues, *Arbre et Persiennes (détail)*, 1975, 250/350/80 cm, voile et tissu thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Figure 168 : Patrice Hugues, Neige et persienne, 1974, 230/240/90 cm, voile et tissu thermo-imprimés, fonds d'atelier, Angers.

Figure 169 : Patrice Hugues, *Nouveau-né dans les langes (détail)*, 1976-1997, 46/39/39 cm, tissu thermo-imprimé, fonds d'atelier, Angers.

Figure 170 : Patrice Hugues, *Nouveau-né dans les langes (détail)*, 1976-1997, 46/39/39 cm, tissu thermo-imprimé, fonds d'atelier, Angers.

Figure 171 : Patrice Hugues*, Dame élégante et chiffon (détail),* 1972, 30,5/21.5/20,4 cm, film sur lame de verre, chiffon peint, vitrine, fonds d'atelier, Angers.

Figure 172 : Patrice Hugues, Velours rose pris entre deux bétons (installation), 2003, 46,7/39/39 cm, velours, élément béton, collection des Musées d'Angers.

Figure 173 : Patrice Hugues, *Briques et velours rose sous vitrine*, 2002, 66,5/57/53 cm, tissu velours, briques, vitrine, fonds d'ateliers, Angers.

Figure 174 : Patrice Hugues, *Béton gris et satin noir sous vitrine*, 2002, 60/56/52,5 cm, tissu satin noir, pièces béton, fonds d'atelier, Angers.

Figure 175 : Patrice Hugues, *Des souvenirs mêlés au tissu,* 1973, 88,5/50,5/45,5 cm, tissu thermo-imprimé, chaise, collection des Musées d'Angers.

Figure 176 : Patrice Hugues, *Petit torse,* 1971, 97/60/44 cm, grillage métallique, volume en tiges métalliques défini seulement par les arêtes, fonds d'atelier, Angers.

Figure 177 : Patrice Hugues, *Torse féminin*, 1971, 112/71/58 cm, grillage métallique peint, volume en tiges métalliques défini seulement par ses arêtes, fonds d'atelier, Angers.

TROISIÈME PARTIE : Le temps numérique, la recréation

Figure 178 : Patrice Hugues, *Croquis numéro 1, schéma en trois temps*, 2017, crayon sur papier numérisé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 179 : Patrice Hugues, *Croquis numéro 2, dispositif R.A.T, schéma en trois temps*, 2017, crayon sur papier numérisé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 180 : Patrice Hugues, *Briques et ciment*, 1968, photographie, collection personnelle de l'artiste.

Figure 181 : Patrice Hugues*, R.A.T. très composites, grands écarts d'échelles, des matérialités très différentes*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 182 : Patrice Hugues, *Étude de robe monument en R.A.T*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 183 : Patrice Hugues, *Étude de robe monument en R.A.T (détail*), vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 184 : Patrice Hugues, *Tissu pour projections d'images en R.A.T,* 2017, collection personnelle de l'artiste.

Figure 185 : Patrice Hugues, Étude de robe à motifs de jardin à plusieurs échelles R.A.T, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 186 : Ouvrage *Le langage du tissu* de Patrice Hugues numérisé p. 204 et 205.

Figure 187 : Patrice Hugues, Étude de robe à motifs de jardin à plusieurs échelles R.A.T, dans son environnement, vers 2013-2016, impression et collage sur papier, collection personnelle de l'artiste.

Figure 188 : Patrice Hugues, Étude de robe à motifs de jardin R.A.T à une toute autre échelle, vers 2013-2016, impression sur papier, collection personnelle de l'artiste.

Figure 189 : Patrice Hugues, Étude de robe à motifs de jardin R.A.T à une toute autre échelle 3, vers 2013-2016, impression sur papier, collection personnelle de l'artiste.

Figure 190 : Patrice Hugues, *Collage sur fond tramé 1*, 1972-1973, collage peint au pistolet à travers un métal déployé, 45/65 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 191 : Patrice Hugues, *Collage sur fond tramé 1 (détail),* 1972-1973, collage peint au pistolet à travers un métal déployé, 45/65 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 192 : Patrice Hugues, Visage de Brigitte Bardot casqué sur fond tramé, 1972-1973, collage peint au pistolet à travers un métal déployé, 45/65 cm, fonds d'atelier, Angers.

Figure 193 : Exemple de codage numérique. Source en ligne : http://www.missgeekette.net/un-traducteur-binaire-pour-convertir-du-texte-en-code-binaire/

Figure 194 : Schéma d'armure et de mise en carte. Code binaire des croisures de la chaîne avec la trame. Pages de l'ouvrage *Le langage du tissu* (détail), p. 23.

Figure 195 : Schéma d'armure et de mise en carte. Code binaire des croisures de la chaîne avec la trame. Pages annotées de l'ouvrage *Le langage du tissu,* p. 23.

Figure 196 : Deux schémas d'armures de base : satin et toile. Pages annotées de l'ouvrage *Le langage du tissu,* p. 25.

Figure 197 : Patrice Hugues, *La main en R.A.T 1*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 198 : Patrice Hugues, *La main en R.A.T 2*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 199 : Patrice Hugues, *Sur le quai du métro 1 R.A.T*, vers 2009, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 200 : Patrice Hugues, *Sur le quai du métro 1 R.A.T (détail)*, vers 2009, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 201 : Patrice Hugues, Sur le quai du métro 2 R.A.T, vers 2009, papier imprimé, collection du FRAC Haute-Normandie, don de l'artiste en 2010.

Figure 202 : Patrice Hugues, *Sur le quai du métro 3 R.A.T, une personne vue de plus près*, vers 2009, papier imprimé, collection du FRAC Haute-Normandie, don de l'artiste en 2010.

Figure 203 : Patrice Hugues, *Jeune visage sous R.A.T 1,* vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 204 : Patrice Hugues, *Portrait de jeune fille*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 205 : Patrice Hugues, Portrait de jeune fille, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 206 : Patrice Hugues, *Jeune visage sous R.A.T 2*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 207 : Patrice Hugues, Jeune visage sous R.A.T 3, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 208 : Patrice Hugues, *Voile, voilette, images de mode*, vers 2016-2017, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 209 : Patrice Hugues, *Voile, voilette et R.A.T 1,* vers 2013-2016, papier imprimé en noir et blanc, collection personnelle de l'artiste.

Figure 210 : Patrice Hugues, *Voile, voilette et R.A.T 2,* vers 2013-2016, papier imprimé en noir et blanc, collection personnelle de l'artiste.

Figure 211 : Patrice Hugues, *Le visage de la chirurgienne portant son masque sous R.A.T 1*, vers 2009, papier imprimé, collection du FRAC Haute-Normandie, don de l'artiste en 2010.

Figure 212 : Patrice Hugues, *Étude de visage sous R.A.T 1, une expression du quantifiable et du non-quantifiable*, vers 2009, collection du FRAC Haute-Normandie, don de l'artiste en 2010.

Figure 213 : Patrice Hugues, *Double expression en surface et en profondeur*, vers 2009, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 214 : Patrice Hugues, *Vêtue d'une tunique copte, elle cherche son reflet dans l'eau*, 1973-1975, technique mixte : film de photogravure positif tramé et transparent, appliqué sur l'impression papier d'une gaze précolombienne, avec bordure de toile de lin à peindre, 25/32 cm, Collection personnelle de l'artiste.

Figure 215 : Patrice Hugues, *Visage recomposé mais qui garde sa cohérence*, vers 2009, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 216 : Patrice Hugues, *Figure mauresque d'après Gaëtan Gatian de Clérambault, 1915-1920*, vers 1985, collection personnelle de l'artiste.

Figure 217 : Patrice Hugues, *Autre figure mauresque d'après Gaëtan Gatian de Clérambault, 1915-1920*, vers 1985, collection personnelle de l'artiste.

Figure 218 : Patrice Hugues, *Sur le quai du métro 4 sous R.A.T*, vers 2009, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 219 : Patrice Hugues, *Guipure et projection 1,* vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 220 : Patrice Hugues, *Guipure et projection 2,* vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 221 : Patrice Hugues, *Dans le couloir du métro 1, le grand manteau sous R.A.T*, vers 2009, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 222 : Patrice Hugues, *Dans le couloir du métro 2, le grand manteau sous R.A.T,* vers 2009, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 223 : Patrice Hugues, *Autoportrait sous R.A.T*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 224 : Patrice Hugues, *Autoportrait*, vers 1990, capture d'écran, collection personnelle de l'artiste.

Figure 225 : Patrice Hugues, *Autoportrait sous R.A.T 2*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 226 : Patrice Hugues, *Autoportrait sous R.A.T 3*, vers 2013-2016, papier imprimé, collection personnelle de l'artiste.

Figure 227 : Affiche de l'exposition *The Family of Man*, présentée à l'origine au MoMA de New-York, à l'initiative du directeur du département de la photographie du Musée, Edward Steichen.

Figure 228 : Patrice Hugues, *Momie péruvienne 1*, *Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 229 : Patrice Hugues, *Momie péruvienne 2*, *Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 230 : Patrice Hugues, *Drapé à l'antique allongé*, *Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 231 : Patrice Hugues, *Montage 1 : l'indienne, l'infirme japonais, petite fille et pleureuse, la rentrayeuse*, *Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 232 : Patrice Hugues, *Montage 2 : Kimono japonais et étoffe africaine, Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 233 : Patrice Hugues, *La petite-fille et la pleureuse, Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 234 : Patrice Hugues, *La rentrayeuse d'Amiens*, film vidéo (2000-2002).

Figure 235 : Patrice Hugues, *La famille sicilienne 1, Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 236 : Patrice Hugues, *La famille sicilienne 2, Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 237 : Patrice Hugues, *Les amants enlacés, Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 238 : Patrice Hugues, *Amants enlacés et velours gris*, *Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 239 : Patrice Hugues, *Dormeuse et velours rose*, *Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 240 : Patrice Hugues, *Montage 3 : dormeuse et velours rose, amants enlacés et velours gris, photographie des amants, Le langage du tissu*, film vidéo (2000-2002).

Figure 241 : Patrice Hugues*, La fête au cœur du tissu, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 242 : Patrice Hugues*, Montage 4 : Patrice Hugues parmi le velours, figures de modes, plieuse d'Amiens, famille sicilienne (détail), Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 243 : Patrice Hugues*, Le tissu dans la vie de l'homme, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 244 : Patrice Hugues*, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 245 : Patrice Hugues*, Patrice Hugues sur le velours, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 246 : Patrice Hugues*, Des vérités de tissu, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 247 : Patrice Hugues*, Patrice Hugues sur le velours, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 248 : Patrice Hugues*, Montage 5 : Patrice Hugues sur le velours, les sentiments que j'ai du tissu, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 249 : Patrice Hugues*, Des vérités de tissu 2, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 250 : Patrice Hugues*, Des vérités de tissu 3, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 251 : Patrice Hugues*, Patrice Hugues caché dans le velours, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 252 : Patrice Hugues*, Patrice Hugues caché dans le velours, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 252 : Patrice Hugues*, Jeux de tissus 1, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 253 : Patrice Hugues*, Jeux de tissus 2, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 254 : Patrice Hugues*, Jeux de tissus 3, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Figure 255 : Patrice Hugues*, Jeux de tissus 4, Le langage du tissu,* film vidéo (2000-2002).

Biographie de l’artiste

1930 Né à Courbevoie le 10 avril. Ses parents divorcent dès 1932. Son père sera totalement absent de sa vie.

1932-1943 Période heureuse de son enfance. Son grand-père peint en amateur de modestes paysages minutieux et détaillés, qu’il apprécie beaucoup. Sa mère peint, dessine et coud.

1943-1945 Beau-père pétainiste pendant l’Occupation.

1949-1950 Formation de peintre à l'atelier de Fernand Léger.

1950-1955 Études d'histoire à la Sorbonne. Agrégé d’histoire. Études secondaires au Lycée Janson de Sailly, Paris XVIe.

1955-1959 Professeur d'histoire au lycée Clémenceau à Nantes. Il quitte l’enseignement dès 1959 pour se consacrer entièrement à la peinture.

1960 Mariage avec Marie-Claude Michaut, fille de résistants et militants d’origine ouvrière, donc à l’opposé de son milieu d’origine. Le couple quitte Nantes pour Épinay sur Seine. Marie-Claude exerce à Paris le métier de photograveur.

1963 Naissance de leur fils Louis.

1960-1966 Réalise des décorations monumentales : dalles de verre, mosaïques, notamment sur la façade du gymnase d’Épinay.

1966-1969 Conservateur du nouveau musée du Havre et de l'abbaye de Graville. Voyage au Japon et en URSS dans le cadre de ses fonctions.

Dès 1968/69, l’artiste recherche de nouveaux moyens d'expression : peinture au pistolet à travers des trames et des canevas repliés sur la toile. Objets-vitrines incluant déjà des tissus peints et des tissus métalliques.

1969 Quitte les musées du Havre pour se consacrer à sa création personnelle. Son épouse retrouve un emploi de photograveur au journal Paris-Normandie à Rouen.

1970 Emménagement en Haute Normandie à Saint-Aubin Celloville. Maison-Atelier parmi les arbres, le contact direct avec la nature est particulièrement apprécié par l’artiste.

1971 Exposition à la galerie Septentrion de Bondues. Par l’intermédiaire d’Anne et d’Albert Prouvost, il rencontre les industries textiles du Nord et découvre la thermo impression des tissus. Premières œuvres entièrement en tissu ou voile le plus souvent thermo-imprimés.

1973 Prix international à la XIIè biennale de São Paulo en exposant deux œuvres dont *La Marche des Éléphants*. Exposition personnelle à la Galerie Germain, Paris.

1974 Exposition personnelle *le Velours, Amiens, le Travail*, à la Maison de la Culture d’Amiens à la Maison de la Culture du Havre, à la Galerie Claude Noël de Rouen et à la Maison des Jeunes et de la culture de Colombes.

1975 Sélectionné à la VIIè Biennale internationale de la tapisserie de Lausanne en exposant *Fenêtre, arbres, allées*. Exposition de ses premières thermo-impressions au Musée de l’Impression sur étoffes de Mulhouse.

1976-1977 Exposition personnelle au Centre culturel ville nouvelle, le Val de Reuil. Exposition collective *Tissu et création*, ELAC, Lyon.

1980 Galerie Philharmonie, Liège. Exposition collective *Les Métiers de l'Art*, Musée des Arts Décoratifs, Paris.

1981 Xe Biennale internationale de la tapisserie avec l'œuvre *Le lit de Napoléon Ier*, Lausanne.

1983-1985 Galerie Alain Oudin, Paris. Filothèque DMC, Paris. Galerie Nationale de la tapisserie, Beauvais. Exposition itinérante *Art textile – Art flexible* – Ministère des Relations extérieures (AFAA), Amérique Latine, Australie, Algérie, Tunisie, Maroc, Sénégal. Exposition collective *Fibres-Art*, Musée des Arts décoratifs, Paris.

1985-1995 Rencontre décisive avec le poète Yves Bonnefoy qui l'invitera à intervenir au Collège de France. Nombreuses interventions dans les écoles d'art en France et en Belgique et à différents colloques (Gruissan, Lyon) et au Collège international de Philosophie.

1988-1989 Création d'une œuvre monumentale *…1789-1989…Interférences* commandée à l'occasion du Bicentenaire de 1789, Hall de la Villette de Paris, Hôtel de Région et abbatiale Saint-Ouen à Rouen, château de Valmont près de Fécamp. Exposition collective *Art textile français contemporain*, Isetan Museum, Tokyo et Kyoto.

1990-1991 Exposition collective *Art textile contemporain*, Downey Museum of Art, Californie. Exposition personnelle *Mots-Motifs-Textiles-Textes,* Bibliothèque municipale et théâtre, Le Havre. Bibliothèque municipale de Rouen. Bibliothèque municipale et Musée d'Évreux.

1991-1996 Exposition *L'Entre-deux*, Galerie Alain Oudin, Paris. Exposition *Écran Textiles/Vidéo Textiles/Virtuel Concret*, Cloître des Pénitents, Rouen. Exposition collective *Écrire au pluriel* avec Michel Sicard, Médiathèque Ceccano, Avignon. Bibliothèque Wittockiana, Bruxelles. Bibliothèque municipale, Strasbourg. Musée-médiathèque, Saint-Lô. Exposition collective *Éventails*, Maison de la culture, Namur. Musée de la tapisserie, Tournai. Musée du costume et de la dentelle, Bruxelles. Musée Verviers, Liège. Musée des Arts décoratifs, Budapest. Musée Textile, Tilburg (Hollande). Exposition collective *Passage Méditerranéen*, Musée de Bédarieux, Musée de l'Ephèbe, Cap d'Agde. Exposition collective *Écriture, Fibres et textiles,* Villa du Parc, Annemasse et Manoir de Martigny (Suisse), Atelier Musée du Papier, Angoulême. *In your hand*, Galerie Maronie, Nagoya (Japon). *Autour de la donation Jean Follain*, Musée de Saint-Lô.

1994-1996 *Triennale internationale des Mini-Textiles*, Musée Jean Lurçat, Angers et Musée de la tapisserie, Tournai (Belgique). Diverses expositions itinérantes : *Crafts Council Gallery* de Londres, Musée du Textile de Tilburg, *Fruitmarket* Gallery d'Edimbourg, à Nottingham et à Manchester.

1995 Exposition collective *Autour de Michel Sicard – Berlin/Palimpseste*, Institut Français, Berlin. Mairie du VIe arrondissement, Paris. Centre d'Art contemporain, Rouen.

1996–1997 Participation à la Biennale du Lin, Abbaye du Bec Hellouin (Haute Normandie), Hôtel du conseil de Région (Rouen), Écomusée de Fourmies (Nord).

1999 Maison des Arts, Évreux. Musée des Arts et Traditions populaires, Paris. Participation au prix international « Betonac », Saint Truiden (Belgique).

2002-2003 VIIe Triennale Internationale des Mini-textiles, Musée Jean Lurçat de la tapisserie contemporaine, Angers.

2004 Exposition monographique « Des tissus, des voiles - des présences vives », Musée Jean Lurçat de la Tapisserie contemporaine d'Angers.

2014-2019 Expositions collectives *Dernières acquisitions* (24 février – 27 mai 2018), *La grande parade des animaux* (18 mai – 26 août 2018)*, Collections ! Collections !* (23 février 2019 - 26 avril 2020), Musée Jean Lurçat de la Tapisserie contemporaine d'Angers.

Œuvres dans les collections publiques

Fond National d'Art Contemporain (FNAC).

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Musée des Arts Décoratifs, Paris.

Musée de l'Impression sur Étoffes, Mulhouse.

Musée National de l'Éducation, Rouen Mont-Saint-Aignan.

Fond Régional d'Art Contemporain de Haute-Normandie (FRAC)

Musée de la tapisserie et des arts du Tissu, Tournai (Belgique).

Musée Jean Lurçat de la Tapisserie contemporaine, Angers.

Lexique textile

Armure : dans le cas d'un tissu, désigne la façon dont s'entrecroisent les fils de chaîne et les fils de trame.

Broderie : travail cousu employant une large variété de points appliqués sur des tissus préexistants. Généralement caractérisées par des styles différents selon les qualités distinctives de la texture, du dessin et de la couleur.

Cachemire : fibre issue de la toison douce et soyeuse aux poils très fin d'une chèvre vivant dans le Cachemire**,** région montagneuse du sous-continent indien. Sa production est donc localisée principalement en Chine et en Mongolie, mais se prolonge, en proportion bien moindres, jusqu'au Pakistan, en Iran ou en Afghanistan. C'est une étoffe célèbre pour sa grande douceur et sa chaleur. Elle est généralement utilisée dans des tissus luxueux.

Copte : dans le cas d'un tissu, désigne des textiles très anciens (non datés avec exactitude) de la période de l'Antiquité en Égypte. Les tissus coptes proviennent de vêtements, de tentures et de divers éléments de mobiliers. Ils sont en général composés de motifs géométriques et végétaux décoratifs, tissés selon une technique qui s'apparente à la tapisserie de lisse.

Croisement : mode de liage des fils d'un tissu.

Damas : étoffe façonnée, à l'origine composée de soie, d'un fond de couleur unie matte agrémentée d'un effet de dessin souvent complexe et d'aspect brillant. Ce dessin, tissé directement dans l'étoffe, est produit par la face chaîne et la face trame d'une même armure satin. Le revers de cette étoffe présente en général le même motif, avec une répartition inversée des zones mattes et brillantes.

Dentelle : étoffe à décor par opposition d'un fond transparent (tulle ou maille) et de motifs opaques.

Drapé : agencement des plis d'un vêtement, d'un tissu.

Étoffe : terme générique pour désigner les surfaces textiles (tissus, tricots) formées par l'enchevêtrement de matières textiles, ayant une certaine cohésion et généralement destinées à un usage d'habillement ou d'ameublement ; englobe parfois certains types de non-tissés.

Fibre : toute substance composée de fil, qu'il soit d'origine animale, végétale ou minérale, spécialement lorsqu'il peut être filé ou tissé.

Fil : brin long et fin de matière textile.

Gobelin : tapisserie d'art faite initialement à la main à la Manufacture des Gobelins, et représentant des scènes historiques ou mythologiques.

Impression transfert : procédé consistant à transférer par thermo-impression des dessins colorés d'un matériau support (papier) sur la surface d'une étoffe réceptrice ou d'un matériau récepteur.

Imprimé : nom générique qui recouvre de nombreux procédés permettant de créer un décor à la surface des étoffes.

Métier : nom donné à certaines machines textiles. Machine utilisée pour fabriquer du tissu. Ils peuvent être industriels ou manuels. Le tissage s'opère par le croisement de deux séries de fils perpendiculaires.

Mohair : fibre textile obtenue à partir de la toison de la chèvre angora d'Asie Mineure. On peut en tirer des étoffes légères ou de la laine à tricoter.

Tapisserie : ouvrage d'art effectué sur métiers spécifiques haute ou basse lisse. 2 - Broderie manuelle effectuée sur canevas.

Tissage : ensemble des opérations consistant à entrecroiser des fils ou filés pour réaliser des tissus.

Tissu : Surface souple formée par l'entrecroisement perpendiculaire de deux ensembles de fils et/ou filés (chaîne et trame), et réalisée sur machine appelée métier à tisser ou machine à tisse.

Toile : tissu de lin, de chanvre ou de coton.

Velours : désigne dans une étoffe une face recouverte d'une nappe de poils droits et courts issus d'une fourrure et rasés généralement à environ 2 mm de hauteur.

Voile : étoffe très fine, légère et transparente, composée de fils fins et surtordus.