

NOTE AUX CANDIDATS ET CANDIDATES À PROPOS DE L'USAGE DE L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE

Ces dernières semaines, l'actualité des applications d'intelligence artificielle s'accélère dans les médias. En février 2023, nous avons attiré l'attention des candidats sur le fait que leur utilisation n'était pas autorisée et pas pertinente dans le cadre du concours d'entrée de l'ENSCI - Les Ateliers, centré sur l'expression de leur créativité et de leur personnalité. Nous nous réservons alors le droit de vérifier l'origine des fichiers numériques déposés par chaque candidat.

Moins d'un an plus tard, les possibilités d'emploi de ces outils se sont multipliées et, d'ici quelques mois, elles se seront sans doute encore accrues et affinées. De plus, l'IA interroge à plus d'un titre la pratique du design car elle reconfigure de manière spécifique les relations entre outils, services, usages et usagers.

Il nous faut désormais prendre en compte son influence grandissante en vue de la session 2024 du concours d'entrée, d'abord pour sa phase d'admissibilité.

Chaque candidat a donc la possibilité d'utiliser une ou plusieurs applications d'intelligence artificielle pour élaborer ses réponses, toujours personnelles, aux épreuves qui lui sont proposées. Mais il lui est impérativement demandé :

- **de nommer le ou les outils qu'il utilise**, la version employée et si elle est payante,
- **de décrire précisément comment il s'en sert** (en précisant également pour quelle ou quelles épreuves il l'utilise : vidéo, questions et/ou le projet)
- **de mesurer l'importance de cette utilisation dans chaque réponse finalisée.**

Il est bien sûr attendu de chaque candidat qu'il soit sincère dans ses déclarations et sache prendre du recul sur ses productions. Dans le contexte du concours d'entrée, l'intelligence artificielle ne représente pas une solution mais une possibilité voire une opportunité, selon l'approche de chacun.

Tout candidat peut d'ailleurs choisir de n'utiliser aucune intelligence artificielle, il n'en sera bien sûr aucunement pénalisé. Il doit simplement le mentionner et dire succinctement pourquoi il a fait ce choix.

Chaque candidat devra joindre sa réponse sur le choix ou non de l'utilisation d'une IA sous la forme d'un PDF d'une page dactylographiée de 250 mots maximum. Ce PDF devra être déposé sur le portail d'inscription de l'ENSCI et son poids ne dépassera pas 1 Mo.

Texte 2 • Design textile • Hors parcoursup :
LE TEXTILE DERRIÈRE LA GRILLE :
UNE ABSTRACTION IMPURE ?

Auteurs

Lucile Encrevé

Titre

Le textile derrière la grille : une abstraction impure ?

Editeur

Perspective, 1 | 2016, 204-209.

Document disponible en ligne à l'adresse :

<https://journals.openedition.org/perspective/6440>

-
- ¹ La grille peinte et dessinée constitue au ^{xxe} siècle l'une des formes privilégiées de l'art abstrait bidimensionnel, et notamment de l'abstraction moderniste telle qu'elle a été définie par Clement Greenberg : issue du cubisme, plane, désincarnée, autoréférentielle, c'est-à-dire, selon ses propres termes, pure. Elle frappe aussi par sa densité, sa complexité, relevées dès la fin des années 1970, au moment de l'un de ses grands retours, par Rosalind Krauss, qui, dans le célèbre texte « Grids », publié en 1979 dans la revue *October* (n° 9), s'intéresse aux contradictions d'une forme qui se présente comme « autonome et autotélique¹ » mais dans laquelle elle voit une fenêtre symboliste refoulée². Cette complexité est lisible aussi dans le rapport que la grille peinte entretient avec le textile : n'est-ce pas là justement que l'une de ses contradictions se révèle, une forme d'impureté, au sens d'altération par le mélange, ici avec le décoratif, avec le monde, avec le corps ? Penser le textile comme modèle pour la grille tient de l'oxymore. La lecture de l'abstraction géométrique, et donc de la grille, s'est en effet longtemps faite du côté des mathématiques et de la linguistique, d'une approche analytique et intellectuelle de l'art considérée comme masculine et opposée à une approche matérielle et sensible, à laquelle était associé dans les années 1970, parfois par les artistes femmes elles-mêmes, le textile³.

Dialogues

- ² Sur la grille peinte ou dessinée⁴ et son lien au textile peu de textes se sont réellement arrêtés, qu'ils s'attachent à la grille⁵ – une simple comparaison dans le texte de Krauss l'évoque⁶ –, ou au textile comme modèle pour l'art moderne – tel le fameux *Paradigme du tapis* de Joseph Masheck qui n'aborde pas directement ce sujet⁷. Le plus souvent, le rapport au textile n'est pas revendiqué par les artistes non textiles, ni signalé par leurs critiques, tant la volonté de distinguer art et artisanat est restée tenace – d'autant plus dans le cas d'un artisanat associé dans les esprits jusqu'à récemment à une pratique féminine longtemps dévalorisée. Ainsi Piet Mondrian « ne s'est absolument pas intéressé au textile (et il détestait l'idée même d'art appliqué) », affirme Yve-Alain Bois⁸. Des artistes ont cependant montré, après-guerre, leur capacité de dialogue avec le textile, comme, chez les minimalistes américains, Sol LeWitt qui publie des photographies de tissus parmi les images organisées en grille de son livre *Autobiography* (1980) et défend des créateurs qui l'emploient, ou Brice Marden qui a choisi de relier son travail, sous-tendu dans son entier par la grille, à une œuvre textile précolombienne lors d'une exposition à Boston en 1991⁹. Le discours change réellement à la fin du siècle : des jeunes peintres prennent la liberté d'utiliser des motifs de tissus comme modèles, tel Anthony Freestone, né en 1961, qui reproduit des carreaux de tartans depuis 1991 en respectant l'ordre alphabétique des clans auxquels ils se rapportent ou encore Susanne Paesler, née en 1963, qui s'inspire durant les années 1990 de coupons de tissus (agrandis, recadrés ou associés par deux), qu'elle considère comme des « icônes de la classe moyenne¹⁰ ». Et lorsque les artistes ne mettent pas en avant un lien avec le textile, il est intéressant de noter qu'ils utilisent un vocabulaire afférent, telle Leïla Brett, née en 1979, qui intervient dans le cadre d'une grille¹¹ qu'elle conçoit comme un « support pour créer du motif et de la vibration¹² ».
- ³ Il existe pourtant une proximité visuelle immédiate entre la grille et le textile, entre le croisement de lignes tracées sur un support et l'armure textile – l'entrecroisement des fils de chaîne (horizontaux) et de trame (verticaux) – dont les formules les plus simples

sont la toile et le taffetas, mais aussi avec le patchwork ou la maille, même si cette dernière se situe davantage du côté du filet et des lignes souples. Espaces d'une interrogation de la relation figure/fond, grille et textile constituent des lieux privilégiés pour la ligne (ligne des fils et ligne des motifs géométriques, à carreaux ou en damier, produits par le tissage depuis des millénaires ou, plus récemment, imprimés). Ils présentent tous deux un rapport fondamental au langage – « textile » et « texte » possèdent une origine étymologique commune (*texere*) souvent relevée, quand la grille est devenue la forme par excellence de l'art conceptuel (notamment chez LeWitt). Des préoccupations formelles les rassemblent, liées à la mesure, à la régularité, à la répétition, au *all-over* comme à l'absence de direction (ou à l'omnidirectionnalité).

Logique du tactile

- 4 L'identification de la grille au textile se manifeste dans une photographie de 1930 de Josef Sudek : *Koberec (Tapis)*¹³. Une mise en abyme, des grilles dans une grille, est produite par trois éléments textiles rectangulaires croisés, assemblés et photographiés, renvoyant aux œuvres abstraites exécutées dans ces mêmes années¹⁴, alors que Sudek porte son regard sur la matière même du monde¹⁵. Dans son lien au textile, c'est bien là ce qui se joue pour la grille : une présence tactile possible. Présence déjà lisible dans plusieurs œuvres d'Alexandre Rodtchenko datées de 1919¹⁶ dans lesquelles il peint une grille ouverte suggérant le textile (croisement et entrecroisement plus ou moins serrés de lignes droites de même épaisseur intervenant dans l'angle supérieur droit de la toile), manière sans doute de dire l'importance de la matérialité dans l'art, alors que le tissu va devenir bientôt l'un des horizons de la peinture dans la Russie soviétique – par exemple pour Varvara Stepanova sa compagne. N'est-ce pas aussi le sens des dernières peintures de Mondrian dans lesquelles les lignes, peintes ou faites de rubans de papier couleur, comme dans *New York City* ²¹⁷, sont entrelacées et comme tissées, échappant, dans leur profondeur plate¹⁸, à la planéité moderniste¹⁹ ?
- 5 Ce chemin dans l'œuvre de Mondrian d'une logique du visible (pure) vers une logique du tactile (impure) s'oppose à celui suivi par l'histoire de l'art, d'un mode de perception tactile à un mode visuel, décrit par Aloïs Riegl, dont on connaît l'intérêt pour le textile, dans ses *Stilfragen [Questions de style]* en 1893²⁰. Dans un texte de 1993, Krauss analyse cette trajectoire (non plus de l'haptique vers l'optique mais de l'optique vers l'haptique) chez Agnes Martin : « alors que la grille tendait à coïncider de plus en plus étroitement avec son support matériel et à réellement représenter la chaîne et la trame textiles [...], cette prétendue "logique de la vision" a été infectée par le tactile²¹ ». Elle y voit une menace d'infection, mot qui renvoie au vocabulaire de la maladie et de la morale. La ligne sensible de Martin (son tremblement) pourrait en effet être liée au textile – Lenore Tawney, artiste américaine privilégiant le médium textile, a confié que l'une des méthodes de Martin pour tracer ses lignes était d'utiliser un fil tendu sur la toile. Et l'on sait aujourd'hui l'importance du dialogue de la peintre avec Tawney, seule artiste sur laquelle Martin a écrit un texte²², alors que toutes deux se trouvent à New York. Ce qui se joue dans le rapport de la grille au textile est bien d'abord de l'ordre de la tactilité – tactilité qui passe par le geste, par le matériau, réel ou figuré. Cette tactilité est pensée par Krauss, ancienne disciple de Greenberg, comme une infection, comme une impureté qu'elle refuse (l'infection est, au XIII^e siècle, définie comme une « pensée impure²³ ») amenée par le tactile, induite peut-être aussi par une présence du corps dans la grille, liée au textile.

Figure et corps

- 6 Au Quattrocento, Leon Battista Alberti, dans son *De Pictura*, traité fondamental pour tout peintre, conseille l'utilisation d'un voile quadrillé, autrement dit d'une grille textile

placée devant le sujet à peindre, dont on sait qu'à la Renaissance il est volontiers une figure humaine. À travers la mémoire de ce tissu quadrillé employé pour le transfert, la grille peut être pensée comme le cadre d'une possible présence : il y a un corps là-dessous, derrière, dedans. Des peintures de la première Renaissance jouent en parallèle du rapport de la grille au corps : les plis du voile transparent de Véronique, dans lequel le visage du Christ, qui s'y serait essuyé le front, apparaît, chez Robert Campin dans *Le Voile de Véronique*²⁴ ou, espace de l'eucharistie, la nappe aux multiples plis de la *Cène* chez Léonard de Vinci (1495-1497) dans l'église Santa Maria delle Grazie de Milan²⁵ – « Ceci est mon corps ; ceci est mon sang ». Une autre puissance de la grille s'y décèle, liée à la renaissance de la peinture occidentale : la grille comme lieu de survenue ou de saisie d'une image figurale / de l'incarnation, par le textile – n'est-ce pas ce qui est au cœur des recherches de Hugo Schüwer- Boss, né en 1981, qui s'intéresse au « tableau comme lieu d'apparition d'une image », dans les œuvres abstraites de 2015 titrées *Long hiver*, « peintures qui sont tricotées au pinceau²⁶ », recouvertes d'une épaisse grille textile peinte à l'acrylique ? La grille habitée par le corps fait d'abord lever²⁷ le souvenir de la collaboration de LeWitt avec Lucinda Childs et Philip Glass pour *Dance* (1979) : des images de danseurs projetées sur un écran de gaze à l'avant-scène se superposent, comme des ombres, aux corps dansant sur la scène qui est elle-même une grille²⁸. Mais l'apparition, celle d'un corps dansant, dans une grille, se produit plus tôt, dans une série de cinq photographies de danseurs devant la *Contre-composition XVI* de Theo van Doesburg²⁹ réalisée vers 1925. Dans l'une d'elles, par un effet de double exposition semble à la fois surgir de et disparaître dans le tableau la figure du danseur, poète et musicien russe, Valentin Parnakh, reprenant la pose de l'une de ses célèbres créations, *Idole-Girafe*³⁰. Le corps de Parnakh, qui défend dans ses écrits l'idée d'un corps machine, devient, avec son costume sombre, une autre ligne, d'autres lignes, qui s'ajoutent à la grille de l'œuvre de Van Doesburg. La grille peut ainsi intégrer en elle un corps qui contribue à la constituer. C'est ce que semble indiquer Michel Pastoureau, pour qui la rayure du vêtement du prisonnier et celle des barreaux forment ensemble une grille, dans *L'Étoffe du diable* : « Géométriquement et métaphoriquement, le lien est très fort entre les rayures horizontales du vêtement pénitentiaire et les rayures verticales que forment les barreaux de la prison. Se croisant à angles droits, rayures et barreaux semblent constituer une trame, une grille, une cage même, qui isole encore plus le prisonnier du monde extérieur³¹. » Dans cette grille projetée par Pastoureau se tient donc un corps de face (derrière la fenêtre) – et non un corps visible de dos (devant elle), comme chez Caspar David Friedrich.

Origine du monde, origine de l'art

7 Il est possible de lire de cette manière l'œuvre clef de Mona Hatoum *Measures of Distance* (1988), une vidéo dans laquelle on devine, forme verticale, sa mère (et ses formes généreuses) nue sous la douche derrière des lignes horizontales constituées d'extraits de lettres en arabe envoyées à sa fille, une grille incarnée et dessinée à faire fonctionner avec les nombreuses grilles textiles de l'artiste, réalisées notamment avec des cheveux. La grille est liée à la mère ici, comme elle l'a été auparavant chez Simon Hantaï, grand artiste abstrait du pli et de la grille en réserve, qui faisait volontiers entrer en correspondance ses œuvres, comme en témoignent ses critiques, et d'abord l'écrivaine Hélène Cixous, avec une photographie de sa mère de 1920 en Hongrie, dans laquelle se repère immédiatement la grille de son tablier : « Le tablier n'est d'ailleurs pas un tablier. C'est le rideau devant le mystère. [...] il [Hantaï] écrit aussi le mot *ventre*. Le tablier dit-on protégerait le ventre³². » La grille maternelle³³, giron maternel³⁴, liée au textile, est pensée là comme lieu de naissance de l'œuvre³⁵.

8 Le tissage (pour les parois, pour le vêtement) serait à l'origine de tout art, selon Gottfried Semper : si cette affirmation est immédiatement controversée au ^{xix}e siècle, elle marque durablement les esprits et a véritablement imprégné la pensée sur l'art au tournant du ^{xx}e siècle – alors que sont découvertes en Suisse, à Robenhausen, des

textiles néolithiques et des grilles tissées, conservées notamment au British Museum³⁶. La grille, comme image d'un textile premier, est ainsi liée au fantasme d'un retour à l'origine³⁷ propre au XIX^e siècle puis aux avant-gardes. Se saisir de la grille revient à faire retour vers l'origine textile et décorative de l'art. Ce désir de retour par le motif de la grille à une forme originelle est le désir d'un rapport au monde qui serait plus direct et plus vrai, lisible dans les écrits d'artistes dès la fin du XIX^e siècle. Il nous permet de voir dans la grille non une épure obtenue à partir du réel (processus d'abstraction dont la trajectoire de Mondrian est souvent présentée comme un modèle – des arbres et des façades à la grille) mais un retour à l'origine de l'art, un retour par l'ornement, dans la vie (impur). Cette puissance originelle de la grille liée au décoratif est-elle liée au corps ? L'ornement originel, si on suit Adolf Loos, serait criminel, lui pour qui le premier ornement, la croix, est d'origine érotique : « Un trait horizontal : la femme allongée. Un trait vertical : l'homme qui la pénètre³⁸. » La grille érotique, une grille immorale ? On peut en sourire, tout en percevant les complexités d'une grille où, à travers le lien au textile, se dit la dimension originelle d'une forme – origine de l'art, origine du monde, naissances et de l'art et du monde.

- 9 Penser le lien de la grille, forme abstraite récurrente depuis le début du XX^e siècle, au textile, c'est ainsi étudier comment ce lien l'infecte, pour reprendre le terme de Krauss, la rend impure, en la liant au corps et au décoratif : une grille tactile, habitée par les corps, une grille originelle, inséparable du fantasme d'un retour à l'origine de l'art, mais aussi liée à l'origine du monde – grille sexuée, grille maternelle, grille mémorielle. C'est repenser l'histoire de la grille, ses contradictions, entre détachement et incarnation, pure visualité et impure tactilité, prise dans une double tension d'avancée et de retour.

Notes

1 Rosalind Krauss, « Grilles » (1979), dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Jean-Pierre Cricqui (trad. fra.), Paris, 1993, p. 93-109, ici p. 94.

2 « Je ne pense pas exagérer en disant que derrière chaque grille du XX^e siècle se trouve – comme un traumatisme qu'il faut refouler – une fenêtre symboliste qui se fait passer pour un traité d'optique », Krauss, (1979) 1993, citée n. 1, p. 102.

3 L'œuvre de Sylvie Fleury, *Tableau n° 1* (1992, peinture acrylique et fourrure synthétique sur bois, 96 × 60,2 cm, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou), dans laquelle de la fourrure synthétique colorée est insérée sur une grille qui évoque un Mondrian des années 1930, en constitue un commentaire ironique.

4 La grille constituée de matériaux textiles n'est pas le sujet de ce texte (qui traite du textile derrière la grille et non dans la grille) : privilégiée très tôt par les artistes travaillant avec des fibres (de Sophie Taeuber-Arp à Mona Hatoum en passant par Pierrette Bloch), elle a été étudiée à l'occasion de nombreuses expositions, ainsi récemment en 2014-2015 dans « Fiber : Sculpture 1960 – Present », sous la direction de Jennelle Porter, à l'Institute for Contemporary Art de Boston (puis : Iowa, Des Moines Art Center ; Houston, Contemporary Art Museum ; Columbus, Wexner Center for the Arts).

5 Éric de Chassey, dans son texte « Après la grille », s'y arrête, désignant la décoration textile comme le deuxième moment de la préhistoire de la grille (entre perspective et architecture) – dans *Abstraction/Abstractions : géométries provisoires*, Bernard Ceysson, Éric de Chassey, Camille Morineau *et al.*, cat. exp. (Saint-Étienne, musée d'Art moderne, 1997), Saint-Étienne, 1997, p. 12.

6 « Grâce à la grille, l'œuvre d'art se présente comme un simple fragment, comme une petite pièce arbitrairement taillée dans un tissu infiniment plus vaste », Krauss, (1979) 1993, citée n. 1, p. 102.

7 Joseph Masheck, *Le Paradigme du tapis. Prolégomènes critiques à une théorie de la planéité* (1976), Jacques Soulillou (trad. fra.), Genève, 2011.

8 Mail à l'auteure, 22 janvier 2016.

9 Brice Marden, *Boston: A "Connections" Project at the Museum of Fine Arts*, Trevor J. Fairbrother, cat. exp. (Boston, Museum of Fine Arts, 1991), Boston, 1991.

10 Hanne Loreck, « Kritische Eleganz », dans *Neue bildende Kunst*, 3, 1998, p. 45.

11 Le papier quadrillé sur lequel elle appose ses points blancs.

12 Leïla Brett, conversation dans l'atelier avec l'auteure, Paris, 21 octobre 2015.

13 *Koberec*, 1930, photographie, 23,6 × 17,1 cm, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou.

14 1930 est aussi la date du manifeste de l'art abstrait se revendiquant comme le plus pur, l'art concret – « Base de la peinture concrète », dans *Art concret*, numéro d'introduction, avril 1930.

15 Même lorsqu'il travaille, comme ici, pour la maison d'édition tchèque dp – Družstevní práce.

16 Par exemple, *Non-Objective Painting*, 1919, huile sur toile, 84,5 × 71,1 cm, New York, Museum of Modern Art.

17 *New York City 2*, 1941, huile et papier sur toile, 114,94 cm × 98,74 cm, San Francisco, Museum of Modern Art.

18 Jean Clay, « Pollock, Mondrian, Seurat : la profondeur plate », dans Hans Namuth (dir.), *L'Atelier de Jackson Pollock*, Paris, 1982, n.p.

19 Cette matérialité apportée à la grille par le textile est d'évidence lorsque les artistes, le plus souvent des femmes, usent directement des fils, unissant la grille, le textile et le décoratif. C'est le cas de Sophie Taeuber-Arp, qui a enseigné le textile à Zurich de 1916 à 1929. C'est aussi le cas de l'atelier textile du Bauhaus, longtemps dirigé par Gunta Stölzl, constituant dans les années 1920 un espace d'épanouissement de la grille en Allemagne.

20 Aloïs Riegl, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation* (1893), Henri-Alexis Baatsch, Françoise Rolland (trad. fra.), Paris, 2002.

21 « as the grid came to coincide more and more closely with its material support and to actually depict the warp and weft of textiles [...], this supposed "logic of vision" became infected by the tactile », Rosalind Krauss, « Agnes Martin: The /Cloud/ » (1993), dans *Bachelors*, Cambridge, 1999, p. 88-89 [traduction de l'auteure].

22 En 1961, pour un catalogue du Staten Island Museum.

23 Voir le Nouveau Petit Robert, *ad vocem* et voir aussi « souillure (du péché) » dans le Trésor de la Langue Française informatisé.

24 Robert Campin (ou son atelier), *Le Voile de Véronique*, vers 1428-1430, huile sur bois, 151,9 × 61,2 cm, Francfort, Städel Museum.

25 On la retrouvera plus tard chez d'autres, et par exemple Philippe de Champaigne dans les *Cènes* du musée du Louvre (1648 et vers 1652).

26 Hugo Schüwer-Boss, « L'ombre du nuage », dans *Puissance de l'abstraction/Critique de la représentation*, colloque (Besançon, Frac Franche-Comté, 20-21 novembre 2015), communication orale.

27 Évoqué à la fin du texte de Krauss sur la grille : « une performance reposant sur les efforts combinés de Philip Glass, Lucinda Childs et Sol LeWitt : la musique, la danse et la sculpture envisagées comme autant de voies d'accès à l'espace de la grille », Krauss, (1979) 1993, citée n. 1, p. 108.

28 Le lien de la grille à la danse est essentiel : on sait l'intérêt que lui portaient d'autres artistes de la grille, tel Mondrian, danseur atypique dont les gestes mêmes, lorsqu'il travaillait avec ses bandes de papier adhésives, ont été décrits comme une danse rituelle.

29 Van Doesburg, qui, avec Taeuber-Arp et Hans Arp, a conçu à la fin des années 1920 la décoration, à Strasbourg, de l'Aubette, complexe lié aux loisirs témoignant aussi du lien noué entre grille et danse au début du xx^e siècle.

30 17,8 × 11,9 cm, La Haye, archives Theo et Nelly van Doesburg, reproduit dans Jean-François Chevrier, « Sophie Taeuber. L'instinct ornemental », dans *La Trame et le hasard*, Paris, 2010, p. 71.

31 Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, 1991, p. 96-97.

32 Hélène Cixous, *Le Tablier de Simon Hantai*, Paris, 2005, p. 36.

33 Sur cette association de la grille à la mère, l'artiste Dominique de Beir m'indique l'*Annonciation* de Fra Angelico visible en haut de l'escalier menant aux cellules des moines du couvent San Marco de Florence : une grille, lue parfois comme un symbole de virginité, y est peinte entre l'ange et Marie. Et les signes en grille de Lascaux ne sont-ils pas classés par André Leroi-Gourhan comme des signes qu'il dit féminins (liés à des vulves – dans *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, 1995, p. 593) ?

34 L'œuvre, centré sur la grille, de LeWitt prend son point de départ en 1964, selon l'artiste lui-même, dans ses œuvres en bois peint titrées *Muybridge*, longues structures compartimentées de plus de deux mètres de long dans lesquelles se révèlent au spectateur, au moyen de lumières clignotantes, dix photographies d'une femme nue, zoomant progressivement vers son ventre, point focal et terme de la série – ainsi *Muybridge II*, 1964, bois peint, photographies, et lumières, 24,13 × 243,84 × 26,67 cm, San Francisco, Museum of Modern Art.

35 Le textile, lié à la mère, désigné comme origine de la grille dans l'œuvre, se retrouve encore chez Hanne Darboven, célèbre pour son utilisation de la grille comme cadre dans lequel des

nombres et notations graphiques renvoient à la mémoire du monde comme à sa propre mémoire. À la fin des années 1990, elle a travaillé sur une série utilisant une photographie du métier à tisser de son enfance (avec un pied sur un tapis), celui de sa mère, conservé dans la ferme familiale, à Hambourg-Ronneburg où elle s'est elle-même retirée.

36 On peut les retrouver sur le site du musée : <http://www.britishmuseum.org> (par exemple la grille enregistrée sous le numéro d'inventaire : 1964,1201.1259).

37 Il s'assortit souvent d'une attention privilégiée portée aux arts extra-occidentaux, ainsi lorsque François Morellet regarde dès 1949 les *tapas* (ces étoffes non tissées, faites d'écorce battue, fabriquées notamment en Océanie, souvent structurées par le motif de la grille) et Anni Albers à partir de 1935 les textiles précolombiens – deux créateurs de grilles.

38 Adolf Loos, *Ornement et crime* (1908), Sabine Cornille, Philippe Ivernel (trad. fra.), Paris, 2003, p. 60.

References

Bibliographical reference

Lucile Encrevé, "Le textile derrière la grille : une abstraction impure ?", *Perspective*, 1 | 2016, 204-209.

Electronic reference

Lucile Encrevé, "Le textile derrière la grille : une abstraction impure ?", *Perspective* [Online], 1 | 2016, Online since 15 June 2017, connection on 06 February 2024. URL: <http://journals.openedition.org/perspective/6440>; DOI: <https://doi.org/10.4000/perspective.6440>