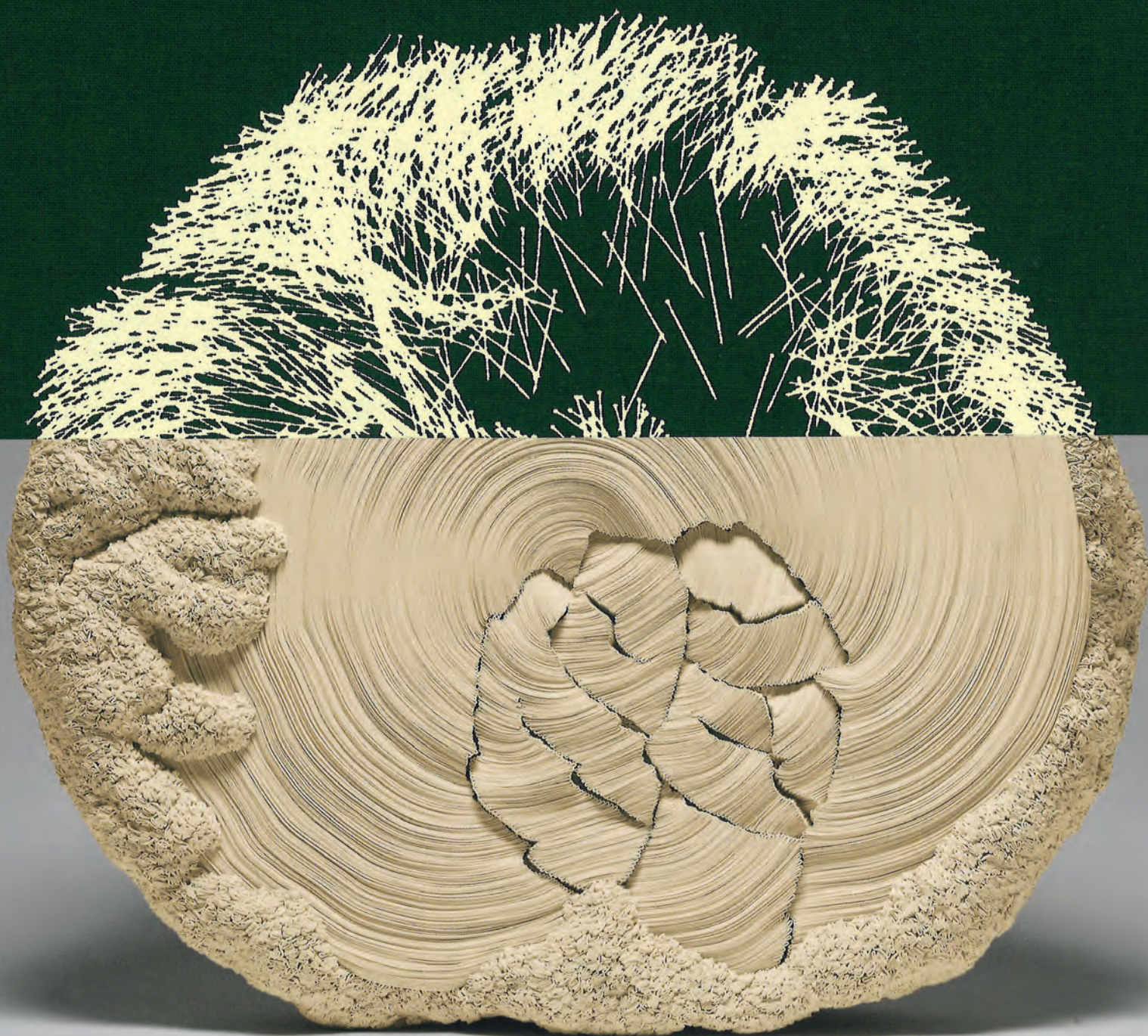


SIMONE PHEULPIN

éditions cercle d'art



SIMONE **PHEULPIN**

Merci à tous ceux qui ont cru en moi et particulièrement à Florence Guillier-Bernard, mon agent depuis 2008, et à sa collaboratrice Morgan Regales. Je dédie ce livre à mon mari, à mes enfants Judith et Guillaume, et à mes petits-enfants Quentin, Axel, Hugo, Hector et Hermance.

Simone Pheulpin

Depuis notre rencontre en 2008, l'estime et la confiance mutuelles qui nous lient avec Simone Pheulpin m'ont permis de la révéler, et de promouvoir son talent et son œuvre tant auprès du public que des plus prestigieux musées. La parution de ce livre, qui consacre son parcours exceptionnel, est un nouveau témoignage de notre amitié et de mon engagement auprès de cette grande artiste.

Florence Guillier-Bernard

My deepest thanks to all those who believed in me, especially Florence Guillier-Bernard, my agent since 2008, and her colleague, Morgan Regales. This volume is dedicated to my husband, my children, Judith and Guillaume, and my grandchildren, Quentin, Axel, Hugo and Hermance.

S. P.

Since we first met in 2008, our relationship of mutual respect and appreciation with Simone Pheulpin has allowed me to reveal her to the world and promote her talent and work, which is appreciated by the public and prestigious museums alike. The publication of this work retracing her extraordinary career is yet another expression of our friendship and my wholehearted commitment to this great artist.

F. G.-B.

Cet ouvrage a fait l'objet d'une édition de tête limitée à 184 exemplaires :

14 exemplaires numérotés de I/XIV à XIV/XIV accompagnés d'une œuvre originale de Simone Pheulpin issue de la série exclusive « Origine » spécialement réalisée pour cette édition, et d'une digigraphie signée qui en reproduit la radiographie.
150 exemplaires, numérotés de 001/150 à 150/150 accompagnés d'un tirage digigraphique signé reproduisant un détail de la radiographie de l'œuvre *Ensemble II*.
10 exemplaires « hors commerce », numérotés en chiffres romains H.C. I/X à H.C. X/X, accompagnés d'un tirage digigraphique signé reproduisant un détail de la radiographie de l'œuvre *Ensemble II*.
10 exemplaires « épreuve d'artiste », numérotés en chiffres romains E.A. I/X à E.A. X/X, accompagnés d'un tirage digigraphique signé reproduisant un détail de la radiographie de l'œuvre *Ensemble II*.

This work is printed in a limited edition of 184 copies as follows:

14 copies numbered I/XIV to XIV/XIV, each accompanied with an original work by Simone Pheulpin from the exclusive “Origin” series, specially produced for this edition, and a signed digigraphic print reproducing an X-ray of the work.
150 copies, numbered 001/150 to 150/150 accompanied by a signed digigraphic print reproducing a detail of an X-ray of the work *Ensemble II*.
10 copies labelled “hors commerce” numbered in Roman numerals H.C. I/X to H.C. X/X, accompanied by a signed digigraphic print reproducing a detail of an X-ray of the work *Ensemble II*.
10 “artist's proof” (E.A. for épreuve d'artiste) copies, bearing the Roman numerals E.A. I/X to E.A. X/X, accompanied by a signed digigraphic print reproducing a detail of the X-ray of the work *Ensemble II*.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article L.122-5 d'une part, que « les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et d'autre part, sous réserve que soient indiqués clairement l'auteur et la source, « les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'ouvrage auquel elles sont incorporées », toute reproduction intégrale ou partielle, toute traduction adaptation ou transformation opérée sans le consentement des auteurs ou de leurs ayants droit est interdite. Il en va de même des reproductions et enregistrements opérés sur supports numériques ainsi que de leur diffusion notamment par hébergement sur un site accessible par Internet. Ces infractions constituent les délits prévus et réprimés par les dispositions de l'article L.335-3 du Code de la propriété intellectuelle.

The law of 11 March, 1957, authorizing only, in the terms put forth in subparagraphs 2 and 3 of article 41, on the one hand, "copying and reproduction strictly reserved for the private use of the copying party and not destined for any collective usage", and on the other hand, that any analysis or short quotation, for the purposes of example or illustration, "any representation or reproduction, complete or partial, made without the consent of the editor or his representatives, will be considered a violation of this law (subparagraph article 40). Said representation or reproduction, by whatever means, constitutes a violation sanctioned by articles 425 and following of the Penal Code.

© 2022 Éditions Cercle d'Art, Paris
© Adagp Paris, 2022 pour les œuvres reproduites
Photographies : Antoine Lippens, sauf mention particulière en fin d'ouvrage.

ISBN 978 2 7022 1126 7

SIMONE PHEULPIN

Texte / Text

Christophe Pradeau

Portrait

Françoise de Loisy

Translated from French by

Rachel Zerner

éditions cercle d'art

65

La Couleur du temps

par Christophe Pradeau

153

The Color of time

by Christophe Pradeau

233

Portrait

par / by Françoise de Loisy





« Un Monde de Plis » • “Within the Folds”
 • Chapelle expiatoire, Paris, France • 2017



01 *La Tour*

40 x 15 cm • 1996
Coll. Patrick Bonnet,
Nancy, France

02 *Feuille*

40 x 25 cm • 1996
Coll. Marie-Noëlle Cinqualbre,
Nancy, France

01



02



03

03 Axel

Plis de coton, épingles, bois
• Cotton folds, pins, wood
170 x 30 cm • 1988
Coll. Simone Pheulpin, France

04 Henry-Claude

Plis de coton, épingles, bois
• Cotton folds, pins, wood
130 x 30 cm • 1989
Coll. Simone Pheulpin, France



04





05 *Termites*
130 x 33 x 11 cm • 1995
Coll. Musée-Atelier du Fentre,
Mouzon, France

05



Musée-Atelier du Fentre
MOUZON - FRANCE



06

06 *Judith*
20 x 6 cm • 1996
Coll. Becker, Nancy, France

07 *La Demoiselle*
42 x 15 cm • 1996
Coll. Becker, Nancy, France



07



08

08 *Dunes*
Plis de coton, épingles,
encadrement bois • Cotton folds,
pins, wooden frame
66 x 44 cm • 1995
Coll. Laurence Van der Elst, Belgium



Décade

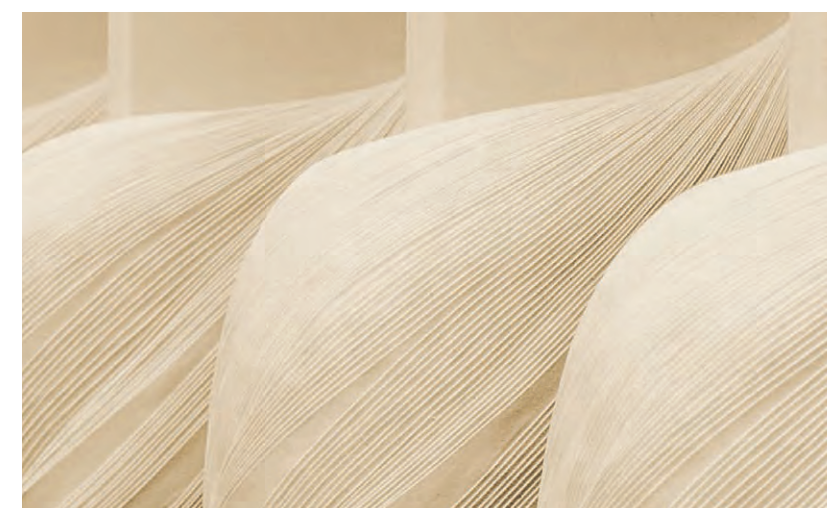
En 1987, Simone Pheulpin a été sélectionnée pour participer à la Biennale internationale de la Tapisserie de Lausanne qui avait posé comme contrainte la réalisation d'une œuvre murale de taille importante. Après presque un an de travail, *Décade*, spectaculaire installation en dix colonnes, lui vaut d'être reconnue tant par le jury de la Biennale que par le monde de l'art contemporain. Hommage à la maternité, aux femmes, aux mères, à la Terre mère, chaque colonne évoque aussi bien un ventre rond qu'un cocon – lieux de conception et d'émergence de la vie qui s'y crée, grandit, se développe avant d'apparaître dans sa perfection – tout en incarnant les subtils et infinis changements qui s'accomplissent au cours d'une gestation.

In 1987, Simone Pheulpin was selected to participate in the International Tapestry Biennial in Lausanne, which had stipulated that the work produced must be a large-scale mural piece. Following almost a full year of work, *Décade*—a spectacular installation of 10 wall-mounted columns—earned the artist recognition from both the Biennial's jury and the world of contemporary art. An homage to motherhood, women, mothers and to Mother Earth, each column is reminiscent of both a pregnant belly and a cocoon—sites of conception and emergence of a life within that grows and develops before appearing in the fullness of its perfection—while embodying the infinite, subtle changes that take place in the course of gestation.

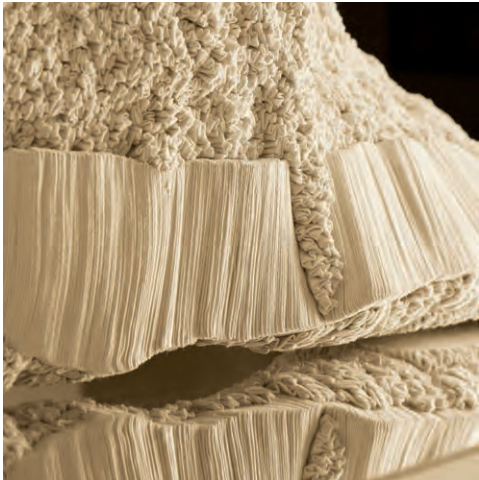


09

09 *Décade*
10 panneaux • 10 panels
200 x 30 x 30 cm chaque/each • 1987
Coll. Galerie Maison Parisienne,
Paris, France







10

10 *Errance*
110 x 30 cm • 1996
Coll. Marc & Martine Jardinier, France





II *Duel*
130 x 30 cm • 1996
Coll. Marc & Martine Jardinier, France



*J'aime travailler
avec une
matière simple
et en faire
quelque chose
de précieux.*

I LOVE TAKING A VERY SIMPLE MATERIAL
AND TURNING IT INTO SOMETHING PRECIOUS.





12

12 *Mélange I*
Plis de coton, lin, épingles
• Cotton folds, linen, pins
22 x 16 cm • 1996
Coll. Simone Pheulpin, France



13

13 *Mélange II*
Plis de coton, lin, épingles
• Cotton folds, linen, pins
22 x 19 cm • 1996
Coll. Simone Pheulpin, France

Silhouette

En 1994, Simone Pheulpin prend part à Troyes à l'exposition « 100 Créateurs pour l'Église » en réalisant *Silhouette*, la plus haute de ses sculptures puisqu'elle mesure deux mètres. Inspirée de sa série « Mégalithe », cette figure abstraite et stylisée pourrait évoquer une vierge. D'abord exposée à l'église Saint-Jean-au-Marché de Troyes où elle ouvre un dialogue minéral avec l'architecture du lieu, puis en 2012 au musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie contemporaine d'Angers, elle est finalement acquise par ce dernier.

In 1994, Simone Pheulpin took part in the exhibition "100 Créateurs pour l'Église", held in Troyes (France), producing *Silhouette* which, at two meters high, it remains her tallest work. Inspired by her "Mégalithe" series, the abstract, stylized figure might call to mind a statue of the Virgin. The work was initially exhibited at the church of Saint-Jean-au-Marché in Troyes, where it established a dialogue with the architecture, then in 2012, at the Musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie contemporaine, which subsequently acquired the piece.

Musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie ANGERS - FRANCE contemporaine

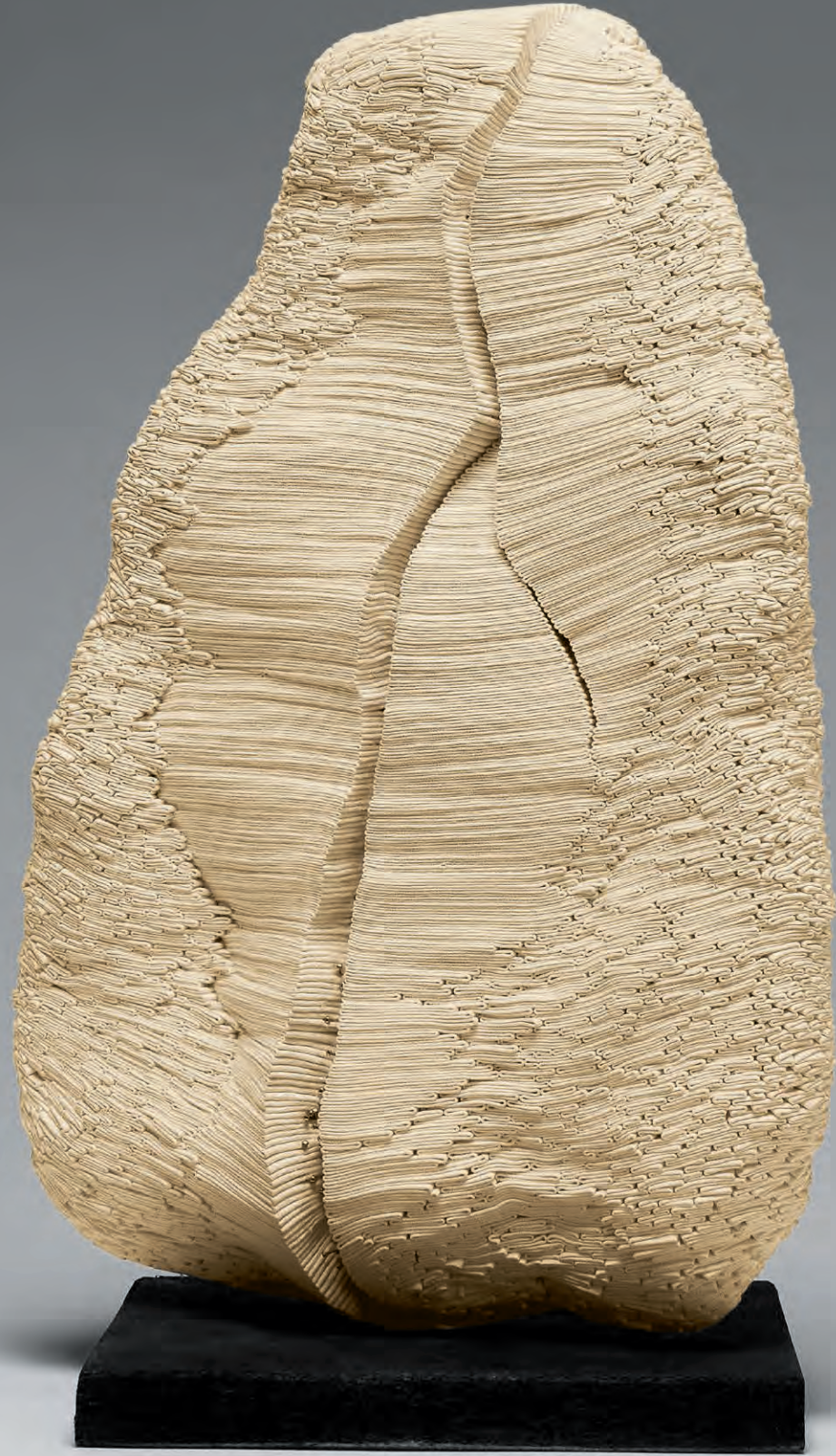


14

14 *Silhouette*
200 x 50 cm • 1994
Coll. Musées d'Angers, France







15 *Pittsburgh*
 38 x 38 cm • 1997
 Coll. Josette & Jean-Claude Bonnet,
 Nancy, France



15



16

16 *Feuille II*
33 x 20 x 6 cm • 1998
Private Collection, USA

17 *Feuille I*
32 x 18 x 10 cm • 1998
Private Collection, USA



17

*Je plie et retourne
le tissu sur lui-même.
Les couches
sont superposées,
et finalement
le cadre
importe peu.*

I FOLD AND FLIP THE FABRIC BACK ON ITSELF. THE LAYERS
ARE STACKED AND ULTIMATELY, THE FRAME MATTERS LITTLE.





18

L'île

Chronologiquement, la Triennale internationale de la Tapisserie de Lodz en Pologne conclut la succession des trois concours textiles majeurs après la Compétition internationale de Textile de Kyoto et la Biennale internationale de la Tapisserie de Lausanne. Pour l'édition de 1995, l'artiste réalise une œuvre murale en 6 panneaux.

Seule de ses créations à être construite comme un puzzle, *L'île* pourrait évoquer un récif stratifié émergeant tout en failles et en craquelures de l'eau, une empreinte fossile découverte à flanc de montagne, ou encore un paysage marin, minéral ou végétal...

Chronologically speaking, the Lodz International Triennial of Tapestry in Poland rounds out the triple crown of major textile events, after the International Textile Competition of Kyoto and the Lausanne International Tapestry Biennial. For the 1995 edition the artist created a mural piece comprised of six panels.

The only one of her works to be assembled like puzzle pieces, *L'île* (*The Island*) might evoke a stratified coral reef, emerging from the water as a mass of cracks and fissures, a fossil imprint discovered on a mountainside, or yet the landscape whether seabed, salt flats or vegetation...

18 *L'île*
6 panneaux • 6 panels
180 x 30 x 20 cm chaque|each • 1995
Coll. Galerie Maison Parisienne,
Paris, France







19



19 *Épiphyte*
Plis de coton, épingles, bois
• Cotton folds, pins, wood
90 x 30 x 40 cm • 2000
Private Collection, Paris, France



20



20 *Entrez dans la danse*

50 x 30 x 80 cm • 2000
Coll. Véronique & Serge Carrasco,
Brussels, Belgium

21



21 *Grand Tourbillon II*

série **Tourbillon**
Plis de coton, épingles, ardoise
• Cotton folds, pins, slate
23 x 23 cm • 2000
Coll. Marie-Noëlle Cinqualbre, Nancy, France

22 *Carré*

50 x 50 cm • 2000
Coll. Marie-Noëlle Cinqualbre, Nancy, France



22



23-24-25
Mégalithe IV
88 x 23 x 20 cm • 2001
Mégalithe V
90 x 25 x 25 cm • 2001
Mégalithe VI
86 x 20 x 20 cm • 2001
Coll. Browngrotta Arts, USA

23 24 25



26 *Ensemble I*
75 x 30 x 23 cm • 2005
Coll. Ramus del Rondeaux,
Paris, France



27

27 *Ensemble II*
40 x 40 cm • 2006
Private Collection, Brussels, Belgium





28 *Croissance I*
série **Croissance**
diam. 75 cm • 2007
Galila's Collection, Belgium





29



29 *Détail II*
25 x 10 cm • 2008
Private Collection, Paris, France

La Couleur du temps

par
Christophe Pradeau

Du ciel d'été au coton grège

Lorsque la future Peau d'Âne, « de mille chagrins l'âme pleine », vient prendre conseil auprès de la fée, sa marraine, ne sachant par quel moyen se soustraire à la « folle demande » de son père, elle se voit suggérer, comme condition à son consentement, d'exiger « une robe qui soit de la couleur du temps ». S'il est embarrassant d'attribuer une couleur au temps qui passe, le temps qu'il fait se montre plus accommodant, mieux à même de se prêter au jeu des tissus que l'on coupe, qui s'allègent en drapés, magnifiant le mouvement d'un bras et la dignité d'une démarche. C'est en jouant sur les deux sens du mot que les tailleurs tourneront la difficulté, déjouant ainsi la ruse de la fée. Il reviendra donc aux météores de prêter à la robe leur éclat. Elle sera d'un bleu éclatant, couleur du ciel d'été. Lorsque Jacques Demy entreprendra de porter le conte à l'écran, il se montrera fidèle à Perrault en attribuant à la robe de Peau d'Âne la couleur du beau temps mais il y ajoutera une touche de temps qui passe en l'imaginant faite d'une étoffe merveilleuse, tissée d'images en mouvement: des nuages d'altitude animent de leur ombre, avec une régularité horlogère, l'azur de la jupe.

En découvrant les sculptures monochromes de Simone Pheulpin, on se défend mal du sentiment qu'une très ancienne énigme trouve enfin sa réponse. Les tours de passe-passe faisant du bleu du ciel « la couleur du temps » n'ont jamais satisfait pleinement la curiosité enfantine, prompte à y découvrir tricherie ou faux-semblant. Devant ces sculptures de coton écru, l'évidence s'est imposée, à la façon, spacieuse et reconfigurante, d'une illumination rétrospective: c'était donc ça, cette couleur inconcevable qui s'était obstinément dérobée à mes imaginations d'enfant. La couleur du temps mais du temps des horloges cette fois, de ce temps qui nous traverse, blanchit nos cheveux, ravine notre épiderme, bouscule toute chose, les entraînant dans une bascule perpétuelle entre ravage et reverdie. La couleur du temps mais du temps à vif, celui que le roi et ses tailleurs avaient refusé de regarder en face, laissant ainsi l'énigme irrésolue, lui préférant le beau temps, bien plus propre, il est vrai, à s'arrondir en corolle autour de la taille d'une jeune fille. À quelques rares exceptions près, tentatives jugées insatisfaisantes par l'artiste, toutes les œuvres de Simone Pheulpin sont de cette immuable couleur grège, la couleur du coton des Vosges, du coton à l'état brut, non décati, ni blanchi ni teint, une espèce de couleur par défaut donc, l'affirmation d'un neutre. Toutes ses sculptures sont ainsi faites: quelques mètres de tissu de coton écru, préalablement découpés en bandelettes de quatre à six centimètres de large, dont la main se saisit pour former des vaguelettes de plis, des colonies de madrépores, des failles ou des tourbillons, des empilements de strates géologiques, chaque pli dûment fixé par des épingles, invisibles, dont il faut imaginer le hérissément, l'entrecroisement sauvage dans l'envers caverneux de l'œuvre «60». Rien d'autre, jamais, que du coton écru et des épingles à piquer en acier Couturex, de chez Bohin, si l'on excepte toutefois le cas, entreprise exceptionnelle, des dix piliers de bois blond de *Décade*, gonflés de nids de guêpes ou de ventres féconds «09», et deux ou trois autres expériences encore.

J'ai mis quelque temps à comprendre pourquoi les délicates nuances du coton grège, que Simone Pheulpin travaille comme d'autres le marbre, le bois ou le bronze, pouvaient passer pour la réponse à une énigme indissociable des premiers souvenirs. La perplexité est inséparable de l'état d'enfance. Surprise de découvrir un jour que le monde est moins lisible, plus hostile que les apparences le laissaient présager: les fils s'emmêlent, se nouent, s'embarrassent de contradictions. On devine, sans trop vouloir y croire, que la trame de l'existence est moins robuste, plus riche de béances et de hiatus qu'on ne le pensait. La perplexité peut prendre bien des noms, en fonction des joies et des peines dont chacun aura fait l'expérience au fil des jours. L'une des fonctions des contes est d'appivoiser cette perplexité, de l'emprisonner dans des formules énigmatiques. Des générations d'enfants auront redit en eux: « couleur du temps », avec une sorte de recueillement, tandis que leur mère continuait la lecture. Souvenez-vous ou bien, si *Peau d'Âne* ne vous évoque rien, feignez de retrouver dans votre mémoire la petite scène que voici, empruntée au théâtre d'ombres de l'enfance, qui est de tous les temps et de tous les lieux. L'énigme figurait dans un gros livre toilé, illustré d'une vingtaine de planches aux couleurs vives, dont certaines se déplaient en panoramas, dissimulant derrière un système de tirettes un fourmillement d'arrière-mondes. Votre mère lisait d'une voix qui n'était plus tout à fait la sienne, embrumée par les mystères d'un autre temps, d'une époque lointaine, quelque peu inquiétante, où des petites filles vêtues de rouge étaient imprudemment envoyées en course dans des forêts obscurcies de loups. C'est de cette même voix étrange, légèrement essoufflée, tendant vers le chuchotement, que votre grand-mère vous chantonnait le soir, jusqu'à ce que le sommeil se saisisse de vous, ces comptines du temps passé où se donne à entendre toute la mémoire de la langue: *Malbrough, Il pleut, il pleut bergère, Cadet Rousselle, À la claire fontaine*.

Que le temps fût d'une belle couleur bleue ne satisfaisait décidément pas votre enfantine curiosité pour les fins dernières. La réponse avait quelque chose de forcé, d'inadéquat, sonnait un peu faux, rendait le son de ces beaux mensonges que l'on fait aux enfants pour les détourner d'y regarder de trop près. En dépit de l'autorité du conteur, le doute persistait, le soupçon que l'énigme restait irrésolue. Pourquoi donc ce sentiment, plus de quarante ans plus tard, devant les sculptures de Simone Pheulpin, de trouver enfin une réponse à une question demeurée si longtemps en suspens? Est-ce en raison de leur couleur équivoque, trop riche de nuances pour ne pas être quelque peu instable, hésitant entre le blanc, le beige et le gris, et sur laquelle passe quelquefois, pour compliquer le tout, comme sur la robe de Peau d'Âne dans le film de Demy, l'ombre d'un nuage? Cette discrète mobilité du coton grège, sa nature changeante, ne sauraient suffire pourtant à en faire une qualité du temps. De toute évidence, il n'est aucunement, par nature, une propriété du temps qui passe. C'est à Simone Pheulpin que l'on doit cette découverte, d'avoir compris qu'on pouvait en faire un attribut du temps. Elle s'est approprié une couleur qui lui appartient désormais aussi légitimement que l'Outre-noir à Soulages, pour avoir su libérer, par le libre jeu des formes, ce qui n'existait encore qu'à l'état de puissance.

Les couleurs appartiennent à la fois aux mondes de la matière et des idées. On n'a cessé de disputer pour établir si elles étaient dans les choses elles-mêmes ou dans le regard que nous portons sur celles-ci. La question est plus embarrassante encore lorsqu'il s'agit de déterminer la couleur de ce qui ne se voit pas mais s'éprouve, qui n'est pas un objet mais un milieu ou un mode de relations, une catégorie primaire qui configure notre perception et, par là même, notre présence au monde. L'hypothèse selon laquelle les réalités invisibles pourraient avoir une couleur est très ancienne.

Les exégètes de la Bible ont relevé que l'une des racines du mot *hebel*, traduit par *vanitas* dans la Vulgate, est ce brouillard épais dans lequel nous serions condamnés à vivre si l'air perdait sa transparence de milieu pour devenir visible et ne s'effaçait plus devant l'infinie diversité du spectacle du monde. La pulvérulence laiteuse du brouillard serait, en ce sens, la couleur secrète de l'air, à nous révélée dans ces moments de tragique lucidité où nous nous heurtons à l'envers des choses. Caresser l'idée que le temps aurait une couleur ouvre sur des rêveries métaphysiques; chercher à lui associer un attribut revient à méditer sur la réalité même. Et que le coton grège puisse être cet attribut tient probablement à sa nature plus matérielle qu'une couleur puisqu'il est aussi un tissu, une couleur faite de fils entrecroisés, et dans laquelle se trouve enfouie, de ce fait, puissance active, le souvenir de fables très anciennes, qui touchent à ce qu'il y a de plus élémentaire, de plus archaïque dans nos espérances et nos peurs, fables qui élèvent les gestes de la fileuse ou de la tisseuse à la hauteur d'un rituel dont l'enjeu est rien moins que de conjurer la hantise de la séparation, la précarité affolante de nos existences. On pense, bien sûr, avant même Pénélope, Hélène ou Circé, au fil, de plus ancienne mémoire encore et mesure de la vie humaine, que tissaient les Trois Sœurs. Dans le monde grec on les appelait les Moires, dans les sagas nordiques, on les appellera les Nornes, à Rome, les Parques ou, plus familièrement, les Trois Fées; on vénérât sur le Forum la statue des *Tria Fata* où chacune était représentée avec son attribut: quenouille, fuseau, ciseaux.

Le coton grège travaillé par Simone Pheulpin a la couleur de ce fil que filaient les Parques, que tissaient les Nornes dans le Puits du Destin, au pied de l'arbre du Monde, Yggdrasil. Mais c'est le même fil encore que l'on reconnaît au frontispice, si émouvant par la modestie même de sa facture, des *Contes* de Charles Perrault: la Mère l'Oye, la mère-grand, l'éternelle conteuse, dont l'écrivain prétend recueillir les récits, dévide le fil d'une quenouille, tout en captivant par ses histoires l'attention des petits enfants, filles et garçons, rassemblés autour d'elle, au coin du feu, tandis que dans la marge droite de la gravure nous regarde, goguenard, l'œil mi-clos, acagnardé contre les chenets, au risque de s'y roussir la fourrure, un gros chat jaune.

Quand je pense à Simone Pheulpin, pliant et comprimant des bandelettes de coton dans ce salon qu'elle a aménagé en un espace de création de plain-pied avec les servitudes du quotidien, le contraire même de la tour d'ivoire, avec autour d'elle des bandelettes de tissu, des épingles, un cutter, des ciseaux, des dés à coudre, un pointeau et un couteau, je ne peux me défendre de voir, en surimpression, l'une ou l'autre de ces figures de la Fable, entre les doigts desquelles le Temps devient visible, prend la forme, tout à la fois bénigne, familière, et inquiétante, d'un fil que l'on tisse, que l'on noue, que l'on coupe. Je vois, penché au-dessus de son épaule, s'interposant entre elle et les photographies de ses enfants et petits-enfants qui tapissent le mur du salon, le groupe, corps et gestes mêlés, des Trois sœurs, ou, vision plus avenante, les yeux embrumés par les ans de la Mère l'Oye, assise, dévidant sa quenouille, tenant les enfants captifs du cercle enchanté des mots qui sortent de sa bouche, tandis qu'elle caresse de la main gauche ce fuseau, le même exactement, dont la princesse va bientôt – grands arbres, ronces et épines prennent possession des lieux – se percer la main et tomber dans un sommeil de cent ans. Je pense aussi aux chants si beaux des fileuses sicules, recueillis par Kodály, qui enchantent les veillées de leurs récits mystérieux, et plus largement à tous ces chants populaires transmis par les ethnomusicologues, qui semblent chercher à domestiquer le temps, à le tenir en respect, tandis qu'il s'allonge sous nos doigts, se tord et s'enroule sur le fuseau. Je pense enfin à ces figures, plus indistinctes encore, et qui sont légion, à ces centaines, ces milliers de paysannes vosgiennes, parmi lesquelles sans doute l'une ou l'autre des aïeules de Simone Pheulpin, qui, aux premiers temps du développement de l'industrie du coton, dans les dernières décennies de l'Ancien Régime, se firent tisseuses ou fileuses à domicile. Filant, tissant le coton, dans le demi-jour des corps de ferme, avant que leurs filles et petites-filles – destin que Flaubert réserve, aux dernières lignes de son roman, à la petite Berthe Bovary – ne s'en aillent rejoindre les filatures qui, entre-temps, avaient remplacé

forges et moulins, imposant dans les paysages du massif des Vosges les hauts vitrages de leurs ateliers et le fracas obstiné, obsédant, des *spinning jennies* de James Hargreaves, qui n'en finiraient pas de cracher, des décennies durant, le fil des indiennes, calicots, jaconnes, bazins, percales, jacquards et futaines.

Si le coton grège peut passer pour la couleur du temps, s'il suscite tant de souvenirs divers, ce n'est pas qu'il le soit par nature, insistons-y, mais parce que Simone Pheulpin a su s'approprier cette couleur qui est aussi un tissu, cette couleur grenue, qui n'est pas faite de pigments broyés mais de fils entrecroisés, avec leurs menues irrégularités, les imperceptibles accidents de la matière «08». Elle l'a adoptée, une fois pour toutes, comme l'unique matériau – du moins le seul qui se donne à voir – d'une entreprise de la plus radicale simplicité. Simple par les moyens (quelques lais de coton écru et des épingles) et les techniques mobilisées (plier, piquer); radical par l'obstination avec laquelle elle aura exploré, de façon tout à la fois instinctive et systématique, le cadre de contraintes qu'elle s'est donné, dans lequel elle aura su reconnaître son lieu propre, inventant, de sculpture en sculpture, une sorte de grammaire, donnant au pli, en le modulant, une fonction plastique mais aussi chromatique. Selon qu'il est lâche ou serré, celui-ci évoque une pierre moussue «13», des colonies de coraux ou de lichen – rocelle, usnée ou parmélie «26» –, ou des dalles de calcaire strié, de vastes surfaces lisses mais ombrées de failles «49».

Des critiques ont esquissé des typologies, distinguant entre différentes façons, différentes manières. Ainsi Ariane Grenon parle-t-elle de « frisure » pour décrire ce pli, qui n'est qu'à Simone Pheulpin, consistant à retourner la bande de tissu sur elle-même, jusqu'à former des angles aigus si serrés qu'ils en deviennent propres à suggérer l'écume, des pierres couvertes de mousses, des frondaisons, des madrépores. Chaque sculpture est un paysage où les aspérités accrochent la lumière, où les interstices s'encavent subtilement dans la pénombre. Il arrive également que la forme s'invagine, ou qu'elle se contorsionne, se retourne sur elle-même, comme pour rejoindre son ombre portée.

Les œuvres, avec les années, ont formé des séries qui sont autant de familles formelles. On peut y voir l'esquisse d'une manière de typologie en acte, ou, plus justement peut-être, une cartographie des possibles, le patient relevé de ce monde qui est contenu en puissance, à l'état de virtualité, dans le geste de plier des bandelettes de coton écru, puis d'en arrêter le mouvement, en les transperçant, comme l'entomologiste le paon du jour, d'une épingle à piquer. L'œuvre complet se décline en séries numérotées : « Failles », « Éclipse », « Anfractuosité », « Croissance », « Tourbillon », « Écllosion », « Origine ». Ce sont des titres à la fois thématiques et rhématiques, dans la mesure où ils orientent la rêverie tout en identifiant des formes. Nommer l'une de ses œuvres *Failles II* ou *Ensemble I*, revient à l'inscrire dans une série mais également à l'assigner à un « genre », à inviter à voir en elle l'actualisation de l'une des voies que Simone Pheulpin a su inventer pour explorer son lieu propre, cette demeure qui, comme toute demeure authentique, contient en elle l'univers. En ce sens, les intitulés rhématiques sont toujours en même temps, à quelque degré, thématiques, guidant l'œil de l'esprit vers un monde d'analogies. Les sculptures sont abstraites, ignorent la figuration, mais elles sont traversées d'éclats mimétiques qui rapatrient ceux qui y arrêtent leur regard dans le souvenir de promenades en forêt ou de flâneries sur les grèves, ou dans celui, plus équivoque, des leçons de chose de l'enfance; elles nous rétablissent dans les rêveries que suscitaient en nous les planches des livres de classe et, dans le même temps, réveillent dans la paume de nos mains la sensation froide du lichen sur la surface grenue, étoilée de grains de quartz, d'un bloc de granit. Certaines œuvres pourtant échappent à la logique sérielle. Significativement, leur titre se fait dès lors moins abstrait, plus exclusivement thématique: *Orage d'été*, *Soleil d'hiver*, *Ondes*. Il arrive même que l'une de ces œuvres isolées emprunte son nom à celui d'un lieu, réel ou mythique, souvenir peut-être d'une villégiature, d'une visite dans un musée: *Étretat*, *À Pompéi*, *Babel*.

Plus récemment, Simone Pheulpin a pris le parti de donner à ses œuvres le nom de ses enfants, de ses petits-enfants, ou de ses amis proches «06, 56, 71...», manière sans doute de nous détourner de la tentation de voir dans ses sculptures l'expression d'une visée mimétique. Demeurent toutefois ces titres de série dont le pouvoir classificatoire ne se dément pas, qui dessinent dans la diversité de l'œuvre complet un éventail de lignes de direction.

Simone Pheulpin est donc de ces artistes qui explorent patiemment – une vie ne saurait y suffire –, l'espace ouvert par la définition d'un cadre de variations. Il suffit de modifier un paramètre pour que l'horizon bascule, pour qu'un continent surgisse là où l'on croyait qu'il n'y avait rien. On pense à la combinatoire d'un peintre comme Giorgio Morandi, qui aura passé le plus clair de sa vie entre ses trois sœurs, dans son appartement bolonais de la via Fondazza, à déplacer quelques objets sur un coin de table, à s'adonner à ce grand jeu dont lui seul connaissait les règles. Mais la comparaison s'arrête là. Le prestige séculaire attaché à la peinture change la donne: l'œuvre de Morandi peut faire le choix de la plus extrême économie de moyens et s'inscrire résolument, conséquence logique de ses choix formels, dans l'espace confiné de la vie domestique, sans mettre en danger, bien au contraire, sa dignité esthétique. Les artistes du textile, et plus largement, d'ailleurs, les artistes de la matière – verriers, céramistes – ont à se défendre, quant à eux, des préjugés qui confondent leurs œuvres avec les productions de l'artisanat ou de l'économie domestique.

C'est là une entrave, sans doute, mais c'est précisément là aussi que ces œuvres puisent leur force. Leur force dès lors qu'elles auront su se faire un tremplin de l'emmêlement de figures dont elles héritent, de leur proximité équivoque avec les ouvrages de dame, avec les pratiques utilitaires ou décoratives les plus quotidiennes, les plus familières, les plus proches de nous, canevas et napperons empoussiérés de désuétude, du moment qu'elles auront capté à leur profit la puissance de dégagement des survivances, des savoir-faire disparus, le pouvoir de résonance des coutumes et des rituels.

Yvonne Verdier, dans *Façons de dire, façons de faire*, sa magistrale contribution à la grande enquête ethnographique collective, menée entre 1968 et 1975, sur le village bourguignon de Minot, a identifié trois figures entre lesquelles se distribuent les rôles et les représentations du monde féminin dans les sociétés rurales traditionnelles, trois figures autour desquelles cristallise le rapport privilégié des femmes avec le temps: la laveuse, la couturière et la cuisinière. Travailler le tissu pour lui donner l'autonomie d'une œuvre d'art, que l'on soit une femme (cas de très loin le plus fréquent) ou un homme (plus rarement), implique que l'on accueille en soi cette figure familière de la couturière, dans laquelle est inscrit le souvenir des Parques, de la Mère l'Oye, des fileuses sicules et des ouvrières anonymes des ateliers vosgiens. C'est à ce prix que la sculpture textile se donne pour une œuvre, qu'elle réalise les virtualités d'un art mobilisant des gestes qui, pendant des siècles, des millénaires, tout au long de cette immense ampleur de durée, le *néolithique*, qui aura pris fin sous nos yeux, avec la disparition du monde rural, contribuèrent à marquer, dans la pénombre des espaces domestiques, le passage du temps. Il suffit de considérer un instant l'un quelconque des blocs de tissu assemblés par Simone Pheulpin pour savoir, au plus profond de soi, que l'on est en face d'une œuvre d'art. Si ce sont bien là des sculptures, et non des bibelots, s'il est impossible de les confondre avec les réalisations, quand bien même celles-ci atteindraient à l'authentique virtuosité, de l'artisanat décoratif, c'est dans l'exacte mesure où il leur est donné de faire monde, d'accueillir ceux qui leur prêtent attention dans un jeu de rapports inépuisables, dans le geste ample et généreux d'une espèce de grand récit, où on a le sentiment vivifiant de vivre plus librement, de respirer plus au large, de jouir d'un surcroît d'existence. Et si l'on peut nouer ce type de relations avec les œuvres de Simone Pheulpin, c'est en vertu de l'extrême cohérence d'une entreprise qui n'aura eu de cesse de chercher à représenter l'invisible en donnant une couleur au temps.

Simone Pheulpin ne se répand pas en textes programmatiques et en exégèses de ses œuvres. Elle est de ces artistes qui se livrent avec retenue à l'exercice de l'auto-commentaire. Non qu'elle se barricade dans le silence, ni qu'elle ait adopté, par nature ou posture, une attitude de taiseuse; sans verser dans les confidences, elle répond aimablement aux sollicitations et s'essaie à l'occasion, lorsqu'on l'y invite, à reconstituer les principales étapes de son aventure, décrivant volontiers par quel cheminement elle en est venue à constituer en atelier la table du salon ou, comme elle aime à dire, de la *pièce à vivre* de sa maison, expression qui dit à quel point l'espace de création est médiocrement défendu des va-et-vient affairés du quotidien, et ce, pour la simple raison que Simone Pheulpin n'éprouve pas le besoin de se retirer dans une pièce à soi, de s'entourer de silence et de solitude: le retrait et la patience au long cours, que demande toute entreprise artistique, s'accommodent volontiers chez elle de la rumeur de la vie comme elle va; c'est *depuis* l'espace partagé des pièces communes que Simone Pheulpin se rétablit sur cette scène intérieure où, jour après jour, pliant, piquant, elle fait face au temps. Elle a raconté la façon dont elle abandonna, du jour au lendemain, une pratique artisanale, qui la vit, pendant de nombreuses années, coudre des tableaux en patchwork, des coussins et poupées de tissu, aux couleurs éclatantes, plus vives et gaies que celles du beau temps. Elle arrêta tout, soudain, par lassitude des fils que l'on enfile, des somptueux aplats de couleurs que l'on ajointe pour composer avec eux des paysages cloisonnés, délicatement gaufrés; elle mit fin au contrat qui la liait à un fabricant de papiers peints et de tissus d'ameublement et, après quelques semaines de flottement, se mit

à faire autre chose. Elle se détourna de l'arc-en-ciel de tissus colorés qui avait fait l'ordinaire de sa vie et considéra d'un regard neuf le tissu de coton écru dont elle s'était si longtemps servie, sans vraiment le voir, pour construire le sous-sol, l'arrière-fond invisible de ses patchworks, l'envers du monde multicolore auquel elle s'était jusqu'alors consacrée. En remisant ses bobines de fil et ses aiguilles à coudre, elle croyait avoir abandonné le monde des tissus, elle venait seulement de quitter celui de la couleur ou, du moins, de la polychromie, pour découvrir l'espace télescopique d'une œuvre, dissimulé là, sous ses yeux, dans l'envers des choses, dans cette espèce d'angle mort que recelait son activité artisanale.

Assez avare de détails, assez peu circonstancié, le récit qu'elle a livré ici ou là, par bribes, au hasard des sollicitations, a quelque chose d'un chemin de Damas car il dit la conversion illuminante du regard qui conduit à troquer une vie pour une autre. Simone Pheulpin retrace son parcours sans pathos, avec la plus parfaite simplicité; elle n'emploie aucun des mots chargés de résonance avec lesquels je viens de rapatrier son histoire dans la grande famille des récits de vocation; il s'agit pourtant bien de cela: « je me suis réveillée miraculeusement», devait-elle confier à Alin Avila. Il se trouve qu'un jour, Simone Pheulpin a quitté le monde des patchworks et des poupées de tissu pour partir à l'aventure dans l'envers des choses. Elle s'est consacrée, détournant son regard du ciel d'été pour considérer le monde grenu du coton grège, à mettre au jour la couleur du temps. Les années passant, l'œuvre gagnant peu à peu en consistance, en ampleur, elle a accepté qu'on voie dans son travail de sculpteur celui d'une « plieuse de temps », qualificatif qui pour n'être pas de son fait, lui agréé cependant, déduit d'ailleurs, par un effet de réception, des titres qu'elle a donnés à ses séries et qui témoignent tous, sans exception, d'une fascination pour le temps long des phénomènes géologiques (« Failles » et « Anfractuosités » sont autant d'évocations abstraites de ces falaises de craie blanche qui sont comme des livres où déchiffrer, strate après strate, l'épopée de la longue durée), ou pour les engrenages, les hélices sans fin du temps cyclique, qui régit le monde sublunaire (« Origine », « Éclosion », « Croissance », « Onde ») comme le mouvement des astres (« Éclipse »). Les quelques titres se saisissant de la linéarité précaire du temps humain contiennent en eux l'idée d'une disproportion, d'un heurt violent, entre le temps fugitif d'une vie humaine et celui, presque immobile, de la longue durée (*Babel* 37, *À Pompéi* 31). L'idée s'impose, d'une série à l'autre, à la façon d'un fil rouge unifiant l'œuvre entier, que les sculptures et tableaux textiles de Simone Pheulpin sont arrachés à la mémoire profonde du globe, qu'ils sont, dans l'ordre des œuvres de l'esprit, ce que sont les fossiles dans celui des merveilles naturelles.

Fossiles et matrices

Nombre des sculptures de Simone Pheulpin pourraient, de fait, passer pour des fossiles, pour l'une de ces somptueuses ammonites jurassiennes 27 que leur beauté destinait à trouver place sur les dressoirs des cabinets princiers, au côté de ces *naturalia* 142-143, célébrés comme des *unica* ou des *meraviglie*, exposés, au château de Prague, dans les appartements privés de l'empereur Rodolphe II: plusieurs crânes d'éléphant, dit-on, trois cornes de licorne, des bézoards, le squelette d'un couple de pihis, celui d'une cocadrille, d'un dodo, des morceaux de bois silicifié, une fougère arborescente du carbonifère, l'ombre des ailes d'un papillon de l'oligocène insolée dans une plaque de calcaire, une épeire diadème, presque intacte, recluse dans une goutte d'ambre de la Baltique, la brume d'un matin d'hiver du crétacé encapsulée dans un bloc de quartz et, plus précieuse encore, une goutte d'eau antédiluvienne emprisonnée dans un cristal de roche où on la voit frissonner, dans l'attente de l'instant où, libérée, elle se résoudra en vapeur. L'œuvre de Simone Pheulpin mobilise cet imaginaire des cabinets de curiosité, comme si elle tendait à coïncider avec la perfection accidentelle des fossiles et autres *naturalia*. On a parfois le sentiment, il est vrai, que certaines de ses sculptures pourraient figurer dans les collections de nos modernes muséums d'histoire naturelle sans que le visiteur un peu pressé ne s'aperçoive de la méprise 131. Les accidents de la forme, qui semblent échapper au calcul et exclure jusqu'à la possibilité d'une intentionnalité, évoquent moins la lente patience des entreprises humaines que le grand feu des matrices géologiques ou le vertigineux kaléidoscope de l'évolution des espèces, tirant ainsi ses œuvres vers le monde naturel. Du fait que le paléontologue Yves Coppens a reconnu dans l'une des sculptures de la série « Éclosion » 95 la coquille nervurée de mollusques disparus depuis vingt millions d'années 98, Simone Pheulpin aurait conçu une forme de dépit: « je n'ai rien inventé. » Réel ou feint, ce dépit dissuade de s'installer dans l'évidence équivoque d'une scène de reconnaissance.

Le geste du sculpteur ne cherche pas à épingler une ressemblance mais à ouvrir l'espace dynamique d'une rêverie. Si les analogies formelles, coquilles et concrétions, évoquent à l'évidence le monde spectral des fossiles, le grège du coton y contribue de façon décisive. La couleur désoriente l'œil, qui hésite et trébuche entre les matières, les genres et les règnes. La remarque en a souvent été faite, chez Simone Pheulpin, le tissu se fait oublier. Pierre, bois, os, enveloppe calcaire d'un mollusque, bloc de rocher dans lequel se devinent les restes d'un corps perminéralisé, papier gaufré d'un nid de guêpes, mousses, lichens...

Tous les états de la matière et du monde vivant coexistent mais à l'état de souvenir, immobilisés par cette couleur grège qui, tout en respectant leur forme et jusqu'à la mémoire dynamique d'existences saisies sur le vif, les pétrifie, figées par la mort au beau milieu de leur course, à l'image de ces hommes et de ces femmes de Pompéi ou d'Herculanum, recroquevillés sous les nuées ardentes, blocs de pierre noire où nous retrouvons la forme en creux d'un corps calciné. J'évoquais plus haut le grège en invitant à voir en lui la couleur du temps à vif. C'est que l'on parle précisément de « pierres vives » pour désigner ces blocs que l'on a soustraits à la terre, dégagés de leur gangue d'humus. Cette mise au jour est aussi une mise à nu. Tel est le prix de la visibilité pour les choses que l'on ramène à nous depuis l'envers du monde. On ne peut les voir qu'en les dénudant, en infligeant à la terre et à la roche des plaies vives. L'extrême élégance des formes composées par Simone Pheulpin, la douceur de leurs courbes, est inséparable d'une forme de violence, celle-là même qui se réalise dans l'idée de fossile, vestige arraché au sol. L'étymologie du mot le rappelle, qui vient du verbe latin *fodere*: fouir, déterrer, creuser la terre. C'est une forme que l'on *invente* au sens archéologique du verbe: on la dispute à l'oubli dans un geste que l'on pourrait, par analogie, rapporter à l'obstétrique, même si le corps que l'on dégage n'est pas celui d'un nouveau-né mais celui d'une vie défaite, oubliée, dont nous parviennent des restes minéralisés, coquilles, carapaces, ou seulement leur forme négative, empreinte ou moulage <21,22>.

La première fois que l'on considère une œuvre de Simone Pheulpin, insistons-y, on ne peut manquer de se demander de quoi c'est fait. La splendeur de la forme est inséparable de l'énigme de la matière. À distance, il est difficile de reconnaître une sculpture de coton écru. Ou alors il faut avoir l'œil exercé. Un simple amateur y verra sans doute plus sûrement bois ou pierre. Il en va de même pour les photographies, du moment qu'elles s'efforcent d'embrasser l'œuvre, de l'inclure tout entière dans le cadre. L'évidence de la matière ne s'impose qu'avec les clichés isolant dans l'œuvre un détail, ou quand vous vous êtes suffisamment approché de la surface de la forme sculptée pour y observer les plis qui s'y pressent, le coudolement extraordinaire de cette foule de chevrons, qui se tassent, s'entassent, formant une masse compacte, d'une exceptionnelle densité <p. 31, 138>. Quelquefois, très rarement, un accident infime, un fil orphelin, l'éclat fugitif d'une épingle acéphale (les têtes risquant de faire saillie sous le tissu ont été préalablement sectionnées avec une pince), suscitent le souvenir de la main industrielle qui a fait cela, qui a conçu, bâti cette forme que vous aviez d'abord perçue comme l'œuvre de la nature. Si vous êtes admis à prendre dans vos mains l'une de ces sculptures,

choisissez de préférence une pièce érigée – elles se tiennent debout sans l'aide d'aucun socle –, plutôt qu'un bas-relief, protégé par son cadre de bois, avec lequel la relation est de ce fait moins immédiatement tactile. Vous serez surpris par le poids de ce tourbillon, de cette spirale de coton, qui vous laisse éprouver son extrême densité, une densité troublante car elle semble ajouter à l'œuvre une qualité organique.

On lit sous la plume d'Henri Michaux, l'auteur de *La Vie dans les plis*: « L'enfant, l'enfant du chef, l'enfant du malade, l'enfant du laboureur, l'enfant du sot, l'enfant du Mage, l'enfant naît avec vingt-deux plis. Il s'agit de les déplier » (*Au pays de la magie*, douzième fragment). Une vie accomplie, c'est une existence qui n'aura eu de cesse de déplier, jusqu'au bout, les virtualités contenues en elle ; bien peu parviennent, si tant est que la chose soit possible, à défroisser le vingt-deuxième et dernier pli. Cette image de Michaux, si elle garde une part d'obscurité, mobilise tout un monde d'observations très simples, qui sont l'évidence même de la vie: l'hélice de pétales froissés d'une fleur en bouton, qui attend, dans l'envers patient des choses, le moment de l'éclosion ; les formes recroquevillées du papillon dans sa chrysalide, du poussin dans sa coquille, du fœtus dans le ventre maternel. Qu'est-ce donc en définitive que la vie? Une forme qui, longtemps contrainte dans les ténèbres rougeoyantes de la matrice, se dépie pour accéder soudain, glorieuse ou vagissante, au terme d'une brusque poussée, d'un bref moment de libération, à la splendeur acérée de la lumière. Simone Pheulpin aura, en somme, pris la vie à revers. Elle aura mis son énergie à plier au lieu de déplier, en rassemblant, à la façon dont on bande un ressort, dans l'espace resserré d'une sculpture de quelques centimètres de diamètre, l'énergie de centaines, de milliers de plis, mais pour mieux nous donner à éprouver, dans l'intimité de la conscience, l'intensité bouleversante de l'éclosion. Ses œuvres, si denses, et pourtant si étonnamment légères quand on s'en saisit, ont quelque chose d'un nid ou d'une matrice «09, 96». Ce poids inattendu de l'objet, impossible à déduire du seul regard, c'est celui de la vie, de l'énergie vitale, des pétales froissés qui ne demandent qu'à fleurir, du petit être tout fripé sur le point de venir au monde. Les sculptures de Simone Pheulpin ne s'accomplissent pas tout entières dans l'idée de fossile ; elles sont tout à la fois, et c'est ce qui les rend si troublantes, fossiles et matrices, tombeaux et nids. Elles réconcilient sans faillir les deux extrémités de la vie.

Ce caractère double de l'œuvre explique l'effet cinétique de bien des sculptures. Dans *Ensemble I* (2005), bloc rectangulaire de 30 centimètres de haut pour 75 centimètres de large et 23 centimètres de profondeur «26», aux contours irréguliers, colonisé par des mollusques, dont la coquille nervurée évoque celle des Pecten, coquille Saint-Jacques ou autre espèce apparentée, les valves se chevauchent, se combinent, s'accouplent, se recomposent, pour former des coquillages doubles ou triples, pour s'arrondir en des manières de nids, d'où sortiront peut-être d'autres coquillages encore. Le rocher est par ailleurs couvert tout entier de ces frises, frisettes ou friselis, de ces plis serrés évoqués plus haut, qui rappellent mousses ou lichens. L'œuvre a la beauté troublante des êtres fossilisés, de ces corps dont la mort s'est saisie en respectant leur forme, archivée dans la pierre, inclusion ou empreinte, à l'usage des siècles futurs. Elle a aussi quelque chose de dynamique, l'art de Simone Pheulpin nous donnant à éprouver tout à la fois le saisissement mortel de la minéralisation et l'élan vital qui porte la mousse à coloniser le rocher, à l'envelopper d'un fourreau, ce même instinct de vie qui conduit les coquillages à croître et multiplier, jamais identiques à eux-mêmes, s'allongeant, s'incurvant, se tuilant.

Toutes les œuvres de Simone Pheulpin présentent, à quelque degré, ce caractère double: dotées de la sérénité minérale des fossiles, aussi bien que traversées par les ondes puissantes d'un irrépressible élan vital, tant elles sont lourdes d'existences en gestation. Si l'on s'arrête à considérer *Bracelet*, sculpture semi-circulaire, de trente-cinq centimètres de diamètre, datée de 2010 «34», on y verra d'abord un fragment de rocher duveté de lichens aux tons délicats, d'une blancheur ombrée de gris ou d'un brun clair couleur sable. Mais d'autres analogies très vite viendront à l'esprit: un os peut-être, à la forme certes étrange, contournée, maxillaire ou arc vertébral?

Cette seconde hypothèse ne repose sur aucun élément objectif bien solide ; elle s'autorise seulement d'un creux accueillant, qui attire l'œil, d'une incurvation très douce pouvant évoquer une alvéole, l'une de ces cavités nacrées qui semblent garder en elles, à la façon d'un symbole brisé, le souvenir d'une articulation défaite, de gestes oubliés, lot d'existences situées en des temps si anciens qu'elles nous resteront à jamais inconcevables. Bientôt une troisième hypothèse se fait jour : dédaigneuse de s'accomplir dans la perfection du cercle, cette forme, cabossée d'imperfections, hésitante, riche en recoins et qui semble vouloir se creuser sur elle-même pour se ménager un espace de repli où échapper aux regards, réveille le souvenir de la comète Tchouri, telle qu'elle se révéla à nous, un soir de novembre 2014, photographiée par la sonde spatiale *Rosetta* puis, de plus près encore, par *Philae*, le petit atterrisseur envoyé se fichir dans un creux de l'astre errant, pour en étudier la composition, pour nous dire un peu précisément de quoi est faite une comète périodique. Le corps céleste 67P/Tchourioumov-Guérassimenko ne correspond en rien à l'idée commune que l'on se fait d'un astre : plutôt qu'à une sphère on songe, en regardant les photographies que *Rosetta* et *Philae* nous ont transmises, à un os carié ou recouvert de concrétions, qui n'en finirait pas de tournoyer sur lui-même, lancé vers le ciel étoilé, il y a des millions d'années de cela, par on ne sait quel bras de grand singe.

Simone Pheulpin a raconté comment lui est venue l'idée proprement inouïe d'exposer la radiographie de certaines de ses œuvres. De même que le coton grège nous donne à voir l'envers du monde coloré des patchworks, ces clichés nous révèlent le spectacle somptueux que recèle la nuit de l'œuvre, cet espace intérieur, qui, tel un négatif, redouble la présence des sculptures exposées.

Les radiographies, empreintes ou formes en creux, s'offrent tout à la fois comme des créations à part entière et comme des œuvres involontaires, écloses dans un au-delà du geste, en dehors de toute idée et de la possibilité même de préconception, grâce inattendue d'un surcroît d'existence, manifestant la fécondité d'un geste auquel il est accordé de faire œuvre dans toutes les étendues de l'espace. On y voit des milliers d'épingles dont les zébrures blanches griffent la nuit comme, dans les gravures à l'eau-forte, le mordant chimique la plaque métallique «31, 60, 107». L'image rend sensible l'impétuosité dynamique du geste incessamment répété de piquer. En même temps qu'elle souligne les lignes de force de l'œuvre positive, elle la déporte dans une autre dimension de la perception. Simone Pheulpin a raconté, avec humour, l'origine prosaïque de cette merveilleuse invention. Utilisant vingt-cinq kilos d'épingles par an et ce depuis trente ans – un kilo en contient 24 000 –, elle eut l'idée de solliciter le parrainage de la manufacture Bohin, fondée en 1833 à L'Aigle, dans l'Orne, laquelle lui opposa que les épingles... on ne les voyait pas ! De là ces radiographies. Le malentendu initial se révéla étonnamment fécond. Non seulement il contribua à révéler ces extraordinaires mondes perdus qui se dissimulaient à l'intérieur des sculptures de coton grège mais il fit bientôt place, avec l'arrivée d'Audrey et Fabien Régnier à la tête de Bohin,

à un partenariat auquel l'on doit notamment l'exposition de plusieurs œuvres de Simone Pheulpin dans l'espace muséal de la manufacture de Saint-Sulpice-sur-Risle, dernier lieu où se fabriquent encore en France aiguilles à coudre, épingles à piquer, de sûreté ou à tête de verre, tous ces états et étauçons métalliques sans lesquels il ne saurait être question de bâtir une robe dans les ateliers parisiens de haute couture.

C'est un autre aspect encore de l'œuvre de Simone Pheulpin qui se trouve ainsi révélé, par ces affinités électives avec une entreprise séculaire comme Bohin : survit discrètement en elle la mémoire enfouie de la révolution industrielle, émerveillement devant le pouvoir démultiplicateur de l'énergie hydraulique, qui permit le développement de filatures de coton le long de la Moselotte vosgienne et d'usines métallurgiques le long de la Risle normande. Mais quittons les rives de la Moselotte et de la Risle pour revenir à *Bracelet* «34». La radiographie que j'ai sous les yeux suggère, jusque-là inaperçue, une quatrième hypothèse de lecture, autre virtualité formelle de ce cercle imparfait : le corps, replié sur lui-même, d'un fœtus. Présente mais moins nettement sur la face visible de l'œuvre, une tête se dessine, qui s'impose à l'attention. Pour être appréhendées dans toute la richesse de leurs aspects, les sculptures en ronde-bosse demandent que l'on multiplie les approches, que l'on tourne autour d'elles, multipliant les points de vue. Les radiographies prolongent, de façon inattendue, cette contemplation ambulatoire en vous invitant à vous situer en esprit dans une espèce de quatrième dimension.

En regardant une photographie de *Décade* (1987), conçue pour la XIII^e édition de la Biennale de Lausanne, la plus monumentale à ce jour des œuvres de Simone Pheulpin, dix colonnes de deux mètres de haut sur trente centimètres de large «09», s'impose à moi, de façon parfaitement incongrue, le souvenir du bras de mon arrière-grand-père, revenu de si loin qu'il semble me parvenir d'une vie antérieure, d'un temps plus ancien que celui de l'écoute fascinée des contes de Ma Mère l'Oye. Il me montre – j'ai deux ou trois ans – l'un de ces nids de guêpes que l'on offre à l'admiration des enfants, dont on s'amuse avant de les jeter au feu : les flammes emportent en peu d'instant l'œuvre patiente de milliers de mandibules, acharnées à transformer écorce et brindilles

en pâte à papier, matière première propre à gaufrer l'espace, à lui donner la forme incessamment répétée d'un hexagone ; un nid de guêpes, avec ses plis et ses replis, mais vidés de ses aiguilles, des dards térébrants qui le hérissent, lorsqu'il vrombit, dissimulé aux regards, dans la haie, l'arbre creux ou dans la pénombre, étoilée de poussières, du grenier, où il est allé se loger, entre deux solives, dans le tiroir d'une armoire ou dans la poitrine crevée d'une poupée. Oui, vues de loin, on pourrait les prendre, ces concrétions qui bossellent les colonnes de *Décade*, pour l'un de ces nids de guêpes abandonnés, villes fantômes, délaissées pour des colonies lointaines, fondées là-bas, dans le jardin voisin, ou de l'autre côté du pré, que des mains humaines manipulent avec admiration et un peu de crainte, impuissantes à comprendre comment des formes aussi complexes et aussi variées ont pu naître de la répétition obstinée d'un seul et même geste, de la duplication d'une seule et même cellule hexagonale. Mais est-ce bien, accroché à mi-hauteur, un nid que porte chacune des dix colonnes, dix nids identiques ou pour le moins impossibles à différencier au simple examen d'une photographie ? Ce pourrait être, aussi bien, un champignon de tronc d'arbre, phellin du prunier ou amadouvier. Mais non, la forme parfaite, la façon sensuelle dont elle se referme sur elle-même, la douceur striée de ces courbes, est en adéquation parfaite avec l'idée même de gestation, matrice, ventre ou cocon.

L'arc tendu de la matrice au fossile contient toute l'œuvre de Simone Pheulpin, célébration de la métamorphose des choses. Pierre, os, coton, fil de soie, bois ou papier, ses sculptures sont tout cela à la fois. La douceur du coton est proverbiale : ne dit-on pas, d'un enfant que ses parents défendent trop précautionneusement des dangers du monde, en le tenant en lisière et en l'entourant des prévenances les plus étouffantes, qu'il est « élevé dans du coton » ?

J'aurais tendance à considérer que Simone Pheulpin a célébré la douceur constitutive de ce tissu en faisant de celle-ci une *qualité* de son répertoire de formes, qui toutes ont en commun, même les plus contournées, une sorte de sérénité, une plénitude tranquille et harmonieuse. Il n'en demeure pas moins que, dans le même temps, elle a mis au jour une sorte de violence cachée du coton. Cette dureté paradoxale, qui éclate aux esprits dans le spectacle cosmique des radiographies, donne au coton grège travaillé par Pheulpin son étonnante plasticité et, bien plus radicalement encore, sa déconcertante faculté de métamorphoses. Et, au vrai, on ne saurait essayer d'affirmer de quoi ses sculptures sont faites tant elles semblent se plaire à suggérer le passage d'un état à l'autre de la matière : pétrification du corps fuselé d'un poisson, mystère, déjouant le principe même de classification, d'une roche *organique*, miracle de l'invention, des millénaires avant que Tsai-Lun ne découvre le papier, d'une pâte ductile, obtenue par trituration salivaire de fibres ligneuses, dans une obscure colonie d'hyménoptères. La sculpture se donne pour le résultat d'un processus de métamorphose, non certes de celles, supérieurement dramatiques, qui sont l'affaire d'un instant, comme d'une Daphné éperdue dont les pieds s'enracinent alors même qu'elle est en train, fuyant Apollon, de courir à perdre haleine : ses ongles s'étirent et se ramifient en radicelles, sa peau s'épaississant devient liber, aubier, se ravine, se resserre, se durcit, devient duramen, un cœur encore mais d'un arbre cette fois et qui plus jamais ne s'affolera, que l'on étreindra en vain, sans susciter en lui le moindre émoi. Non, l'objet que j'ai devant moi ne résulte en aucune façon de l'un de ces forçages de la durée, privilège des dieux de l'Olympe ; bien au contraire, il donne le sentiment d'être lourd du poids des millénaires accumulés, que s'est déposé en lui un temps excédant la mesure humaine, celui des ères géologiques, à l'échelle desquelles l'aventure humaine n'est que clignement de paupières.

Davantage tableaux que sculptures, les « Failles » sont des bas-reliefs <83,84> ; elles manifestent d'une autre façon encore la perpétuelle métamorphose des choses. Le titre même de la série invite à voir en elles des falaises, l'étagement de veines et de strates d'une paroi calcaire, ou l'évocation du grand ruban heurté des couches géologiques, segmenté par l'érosion, avec ses successions scénographiques de synclinaux et d'anticlinaux. Peu d'artistes auront mieux su que Simone Pheulpin nous aider à prendre la mesure de ces mouvements immenses et d'une lenteur presque inconcevable, dont résultent les vallées, dans lesquelles nous situons nos villes, nos forêts et nos fleuves, nos collines et nos montagnes, et jusqu'à l'incroyable diversité de coins et de recoins, de microplis et de synclinaux perchés, où nous allons nicher nos existences. La beauté singulière de cette série, d'un très grand pouvoir de séduction, tient je crois à une sorte d'instabilité, qui fait hésiter sur l'échelle de la représentation : sommes-nous face à une vue rapprochée ou, au contraire, à vol d'oiseau ? le regard plonge-t-il, jusqu'à l'abstraction, dans la séduction d'un détail ou, tout au contraire, embrasse-t-il des régions entières ? Sur une photo de *Failles II*, détail puisque le cadre de bois demeure hors-champ, des plis souples et amples – l'exact opposé de la densité, de la presse des frises – étirent sur la surface plane un déferlement de vaguelettes ; on ne saurait dire, et il n'y a pas à en décider, s'il s'agit des striures d'un phénomène d'érosion, ou si ce sont des vagues vues de très haut ; la faille, qui traverse l'œuvre

de part en part, en forme de zébrure, semble inviter à privilégier la première hypothèse ; mais ce pourrait être une cassure dans la banquise et le mouvement tuilé qui semble devoir bientôt l'atteindre, des vagues gelées, arrêtées dans leur course par le grand froid de l'hivernage. Conscient de leur part de gratuité, je convoque cependant toutes ces analogies pour exemplifier les rêveries que suscitent les œuvres de Simone Pheulpin, les méditations auxquelles elles invitent. J'ai souvent pensé, en feuilletant les catalogues, les portfolios où se trouve rassemblée l'œuvre de l'artiste, à une scène d'un très beau roman de Thomas Hardy, *Les Yeux bleus*.

Un jeune homme, Henry Knight, se promène sur les falaises dominant la Manche, en compagnie d'Elfride Swancourt, sa fiancée. Le vent emporte son chapeau, il court derrière son couvre-chef, essaie de s'en saisir, le sol lui manque mais alors que la chute semble inévitable un bloc de rocher lui offre le secours inespéré d'un fragile point d'appui. Tandis que sa compagne court chercher de l'aide, il reste seul, condamné à la plus parfaite immobilité ; au moindre geste son corps irait se fracasser contre les brisants. Pendant ce très long suspens, nous épousons son regard, nous voyons par ses yeux: « Par une de ces rencontres bien connues dont le monde inanimé appâte l'esprit de l'homme quand le temps semble suspendu, juste à la hauteur des yeux de Knight, un fossile se détachait en faible relief sur la roche. C'était une créature avec des yeux. Et ces yeux, morts et pétrifiés, étaient fixés sur lui, même maintenant. C'était un de ces crustacés de l'époque primaire dénommés trilobites. Leurs vies séparées par des millions d'années, cet invertébré et Knight semblaient se rencontrer à l'endroit de leur mort. Dans le champ de vision de celui-ci, c'était le seul exemplaire d'un être qui eût été vivant, avec un corps à préserver, comme lui-même en ce moment. [...] Le temps se ferma comme un éventail devant lui. Il se vit lui-même à une extrémité du cours des âges, face à face avec les origines et avec tous les siècles intermédiaires simultanément. » Grâce à la présence d'esprit et au courage de sa compagne, Henry Knight sera réintégré au sein de la communauté des vivants ; il goûtera de nouveau à la vie comme elle va, mais jamais il n'oubliera cet échange de regards avec le fossile.

Simone Pheulpin fait partie de ces artistes qui savent jouer en maître de l'éventail du temps, varier ou télescoper les échelles, faire de nous les contemporains d'un trilobite, avant de nous rétablir dans le temps présent, où nous restons quelque peu interdits, pris de vertige, avant de reconnaître que nous avons gagné dans l'aventure la certitude tonifiante d'avoir élargi notre expérience et que nous vivrons désormais plus librement parmi les plis du temps.

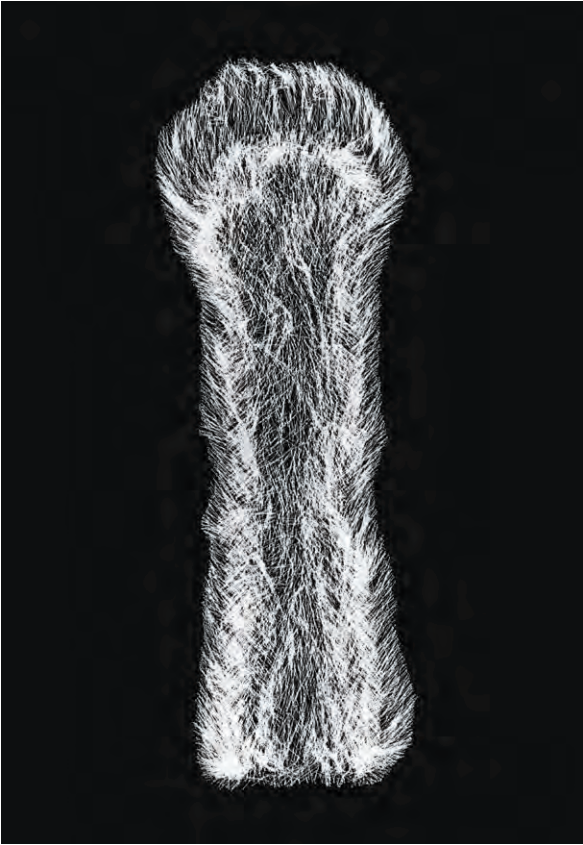


30

30 *Soleil d'hiver*
diam. 100 cm • 2010
Private Collection, Gstaadt, Switzerland



31



31 *À Pompéi*
80 x 30 cm • 2010
Coll. Ramus del Rondeaux,
Paris, France





32 Éclipse VI

série **Éclipse**

35 x 30 cm • 2012

Coll. Florence Guillier-Bernard,
Paris, France

33 Éclipse II

série **Éclipse**

diam. 28 cm • 2011

Coll. Valérie Greslin,
Paris, France



34

34 *Bracelet*
diam. 35 cm • 2010
Coll. Fondation Ateliers
d'Art de France, France

36 *Anfractuosité I*
série **Anfractuosité**
38 x 18 cm • 2013
Galila's Collection, Belgium



35 36



Babel

De retour d'un voyage au Vietnam, Simone Pheulpin réalise en 2015 une tour abstraite et minérale inspirée des paysages spectaculaires de la baie d'Ha Long mais aussi de la mythique tour de Babel. Sorte de fossile d'un temps immémorial, mythologique ou géologique, sa *Babel* rectiligne et empreinte de dignité apparaît aussi, malgré l'inquiétude suggérée par ses fissures et ses failles, comme un message d'espoir, d'ouverture à la différence et à l'autre. Après avoir été présentée à l'exposition monographique « Un Monde de Plis » à la chapelle expiatoire de Paris en 2017, la sculpture a rejoint les collections de Patrick Roger.

In 2015, fresh from a trip to Vietnam, Simone Pheulpin created an abstract, stone-like tower inspired by the spectacular landscape of Ha Long Bay and by the mythical Tower of Babel. As though the fossil from some long-lost time, whether mythological or geological, her free-standing, dignified Babel carries a message of hope, a welcoming of difference and of Others, despite the anxiety suggested in its fissures and cracks.

After appearing in the artist's 2017 solo show "Un Monde de Plis" (Within the Folds) at the Chapelle Expiatoire in Paris, the sculpture joined the collection of Patrick Roger.

Babel

73 x 25 cm • 2015
Coll. Patrick Roger, France









38

38 *Éclipse IX*
série *Éclipse*
diam. 30 cm • 2016
Private Collection, Paris, France

39 *Éclipse VII*
série *Éclipse*
34 x 38 cm • 2013
Private Collection, Paris, France



39

*Répétition
du geste,
le temps qui
n'a pas de temps.*

THE GESTURE REPEATED,
THE TIME THAT KNOWS NO TIME.





40

40 Telle est la question!
série **Mini-Textile**
11 x 11 x 11 cm • 2012
Coll. Musées d'Angers, France

41 Libre court
série **Mini-Textile**
11 x 12 x 11 cm • 2017
Coll. Musées d'Angers, France

Musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie
ANGERS - FRANCE contemporaine



41





42 Croissance III
série **Croissance**
diam. 70 cm • 2015
Coll. Patrick Roger, France



42





43

43 *Anfractuosité IV*
série **Anfractuosité**
36 x 32 x 19 cm • 2014
Coll. Véronique & Serge Carrasco,
Brussels, Belgium

44 *Falaise V*
40 x 30 cm • 2015
Private Collection, Paris, France



44



45 *Anfractuosité VI*
série **Anfractuosité**
35 x 42 cm • 2015
Coll. Ramus del Rondeaux,
Paris, France





Écllosion XXL

Mise à l'honneur tels un bénitier ou une relique spectaculaire sur l'autel de la chapelle expiatoire de Paris dans le cadre de son exposition personnelle de 2017 « Un Monde de Plis », *Écllosion XXL* témoigne de la volonté de Simone Pheulpin de réinventer pour cette occasion la forme iconique de sa série « Écllosion ». L'imposante sculpture aura requis neuf mois de gestation avant d'apparaître comme un véritable nid à taille humaine symbolisant aussi bien le cocon duquel l'artiste sent qu'elle est enfin parvenue à s'extraire, que celui, accueillant, qui invite le spectateur à venir s'y lover.

De nouveau présentée lors de l'exposition personnelle de l'artiste à Art Paris Art Fair 2018 et la même année, à la 10^e saison d'art contemporain du domaine de Chaumont-sur-Loire, *Écllosion XXL* a finalement été acquise par Galila's Collection, en Belgique.

Exhibited in great pomp, like a holy water font or sacred relic on the altar of the Chapelle Expiatoire in Paris during her 2017 solo show “Un Monde de Plis” (Within the Folds), *Écllosion XXL* bears witness to Simone Pheulpin's desire to reinvent the iconic shape of her “Écllosion” (Blooming/Hatching) series. This imposing sculpture required nine months of gestation before taking shape as a veritable nest large enough for human beings, symbolizing both the cocoon the artist believes she has finally shed and that which invitingly welcomes the spectator to curl up in it.

Shown again at the artist's solo show at the Art Paris Art Fair 2018, and that same year at the 10th season of contemporary art at Chaumont-sur-Loire, *Écllosion XXL* was ultimately acquired by Galila's Collection in Belgium.

46 *Écllosion XXL*

série **Écllosion**

diam. 100 cm • 2017

Galila's Collection, Belgium







47



48

47 Croissance VIII
série **Croissance**
diam. 90 cm • 2017
Coll. Stéphanie Surer, Paris, France

48 Croissance V
série **Croissance**
diam. 45 cm • 2016
Private Collection, Paris, France



49



49 Strates IV
série **Strates**
Plis de coton, épingles,
encadrement bois
• Cotton, plain weave,
straight pins, wood frame
66 x 126 cm • 2017
Coll. Art Institute of Chicago, USA

Art Institute of Chicago
CHICAGO - USA



50

50 *Anfractuosité IX*

série **Anfractuosité**

24 x 24 cm • 2017

Coll. Valerie Greslin, Paris, France



51

51 Alice
série **Éclipse**
diam. 40 cm • 2018
Coll. Alice Vrinat, France

52 Stella
série **Croissance**
diam. 26 cm • 2018
Coll. Delphine Majbruch
et Dan Benarouch, France

52





53 *Éclipse XII*
série **Éclipse**
diam. 34 cm • 2018
Coll. Victoria & Albert Museum,
London, UK



53

Victoria & Albert Museum

LONDON - UNITED KINGDOM

*Pas de dessin,
je sais ce que je veux.
Rien que la bande
entre mes doigts,
et l'épingle pour
la fixer ou l'orienter.*

NO SKETCHES, I KNOW WHAT I WANT. JUST THE STRIP
BETWEEN MY FINGERS AND THE PIN TO FIX OR ADJUST IT.





54 Chloé
 série **Croissance**
 diam. 70 cm • 2018
 Private Collection, Paris, France

54





55

55 Strates V
série **Strates**
Plis de coton, épingles, encadrement bois
• Cotton folds, pins, wood frame
126 x 66 cm • 2018
Private Collection, Paris, France

56 Guillaume
série **Éclipse**
diam. 40 cm • 2019
Private Collection, Los Angeles, USA



56



51

Croissance XL

En 2018, Simone Pheulpin décide de participer au Craft Prize de la Fondation Loewe avec une sculpture d'environ 100 cm de diamètre, inspirée par sa série « Croissance ». Pensée comme « une tranche d'arbre, une tranche de vie », *Croissance XL* est à ce jour la plus grande sculpture de cette série. À la fois portrait de l'artiste et miroir de son parcours, cette œuvre mature affiche des circonvolutions semblables à celles qui révèlent l'âge d'un arbre. Après avoir décerné son prix d'Honneur à *Croissance XL*, la Fondation Loewe l'a acquise et en a fait une grande voyageuse en l'exposant ensuite dans ses boutiques de Madrid, Londres, Paris et Tokyo.

In 2018, Simone Pheulpin elected to enter the Loewe Foundation Craft Prize, with a sculpture some 100 centimeters in diameter, inspired by her "Croissance" (Growth) series. Imagined as a "slice of tree-trunk, a slice of life," *Croissance XL* (*Growth XL*) is the largest piece in the series to date. At once a portrait of the artist and a reflection of her creative trajectory, this mature work presents convolutions resembling those that reveal the age of a tree. After bestowing an honorary mention on *Growth XL* in 2018, the Loewe Foundation acquired the work and took it on a grand tour, exhibiting the piece at the fashion brand's boutiques in Madrid, London, Paris and Tokyo.



sz Croissance XL
série **Croissance**
diam. 100 cm • 2018
Coll. Loewe Art Collection,
Tokyo, Japan





Stromatolite fossils from
Cretaceous, 100-120 Ma
Cretaceous and present



58

58 *Éclosion XXXI*
série **Éclosion**
diam. 15 cm • 2018
Coll. Anne-Sophie Lammens,
France



59 *Hugo*
série **Anfractuosité**
30 x 18 cm • 2019
Coll. Olga Spitchakova,
Brussels, Belgium



59

*J'ai une idée précise
de la forme
que je veux obtenir,
mais
c'est le tissu
qui me conduit.*

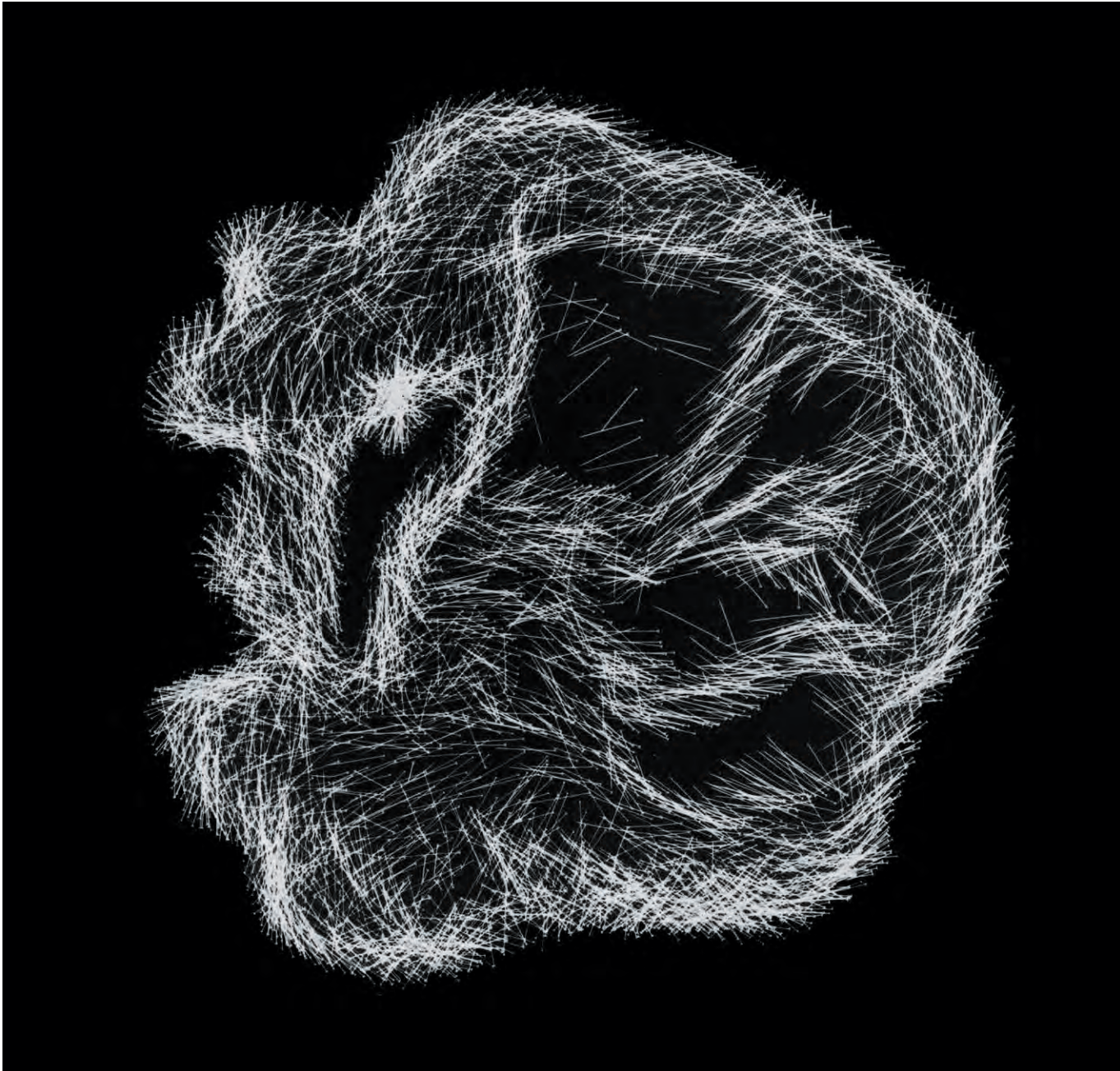
I HAVE A VERY PRECISE IDEA OF THE FORM I WANT
TO ACHIEVE, BUT IT'S THE FABRIC THAT GUIDES ME.





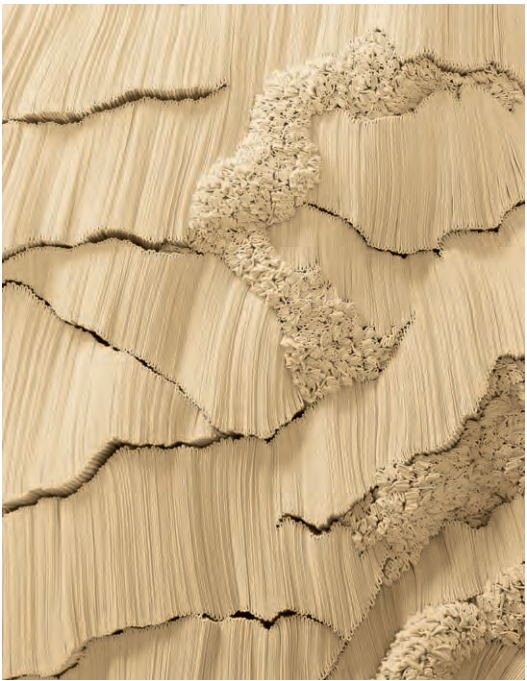
60

60 Audrey
série **Éclipse**
diam. 30 cm • 2019
Coll. Bohin, France





61



61 *Hermance*
51 x 43 x 10 cm • 2019
Coll. Marc & Martine Jardinier, France

62 *Jeanne*
série **Faïlles**
Plis de coton, épingles,
encadrement bois
• Cotton folds, pins, wood frame
126 x 66 cm • 2019
Private Collection, London, UK



62



63

63 *Croissance IV*

série **Croissance**

diam. 90 cm • 2016

Collections de la Maison grand-ducale,
Luxembourg

The Color of time

by
Christophe Pradeau

From summer skies to cotton greige

When she who is to become *Peau d'Âne* (*Donkey Skin*), “her soul heavy with a thousand sorrows” and finding herself at a loss as to how she might escape her father’s “mad request,” seeks counsel from her fairy god-mother, the suggestion the princess receives is to demand “a dress the color of Time” as a condition of her consent. While assigning a color to the passage of time would be a challenge indeed, the time at hand (the French, you will recall, use “the time outside” to signify the weather)—daytime, summertime—is more forgiving, and presents opportunities for the cut of fabrics to drape and layer, enhancing the slightest movement of an arm or a regal posture. It is by playing on the double meaning of the word in French that the King’s tailors unravel the problem, thwarting the fairy’s ruse. The dress borrows its brightness from meteor showers. Its color is the vivid blue of a summer sky. When Jacques Demy undertook to translate the fairytale to the silver screen, he remained faithful to Perrault by making *Peau-d’Âne*’s dress the color of fine weather, however, he added a touch of time’s passage by imagining it as made of a magical fabric woven with moving images: clouds somewhere above send ripples of shadows scudding across its azure skirts with clockwork regularity.

When you first encounter the monochrome sculptures by Simone Pheulpin, it is difficult to shake the feeling that an ancient riddle has finally found its answer. The sleight of hand whereby sky blue passes for the “color of time” has never passed muster with childish curiosity, which is always quick to point out fakery and deception. Before these sculptures of creamy unbleached cotton, a self-evident truth is revealed with the capacious and redefining breadth of retrospective enlightenment—Oh, so *that’s* the ineffable color that so obstinately evaded the grasp of my imagination as a child. The color of time, but also the color of tempo, of the clock, of the time that flows through us, whitening hair and wrinkling skin, upsetting all things and drawing them into perpetual oscillation between ravage and renewal. The color of time, but of time laid bare, that which the king and his tailors refused to confront head on, leaving the riddle unsolved, preferring bright daytime, much more suited, it is true, to setting in ruffles around the waist of a young girl.

With few exceptions—experiments the artist deems unsatisfactory—all of Simone Pheulpin’s works share this unchanging shade of greige. This is the color of Vosges cotton, cotton in the raw, unsoftened, neither bleached nor dyed, a color by default as it were, affirming neutrality. All the artist’s sculptures are made as follows: a few meters of unbleached cotton fabric, previously cut into strips some four to six centimeters wide, and taken in hand to shape wavelets of folds, colonies of madrepore coral, faults or whirlpools, piles of geological strata, each fold duly fixed by invisible pins, whose bristling, wild interweaving in the cavernous underside of the work must be imagined <60>. Never is anything involved but unbleached cotton and Couturex tempered steel pins by Bohin, give or take exceptions such as *Décade*, which involves ten identical boards of blond wood with protrusions resembling wasps’ nests or fecund bellies <09>, and two or three other experiments.

It took me quite some time to understand why the subtle nuances of greige cotton that Simone Pheulpin sculpts the way others might marble, wood or bronze could pass for the answer to an enigma reaching back to the very foundations of memory. The state of wonder is inseparable from the condition of childhood. It is the surprise of one day discovering that the world is not as legible and rather more hostile than appearances had led one to believe—threads become tangled, knotted and full of contradictions. One glimpses, without really wishing to believe, that the warp of existence is not as strong as one thought, fuller of gaps and chasms. Wonder can take many forms, depending on the joys and pains each of us experiences with the passage of time. One function of fairy tales is to tame this wonder and trap it within enigmatic phrases. Generations of children have silently intoned “the color of time” with a sort of reverence as their mothers continued on with the story.

Look back in your mind’s eye, or, if *Peau d’Âne* is foreign to you, pretend to retrieve from your memory the following scene, borrowed from the great shadow play of childhood, which is everywhere and always the same. The riddle was to be found in a large hardbound book, illustrated with some twenty brightly colored plates, some of which could be unfolded into panoramas that hid, through a system of pull-tabs, a plethora of hinterworlds. Your mother would read in a voice not quite her own, wreathed in the mysteries of another age, a somewhat disturbing and faraway era

when little girls in red were imprudently sent off on errands through forests thick with wolves. It was in this same strange and slightly breathless voice, verging on a whisper, that your mother or grandmother might of an evening sing, until you fell into the arms of slumber, rhymes from long ago in which the entire memory of language resides: *Marlborough is off to war, Il pleut, il pleut bergère, Cadet Rousselle* or *À la Claire Fontaine*. That time should be a pretty shade of blue did nothing to satisfy your childish appetite for proper endings.

The solution seemed forced, inadequate, ringing hollow like those other beautiful lies children are told to dissuade them from further investigation. Despite the authority of the teller, doubt persisted, a suspicion that the enigma remained unresolved. Why then, this feeling more than forty years later, before the sculptures of Simone Pheulpin, of finally having found the answer to a question that lay so long without closure? Is it their ambiguous color, a tonal range too great not to be somehow unstable, hesitating among white, beige or gray with, just to complicate things further, the occasional wisp of cloud shadow, as in Demy's film of *Peau d'Âne*? This discreet mobility of greige cotton, its changeable nature, would not, however, suffice to make it a quality belonging to the weather or to time itself. Obviously it is in no way a property of time on its own or by nature. No, we owe this discovery to Simone Pheulpin; it was she who understood that it was possible to fashion greige into an attribute of time. She took for her own a color that now belongs to her with the full legitimacy that *Outre-noir* (ultra-black) belongs to Soulages, by successfully liberating, through a free play of form, what existed only as potential.

Colors belong to both the material world and to that of ideas. Long-standing debates have forever questioned whether they reside in objects themselves, or in the gaze that rests on them. The issue becomes even more awkward when it comes to determining the color of that which is not seen but felt, not an object but a medium or a way of relating, a primary category that configures our perceptions, and thus our very presence in the world. The hypothesis according to which invisible realities might possess color comes from the depths of time. Bible scholars have noted that one of the roots of the word *hebel*, translated as *vanitas* in the Vulgate, is the thick fog in which we would be condemned to live if the air lost its transparency as a medium and became visible, no longer fading before the infinite diversity of the spectacle that is the world. The milky powderiness of this fog would be, in this sense, the secret color of the air, revealed to us in those moments of tragic lucidity where we come up against the underside of things.

Daring to imagine that time would have a color opens onto metaphysical reveries; seeking to link it to an attribute boils down to meditating on the very nature of reality. And that cotton greige may be this attribute is probably due to its nature as a material more than a color, as it is also a fabric, a color made of woven threads, in which there lies buried, because of this, an active power, the memory of ancient fables that touch on the most elemental and archaic foundations of our hopes and fears, fables that lend to the gestures of the spinner and the weaver the qualities of a ritual in which the stakes are nothing less than to ward off the terror of separation, the frightening precariousness of our existence. Before we think of Penelope, Helen or Circe, the thread that springs to mind is that spun by the Three Sisters. The Greeks called them the Moirai, in Nordic countries they were known as the Norns, in Rome as the Parcae, or more familiarly, the Three Fates. In the Forum, prayers were offered to the *Tria Fata* statue, where each sister was represented with her attribute: distaff, spindle, scissors.

The raw cotton Simone Pheulpin works with shares its color with the thread spun by the Parcae, that woven by the Norns in the Well of Destiny, at the foot of the World Tree, Yggdrasil.

And it is this selfsame yarn that we find on the frontispiece of Charles Perrault's *Tales*—which moves us with the very modesty of its workmanship. Mother Goose, the grandmother, the eternal storyteller whose accounts the writer claims to reproduce, empties a distaff onto her spindle as she holds the grandchildren transfixed, boys and girls pressed around her near the hearth. Looking out mockingly from under half closed lids in the lower right of the print and lolling against the grate at the risk of singeing his fur is a large yellow cat.

When I think of Simone Pheulpin, folding and compressing strips of cotton in the sitting room where she has set up her creative endeavor alongside the drudgery of daily life—the very opposite of an ivory tower—surrounded by strips of cloth, pins, scissors, thimbles, a boxcutter, an awl and a knife, I cannot but see a sort of palimpsest that overlays one or more of these fabled figures between whose fingers time is made visible and takes the shape, at once benign, familiar and strange, of a thread that is spun, knotted and cut. Over her shoulder, between her and the pictures of her children and grandchildren that cover the sitting-room walls, I can make out the huddled group of the three sisters, their bodies and gestures tangled; or, a more welcoming vision, the age-misted eyes of Mother Goose, sitting and emptying the distaff as she holds the children captive to the magic circle of words that flow from her mouth, her fingers supporting her spindle, the very same on which the princess will soon—as huge trees, brambles and thorns storm take over the space—prick her finger and fall into a hundred-year slumber.

I am also reminded of the Transylvanian spinners whose songs were collected by Zoltan Kodály, enchanting evenings with their mysterious tales, and more generally of all the folk songs ethnomusicologists have collected that seem bent on domesticating time, holding it at bay as it lengthens in our hands, twisting and wrapping around the spindle. And lastly, I think of even more hazy figures, legions even, the hundreds and thousands of peasant women of the Vosges, among them ancestors of Simone Pheulpin no doubt, who spun or wove in their homes during the first phase of the textile industry as the Old Regime entered its final decades. In the half-light of the farmhouse they spun and wove the cotton, before their daughters or granddaughters left, few years later—as Flaubert foretold for little Berthe Bovary in the last lines of his first novel—to work at the textile factories that replaced the flour mills and forges, forcing into the landscape of the Vosges mountains their high-windowed workshops and the determined,

obsessive din of James Hargreaves’ spinning jennies, which for decades would ceaselessly spew out the yarn for untold acres of chintz, calico, jaconet, baize, percale, jacquards and fustians.

If cotton greige passes for the color of time, its ability to draw forth such a myriad of memories lies not in any natural tendency, let us be clear on this. It rests in the way Simone Pheulpin has taken for her own this color, which is also fabric, this grainy shade achieved not thanks to crushed pigments but rather woven threads, each with its own minute irregularities, the microscopic vicissitudes of matter ^{«08»}. She has adopted this, once and for all, as her sole material—the only visible one, at least—in an enterprise of startlingly radical simplicity. Simple in its means (a few bolts of unbleached cotton and some pins) and in the technique that underlies it (folding and pinning). Radical for the singlemindedness with which she has explored, at once instinctively and systematically, the set of constraints she has chosen for herself. Having recognized it as a space entirely her own, she has, from sculpture to sculpture, invented a grammar of sorts, and lent to the fold as she shapes it a function that is not only visual but chromatic.

According to whether it is loose or tight, the fabric may evoke a mossy stone ^{«13»}, colonies of coral or lichen—roccella, usnea, parmelia ^{«26»}—or else recall slabs of striated limestone, vast surfaces whose smoothness is shot with fault lines ^{«49»}. Critics have sketched out various typologies, distinguishing among different methods and manners.

Ariane Grenon speaks beautifully of “crimping” to describe a fold, unique to Pheulpin, which consists of folding the strip of fabric back on itself to form acute angles so tightly spaced they are apt to suggest foam, stones covered in moss, foliage or stony corals. Each sculpture constitutes a landscape in which asperities snag the light, where gaps yield subtly darkling depths. In some cases a shape will be invaginated, or it might twist, bending back upon itself as though to return to the shadow it casts.

Over the years, these works have given rise to series that are formal families of a kind. In them, you may see the outline of a certain typology in action, or rather—and perhaps more accurately—a cartography of possibilities, a patient inventory of this world contained as potentiality, in a virtual state, by the gesture of folding strips of unbleached cotton, then suspending its movement by transfixing it with a pin, like an entomologist might a peacock butterfly.

This oeuvre is articulated in numbered series, where “Failles” (Faults) stand alongside “Éclipse” and “Anfractuosité” (Fissure) with “Croissance” (Growth). These titles are at once thematic and rhematic [alt: topical and focal], insofar as they correspond to forms. Calling one of her works *Failles II (Faults II)* or *Ensemble I* amounts to ascribing it to a series, but also serves to assign it a “genre,” extending an invitation to see it as a manifestation actualizing one of the several paths she has invented to explore her own space, this dwelling, which like all true dwellings, contains the universe within its span. In this sense, Pheulpin’s rhematic titles are also simultaneously thematic to some degree; they direct the mind’s eye to *a world of analogy*.

The sculptures themselves are abstract: they ignore figuration but are smattered with mimetic flashes ready to repatriate all who let their gaze linger on them to memories of woodland walks or shoreline strolls, or to more equivocal childhood lessons. They draw us back into daydreams born of classroom books, while at the same time awakening the sensation in our palms of cold lichen on the rough surface studded with quartz crystals of a granite block. A number of works, however, escape the logic of the series. In this case, significantly, their titles become less abstract, more exclusively thematic: *Orage d’été (Summer Storm)*, *Soleil d’hiver (Winter Sun)*, *Ondes (Waves)*. In a few instances, one of these isolated pieces borrows its name from a real or mythical place, in memory, perhaps, of a trip or a museum visit: *Étretat*, *À Pompéi (In Pompeii)*, *Babel*.

More recently, Simone Pheulpin has taken to giving her works the names of her children, grandchildren or close friends <06,56,71...>, doubtless in order to dissuade us from the temptation of seeing in her sculptures any expression of mimesis. Nonetheless, there remain the series titles whose classificatory power cannot be denied as they sketch lines of sight that fan out across the diversity of this oeuvre.

Simone Pheulpin is one of those artists who patiently explores—a lifetime is by no means enough—the space that arises from a framework of variations. Alter but a single parameter and the entire horizon swings around such that a continent arises where there was believed to be nothing. A parallel comes to mind with the painter Giorgio Morandi, who seems to have spent the greater part of his life in the company of his three sisters, at his apartment on Bologna’s Via Fondazza, rearranging objects on the corner of a table according to the secret rules of some great game known only to himself. But the comparison stops there. The secular prestige associated with painting skews the playing field. Morandi’s work may deliberately choose an extreme economy of means and resolutely confine itself to the sole realm of domestic life as a logical consequence of his formal commitments, all without jeopardizing his aesthetic dignity, on the contrary. Textile artists, and more broadly those who work with materials—glassmakers, ceramicists and so on—are always having to defend themselves against the assumptions that casually lump their work with artisanal crafts or the domestic sphere. It is a burden, certainly. However, it is also precisely from this fact that these works draw their strength.

It becomes their strength when they take as their point of departure the tangle of figures they are heirs to, springing from their ambiguous relationship to feminine pursuits, along with those utilitarian and decorative practices that are the most familiar to us, the utterly ordinary—needle-point and doilies, dusty from lack of use—when they have wrested to their own devices the radiating power of vestiges, of lost crafts, the resounding power that lies in custom and ritual.

In *Façons de dire, façons de faire* (*Ways of saying, ways of doing*) Yvonne Verdier's masterful contribution to the great group ethnographic study conducted from 1968 to 1975 in the Burgundian village of Minot, the author identifies three figures amongst whom the roles and representations of the feminine realm are distributed, three figures that crystalize the privileged relationship between women and time: the launderess, the seamstress and the cook. Manipulating fabric to imbue it with the autonomy of a work of art—whether one is a woman (as is almost always the case) or a man (much more rarely) requires that the artist make space within him or herself for the familiar figure of the seamstress, in whom resides a trace of the Fates, of Mother Goose, of the Transylvanian spinners and of the anonymous workers of the Vosges mountain workshops. Such is the price that textile sculpture exacts for yielding a work of art, for bringing to fruition the virtualities of an art form mobilizing gestures that have contributed, for centuries, millennia and all throughout the vast stretch of time described as *Neolithic*, to marking out, in the penumbra of domestic space, the passage of time.

A moment spent contemplating any of the blocks of fabric assembled by Simone Pheulpin is enough to understand, at a visceral level, that you stand before a work of art. Insofar as they are sculptures, and not trinkets, and thus impossible to confuse with the productions—however skilled—of artisanal decoration, it is precisely to the extent that they are capable of world-making, of enticing those who pay attention to them into an infinite play of relationships; it lies in their generous and sweeping gesture, a grand narrative of sorts, where one experiences the bracing feeling of living more freely, breathing more fully, enjoying a greater allowance of existence. That we should be able to develop such a relationship with the works of Simone Pheulpin is due to the utter consistency of an enterprise that has ceaselessly sought to portray the invisible by giving time a color.

Simone Pheulpin is not one to gush with manifestoes or exegesis of her work. She is one of those artists who exercise restraint when it comes to activities like self-commentary. Not that she walls herself in silence, mind you, nor does she seem, by natural inclination or posture, taciturn; while hardly prone to giving away secrets, she responds amiably to requests. Indeed, she will occasionally attempt, when asked, to reconstruct the main stages of her adventure, happy to describe how she came to set up a studio in the parlor, or—as she prefers to call it—the *common-room* of her house, a word choice that speaks to how poorly defended is this space of creation *from* the bustling to-and-fro of everyday life, and this for the simple reason that Simone Pheulpin nowise feels the need to withdraw to a room of her own, nor to surround herself with silence and solitude.

The perspective and sustained patience that any artistic endeavor demands are in her case perfectly compatible with the rumble of life rolling along. It is from the shared space of the common room that Simone Pheulpin finds her bearings on this interior stage where, day after day, folding and pinning, she faces time head-on. She has recounted how, overnight, she came to renounce a craft she had practiced for years, sewing patchwork images, pillowcases and ragdolls in bright colors more cheerful and vivid than fine weather. She gave it all up, suddenly tired of the thread to be threaded and the sumptuous colored swatches waiting to be aligned so as to compose delicately textured, cloisonné landscapes. She terminated the contract that bound her to a manufacturer of wallpaper and upholstery fabrics and, after a few weeks interval, started to do something else.

Turning away from the rainbow of colored fabrics that had been a fixture of her daily life, she looked anew on the raw cotton cloth she had relied on for so long without ever looking at it, using it to construct the foundations, the invisible backdrop of her patchwork pictures, the underside or reverse of the colorful world she had hitherto devoted herself. In putting away her needles and bobbins, she believed she had left behind the world of fabrics, whereas she had merely departed the sphere of color, or rather, of polychrome material, to explore the telescopic space of an oeuvre that had lain there, hidden before her eyes on the underside of things, in the blind spot of her prior artisanal craft.

Rather sparing of details, rather unsubstantiated, the account she offers, in bits and pieces as dictated by requests, has something of a road to Damascus tale, recounting as it does an illuminating conversion of sight that causes the individual to exchange their existing life for a completely different one. For her part, Simone Pheulpin retraces her journey without pathos, with the most perfect simplicity; she uses none of the words charged with resonance I have just employed to frame her account within the great family of vocation stories. Nonetheless, that is what it is: “I woke up miraculously,” she once confessed to Alin Avila. It so happens that one day, Simone Pheulpin departed from the world of patchwork quilts and ragdolls to go on an adventure on the other side of things. Turning her gaze from the summer sky to consider the coarse world of cotton greige, she has devoted herself to bringing the color of time into the light of day. As the years passed and her oeuvre gained in breadth and thickness, she accepted that her work as a sculptor could be perceived as a “time-folding” activity. While the term is not of her making, it fits her well, as can be deduced from the titles she has given her series, all of which, without exception, bear witness to a fascination with the protracted duration of geological time (what are “Failles” (Faults) or “Anfractuosité” (Fissure) but abstract evocations of those chalk cliffs that are like books in which can be deciphered, layer after layer, the epic of time’s stately pace?), with the cogs, levers and infinite helicoid path of cyclical time that governs the sublunary sphere (“Origine” (Origin), “Éclosion” (Blooming/Hatching), “Croissance” (Growth), “Onde” (Wave) and with the movement of the heavens (“Éclipse”). The occasional titles that belong to the precarious linear thread of human time each carry within them a notion of disproportion, a violent collision between the fleeting time of human life and that, almost stationary, of the long term (*Babel* 37, *À Pompéi* 31). The idea grows, from one series to the next, like a common thread weaving the oeuvre together, that Simone Pheulpin’s sculptures and framed textiles are wrested from our globe’s deep wells of memory, that they are for the worksof the mind what fossils are to nature’s marvels.

Fossils and Matrix

Many of Simone Pheulpin's sculptures could, in fact, pass for fossils, in some cases for one of those extravagant Jurassic ammonites 27> destined by their beauty to adorn the shelves of the princely Wunderkammer next to the *naturalia* <p.142-143>, celebrated as *unica* or *meraviglie* and exhibited at the castle of Prague, in the private apartments of Emperor Rudolf II, which contained, it is said, several elephant skulls, three unicorn horns, bezoars, the skeletons of a pair of Jian birds, a cockatrice and a dodo, pieces of petrified wood, a Carboniferous tree fern, a shadow from the wings of a butterfly of the Oligocene, burned onto in a plate of limestone, a crowned orb weaver trapped almost intact in a drop of Baltic amber, the mist from a winter morning during the Cretaceous, encapsulated in a block of quartz and, more precious still, a drop of antediluvian water imprisoned in rock crystal, where it can be seen trembling in anticipation of the moment when, released at last, it may resolve itself into vapor.

The work of Simone Pheulpin draws on this imaginary fueled by cabinets of curiosity, as if seeking to coincide with the accidental perfection of fossils and other *naturalia*. Granted, one sometimes has the feeling that certain of her sculptures might be placed in the collections of our modern museums of Natural History without the slightly hurried visitor noticing the mistake at all <p.131>. The accidents of form, which seem to escape calculation and exclude even the possibility of intentionality, conjure less the slow patience of human endeavor than the great fire of a geological matrix or the vertiginous

kaleidoscope of evolution, pulling her works towards the natural world. But since the paleontologist Yves Coppens recognized in one of the “Éclosion” (Blooming/Hatching) 95> the ribbed shells of mollusks that disappeared twenty million years ago 98>, Simone Pheulpin claims to have harbored a sort of frustration: “I invented nothing.” Real or feigned, this frustration thwarts any inclination to rely on ambiguous evidence of a recognizable scene. The sculptor’s gesture does not seek to pin down a resemblance but to open the dynamic space of a reverie.

While formal analogies, shells and concretions, obviously evoke the spectral world of fossils, the cotton greige also makes a decisive contribution. This color confuses the eye, which hesitates and stumbles among materials, kinds and reigns. It has often been said that in Simone Pheulpin's work, the fabric is forgotten. Stone, wood, bone, the calcareous envelope of a mollusk, the chunk of rock in which the remains of a permineralized body can be made out, the embossed paper of a wasp's nest, mosses, lichens... Every possible state of matter and the living world coexists here, but in the stasis of memory, suspended by the gray color which, although respecting form, even unto the dynamic memory of existences captured on the fly, petrifies all: each one is frozen by death, a race but half-run, like the men and women of Pompeii or Herculaneum who curled up under the burning clouds, only to become blocks of black stone in which we discern the indented shape of a burned body.

Earlier, speaking of cotton greige I suggested it should be seen as the color of time in the raw. We speak precisely of "living stones" to designate these blocks that have been removed from the earth, freed from their gangue of soil. But bringing to light also means exposure, nakedness. Such is the price of visibility for that which we haul back to us from the underside of the world. We can only see them by stripping them bare, by inflicting sharp wounds on earth and stone. The extreme elegance of the forms Simone Pheulpin composes, the very smoothness of their curves, is inseparable from a form of violence, that manifest in the idea of fossil as a vestige torn from the ground below. This is echoed in the etymology of the word, which comes from the Latin verb *fodere*: to dig, to unearth, to break ground. These are entities we *invent* in the archaeological sense of the verb: we snatch them from oblivion with a gesture that could, by analogy, be compared to obstetrics, even if the body delivered is not that of a newborn but of a defeated, forgotten life joining us as mineralized remains, shells, carapaces, or only a negative, an imprint or cast <21, 22>.

The first time you encounter a work by Simone Pheulpin, I must insist on this, you cannot but wonder what it is made of. Its formal glory is inseparable from the enigma of the material. From a distance it is difficult to recognize a sculpture made of unbleached cotton. Or rather, it takes a practiced eye. A mere amateur will doubtless be more likely to see it as wood or stone. The same is true of the photographs, so long as they attempt to encompass the work and include its entirety in the frame. Evidence of the material only becomes apparent in shots that isolate a detail, or when you have come close enough to the surface of the sculpted form to observe the folds pressed tight together, the extraordinary crowding of the chevrons that are packed and piled, forming a compact mass of exceptional density <p. 31, 138>. Occasionally, rarely, some tiny accident—an orphaned thread perhaps or the fleeting glint of a headless pin (any pin-head at risk of protruding from the fabric having been previously severed with pliers) prompt a recollection of the industrious hand that did all this, conceived and built this form you originally took to be the work of Nature. Should you be permitted to take one of these sculptures in your hands, choose a freestanding piece—it will remain upright without any kind of base—rather than a bas-relief, whose protective wooden frame makes the experience less immediately tactile. You will be surprised by the weight of this swirl, that cotton spire as it permits you to experience its extreme density, a density that is disturbing for the way it adds an organic quality to the work.

Henri Michaux, author of *La Vie dans les plis* (*Life in the Folds*), writes: "The child, child of the chief, child of the invalid, child of the laborer, child of the fool, child of the Mage, the child is born with twenty-two folds. It's all about unfolding them," (*Au pays de la magie*, douzième fragment/*In the Land of Magic*, twelfth fragment). A life fulfilled is an existence that has never, unto the very end, ceased to unfold the virtualities contained within it. Few succeed, if indeed such a thing is possible, in smoothing out the twenty-second and last fold.

Michaux' metaphor, while it retains a portion of mystery, deploys a wealth of simple observations that constitute our evidence of life: the helix of crinkled petals in a flower bud that waits, in the patient underside of things for its time to bloom; the curled up forms of the butterfly in its chrysalis, the chick in the egg, the fetus in the womb. What, ultimately, is life? A form that, long constrained to the red-glowing darkness of the matrix, unfolds from the throes of a brutal push and suddenly accedes—glorious or mewling—to a brief moment of freedom, to the piercing splendor of the light.

In short, Simone Pheulpin has chosen to approach life in reverse. She has poured her energy into folding instead of unfolding, gathering up the energy many hundreds, thousands of folds into the constrained space of a sculpture no more than a few centimeters across as you might wind a spring; and thus allows us to better experience, within the privacy of consciousness, the overwhelming intensity of parturition in all its forms. Her works, so dense and yet so astonishingly light when you grasp them, all have something of the nest or the matrix. The unexpected weight of these objects, impossible to deduce by sight alone, is that of life, of vital energy, of crumpled petals that ask only to bloom, of the small and wrinkled creature about to enter the world. Simone Pheulpin's sculptures are not entirely captured by the idea of the fossil. They are, and that is precisely what makes them so disturbing, everything at once—the fossil and the matrix, the grave and the nest (09, 96). Without fail, they reconcile the two extremities of life.

This duality of the works explains the kinetic effect that many of these sculptures possess. In *Ensemble I* (2005), a rectangular block some 30 centimeters high by 75 centimeters wide and 23 centimeters deep (26), its irregular contours colonized by mollusks whose ribbed shells recall those of the Pecten genus, scallops, cockles and similar species, the bivalves jostle and overlap, recombining and coupling, rearranging to create double or triple shells or clustered in the manner of a nest, from which may emerge yet additional shellfish.

The “rock” is furthermore entirely covered in those ruffles, ringlets and whorls, the tight folds described earlier as recalling moss or lichen. The work possesses the unsettling beauty of fossilized beings, bodies seized by a death that leaves their form intact, archived in stone as an inclusion or imprint for the benefit of future centuries. It also has a dynamic quality, as Simone Pheulpin's art allows us to simultaneously experience the fatal seizure of mineralization and the vital impulse that drives moss to colonize rocks, sheathing their stony surface, the selfsame instinct to live that prompts shellfish to be fruitful and multiply, never quite identical but lengthening, curving, tiling. All of the works by Simone Pheulpin present this dual nature to some degree: endowed with the crystalline serenity of fossils, they are rocked by the powerful waves of an irrepressible life force, so full are they with gestating existences. If we take a moment to consider *Bracelet*, a semi-circular sculpture approximately 28 centimeters in diameter from 2010 (34), we first notice a fragment of rock swathed in downy lichens in delicate tones of white shading to gray or sandy light brown. Quickly, however, other analogies spring to mind.

Is this, perhaps a bone, granted an oddly contoured one, maybe a jawbone or a vertebra? This second hypothesis has no solid grounds, it rests entirely on a welcoming hollow that attracts the eye, a gentle curvature recalling an alveolus, some nacreous cavity that seems to carry within itself, like a broken symbol, the memory of decoupled articulations and their forgotten gestures, a bundle of existences from times so ancient they remain forever inconceivable to us.

Soon, a third hypothesis dawns: disdainful of achieving the perfection of the circle, this form, stippled with imperfections, hesitant, full of clefts and seemingly wishing to delve into itself and carve out a space to withdraw or hide from sight, awakens memories of “Tchouri” the comet, as it was revealed to us on an evening in November 2014, first photographed by the *Rosetta* space probe, then from closer still by the *Philae*, the small space lander sent to alight in a crater of the cosmic wanderer, to study its composition and tell us a bit more precisely what a periodic comet is made of. The Solar body of 67P/Churyumov–Gerasimenko bears no relationship to the mental picture you might have of a celestial entity—looking at the pictures sent by *Rosetta* and *Philae* one thinks less of a sphere than of bone subjected to decay or concretions, endlessly spinning, launched into the starry sky millions of years ago by the arm of some great ape.

Simone Pheulpin has shared how she came up with the unprecedented idea of exhibiting X-rays taken of certain of her works. Just as cotton greige ushers us into the underside of the colorful world of patchworks, these photographs reveal the gorgeous spectacle of each work’s night, that inner space which, like a negative, shadows the presence of the sculptures on display. The X-rays, imprints or hollow casts if you will, are offered both as creations in their own right and as involuntary works, emerging beyond the realm of gesture, outside of ideation and the very possibility of preconception: the unexpected gift of an extra measure of existence that makes manifest the fertility of a gesture capable of making art from the vast expanse of space. We see the thousands of pins whose white stripes claw at the night like acid bites into the metal of an etching plate <31, 60, 107>. The image renders perceptible the impetuous dynamics of a ceaselessly repeated pricking gesture. At the same time that it highlights the lines of force that give the positive work its charge and transfers the latter to another perceptual dimension.

Simone Pheulpin has jokingly recounted the prosaic origins of this wonderful invention. Having used 25 kilograms of pins per year for 30 years—each kilogram equates to some 24,000 pins—she had the idea of requesting sponsorship from the Bohin factory, founded in 1833 in L’Aigle, a town in the Orne region of France, which countered that the pins were not visible in the work! Hence the X-rays. The initial misunderstanding proved surprisingly fruitful. Not only did it contribute to revealing these extraordinary lost worlds which were hidden inside the sculptures of unbleached cotton, but with the arrival of Audrey and Fabien Régnier at the head of Bohin, it soon yielded a partnership to which we owe, among other things, the exhibition of several works by Simone Pheulpin in the museum space of the Manufacture at Saint-Sulpice-sur-Risle. This is the last place in France to still produce sewing needles, safety pins and glass-headed dress pins, all the metal props and braces without which it would be impossible to build a dress in the Parisian haute couture workshops. These elective affinities with a secular company like Bohin reveal yet another dimension of Simone Pheulpin’s work: in them survive, discretely, buried memories of the Industrial Revolution, astonishment before the tremendous power of hydraulic energy, which enabled the development of cotton mills along the Moselotte River in the Vosges and metallurgical factories along the Risle in Normandy.

But let us leave the banks of the Moselotte and Risle and return to *Bracelet* <34>. The X-ray in front of me suggests a previously unnoticed fourth reading, another formal virtuality of this imperfect circle: the body, folded in on itself, of a fetus. Present but less clearly on the visible face of the work, a head takes shape, drawing attention to itself.

To apprehend them the fullness of their many aspects, sculptures in the round require that we take several approaches, moving around them and multiplying our points of view. The X-rays extend, in an unexpected way, this ambulatory contemplation by inviting us to situate ourselves in spirit within a kind of fourth dimension.

Looking at a photograph of *Décade* (1987), conceived for the XIIIth edition of the Biennale de Lausanne and the most monumental of Simone Pheulpin's works to date with ten columns, each two meters high and thirty centimeters wide, the memory of my great-grandfather's arm thrusts itself upon me, returning from so far away that it seems to come from a previous life, from a time older still than that of my spellbound hearing of the tales of Mother Goose. He shows me—I am two or three years old—a wasps' nest such as are proffered for children to admire and play with before being thrown into the fire, where the flames carry away in a few moments the patient work of thousands of mandibles, relentlessly transforming bark and twigs into paper pulp, raw material capable of shaping space, giving it the perpetually repeated shape of a hexagon; a wasp's nest, with its furls and folds, but emptied of its needles, bare of the piercing stings with which it bristles, as it hums, hidden from view, in a hedge, a hollow tree or in the darkness, starry with dust motes, of an attic where it has lodged between two joists, in the drawer of a cupboard or in the hollowed out chest of a doll. Indeed, from afar, one might take them, these concretions that protrude from the columns of *Décade*, for just such an abandoned wasps' nest, a ghost city forsaken for distant colonies founded someplace over yonder, in the neighbors' garden or on the other side of the meadow, shells that human hands manipulate with admiration and a bit of fear, incapable of understanding how forms so complex and varied could arise from the obstinate repetition of a single gesture, from the duplication of a single hexagonal cell.

But is it really a nest that each of the ten columns carries, hanging halfway up, ten nests, all identical or at the very least impossible to differentiate by simply looking at a photograph? They could just as easily be tree-growing mushrooms, bracket fungus or tinder conk. But no, their perfect shape, the sensuous way each closes in on itself, the striated softness of their curves, these are entirely consistent with the very idea of gestation—the womb, belly or cocoon.

The arc that stretches from the matrix to the fossil contains Simone Pheulpin's entire oeuvre, a celebration of the metamorphosis of things. Stone, bone, cotton, silk thread, wood and paper, her sculptures are all of these at once. The softness of cotton is proverbial: isn't it said of children that they are “wrapped in cotton wool” when their parents protect them overmuch from the world and its dangers, keeping them close and smothering them with care? I would tend to view Simone Pheulpin as celebrating the constitutive softness of this fabric by making it a *property* of her formal repertory, whose elements, even the most contorted, share a certain serenity, a quiet and harmonious plenitude. This notwithstanding, she has at the same time brought to light a kind of hidden violence that cotton possesses. This paradoxical hardness, which leaps to mind in the cosmic spectacle of X-rays, gives to the unbleached cotton as worked by Pheulpin its astonishing plasticity and, more radically still, its disconcerting capacity for metamorphosis.

To be honest, it is impossible to make any claim as to what her sculptures are made of because of the pleasure they appear to derive from suggesting the passage between one state of matter and another: petrification of a fish's tapered form, the mystery—which defies the very principle of classification—of an *organic* rock, the miraculous invention, millennia before Tsai-Lun ever discovered paper, of a ductile paste, obtained by salivary breakdown of woody fibers, amidst an obscure colony of hymenoptera.

The sculpture presents itself as the outcome of a metamorphic process. Not, granted, of that highly dramatic variety which take place in an instant, such as to the distraught Daphne, whose feet take root in mid-stride as she flees Apollo, running her heart out, her toenails stretching and branching into rootlets, her thickening skin becoming phloem and sapwood, splitting and tightening, hardening into duramen within, still a heart but now that of a tree, one that will never again panic, that one may embrace in vain, without ever inspiring the slightest emotion.

No, the object before me in no way results from such a violent overthrow of duration, purview of the gods on Mount Olympus.

On the contrary, it emanates a sense of ballast, as though the weight of accumulated millennia, time beyond human measure had been deposited within it—entire geological eras, next to which the human adventure is no more than the blink of an eye.

More painting than sculpture, the “Failles” are bas-reliefs ^{83, 84}; they manifest in yet another way the perpetual metamorphosis of things. The very title of the series invites us to see them as cliffs, with the layered veins and strata of a limestone wall, or an evocation of the giant, compressed ribbon of geological layers, segmented by erosion, with their processional scenography of synclines and anticlines. Few artists have known better than Simone Pheulpin how to help us take the measure of these immense shifts and of an almost inconceivable slowness, from which flow the valleys where we build our cities, our forests and our rivers, our hills and our mountains, and all the incredible diversity of nooks and crannies, of microfolds and perched synclines into which we tuck our existences.

The singular beauty of this powerfully seductive series, is due, I believe, to a kind of instability that makes us hesitate as to the scale of what is represented: is what we face a close-up view or, on the contrary, a bird's eye perspective?

Does the gaze plunge, to the point of abstraction, into the attraction exerted by a detail or, on the contrary, does it embrace entire regions? In a photograph of *Failles II*, a detail, presumably, since the wooden frame remains out of focus, supple and ample folds—the exact opposite of density, of the press of ruffles—stretch a surge of waves across the flat surface; one cannot say, nor is there any need to decide, whether they are the striations of an erosion phenomenon, or waves seen from high above. The eponymous fault, which crosses the work from side to side in a stripe, seems to invite a preference for the first hypothesis; but it could just as easily be a break in the ice floes, and the tiled movement which seems on the cusp of reaching it that of frozen waves, stopped in their course by the deep chill of winter.

Well aware of how gratuitous they are, I nonetheless summon all these analogies to exemplify the reveries that Simone Pheulpin's works induce, the meditations to which they invite the viewer. I have often thought, while leafing through the catalogues and portfolios in which the artist's work is gathered, of a scene from the beautiful novel by Thomas Hardy, *A Pair of Blue Eyes*. In it, a young man, Henry Knight, walks along the cliffs overlooking the English Channel in the company of Elfride Swancourt, his fiancée. The wind blows his hat away.

Running after his headgear, he attempts to grab it and finds the ground slip from under his feet, but just as his fall seems inevitable, a boulder offers him the unexpected support of a fragile hold. While his companion runs to look for help, he remains alone, condemned to perfect immobility. At the slightest gesture, his body would go hurtling into the breakers.

During this protracted scene, we follow his gaze, we see through his eyes: “By one of those familiar conjunctions of things wherewith the inanimate world baits the mind of man when he pauses in moments of suspense, opposite Knight’s eyes was an imbedded fossil, standing forth in low relief from the rock. It was a creature with eyes. The eyes, dead and turned to stone, were even now regarding him. It was one of the early crustaceans called Trilobites. Separated by millions of years in their lives, Knight and this underling seemed to have met in their death. It was the single instance within reach of his vision of anything that had ever been alive and had had a body to save, as he himself had now [...] Time closed up like a fan before him. He saw himself at one extremity of the years, face to face with the beginning and all the intermediate centuries simultaneously.” Thanks to the presence of mind and the courage of his companion, Henry Knight rejoins the community of the living; he survives to again see life take its course, but he never forgets this exchange of glances with the fossil.

Simone Pheulpin is one of those artists who knows how to play with the folding fan of time, to vary, collapse or amplify scale and to make us contemporaries of a trilobite, before restoring us to the present, where we remain somewhat breathless and dizzy before recognizing that we have gained in the adventure an invigorating certainty that our experience has broadened and that we will live henceforth more freely in the folds of time.



64 65

64 *Croissance XI*

série **Croissance**
34 x 31 cm • 2018
Coll. Marc & Martine Jardinier, France

65 *Écllosion XXXIII*

série **Écllosion**
diam. 15 cm • 2018
Coll. Marc & Martine Jardinier, France



66



66 Bernard
série **Croissance**
diam. 60 cm • 2019
Coll. Stéphanie Coutas, Paris, France



67

67 MBG
série **Croissance**
diam. 40 cm • 2019
Coll. Galerie Gosserez,
Paris, France

68 Olivier
série **Croissance**
diam. 50 cm • 2019
Private Collection, Paris, France



68





69

69 *Petite Babel*
42 x 22 x 13 cm • 2019
Coll. Vincent Bourdin, Singapore

70 *Corine*
série *Éclipse*
40 x 32 cm • 2019
Private Collection, Paris, France



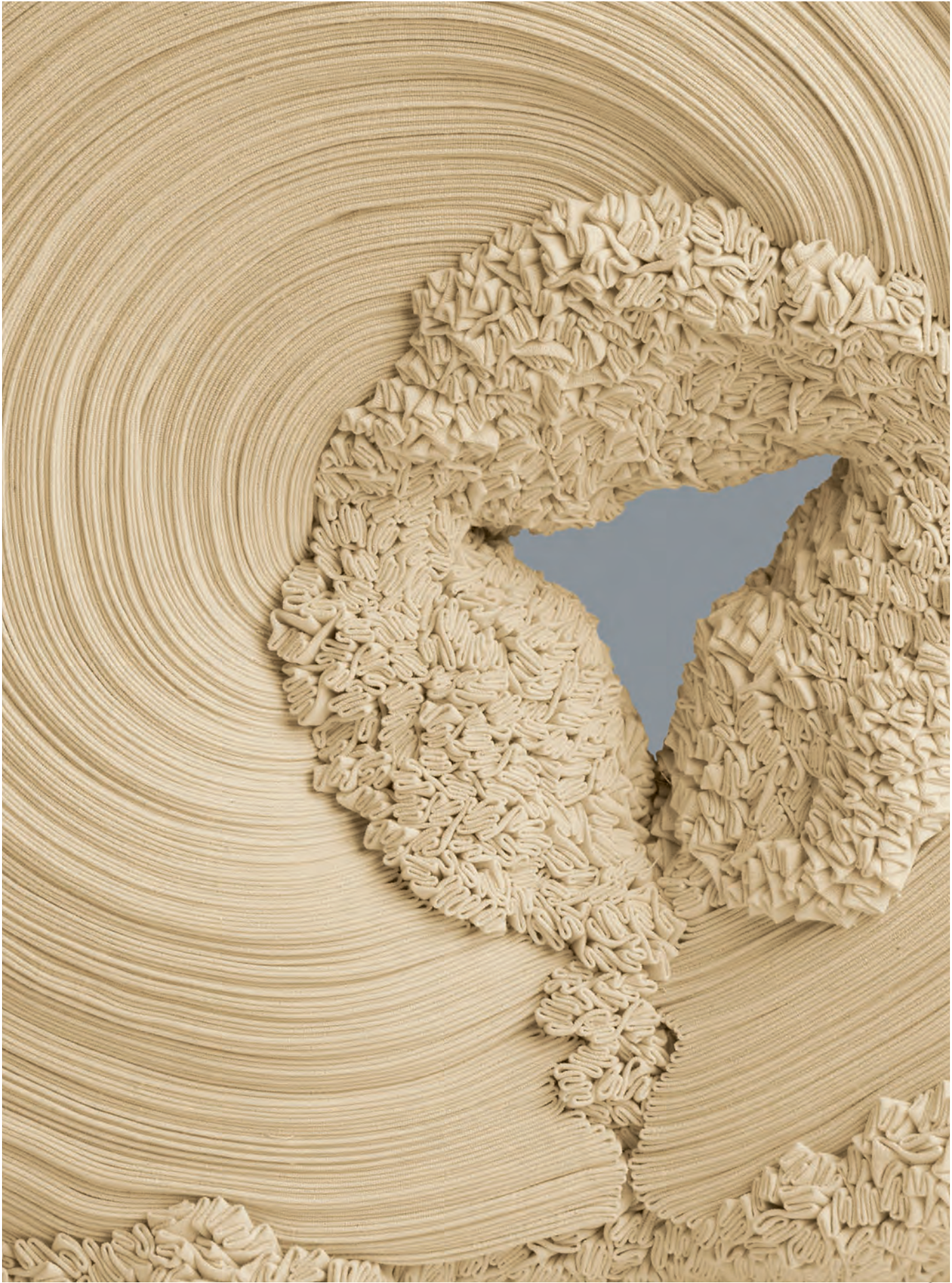
70



1

Musée des Arts décoratifs
PARIS - FRANCE

1 Jérôme
série **Éclipse**
diam. 39 cm • 2019
Coll. musée des Arts décoratifs,
Paris, France



72



72 *Quentin*
37 x 27 x 18 cm • 2019
Private Collection, Andorra





73



74

73 Hector

série **Éclipse**

diam. 40 cm • 2019

Private Collection, Paris, France

74 Geneviève

série **Éclipse**

51 x 43 x 10 cm • 2019

Coll. Line Perrin, La Bresse, France

*Tout ce que je vois
j'ai envie de le
convertir en tissu:
l'écorce cassée,
l'eau qui ruisselle,
le champignon
moussu...*

I WANT TO TRANSLATE EVERYTHING I SEE INTO FABRIC:
TORN BARK, RUNNING WATER, MOSSY MUSHROOMS...





75

75 *Mélanie*
Plis de coton, épingles,
encadrement bois
• Cotton folds, pins,
wood frame
96 x 96 cm • 2018
Private Collection, Avignon, France





76-77-78

Tourbillon VII

Tourbillon VIII

Tourbillon IX

série **Tourbillon**

Plis de coton, épingles, ardoise,
encadrement bois • Cotton folds,
pins, slate, wood frame
23,5 x 23,5 cm • 2020
Private Collection, Avignon, France

76 77 78



79 Écllosion Épingles
 série **Écllosion**
 diam. 15 cm • 2019
 Coll. musée des Arts décoratifs,
 Paris, France

79





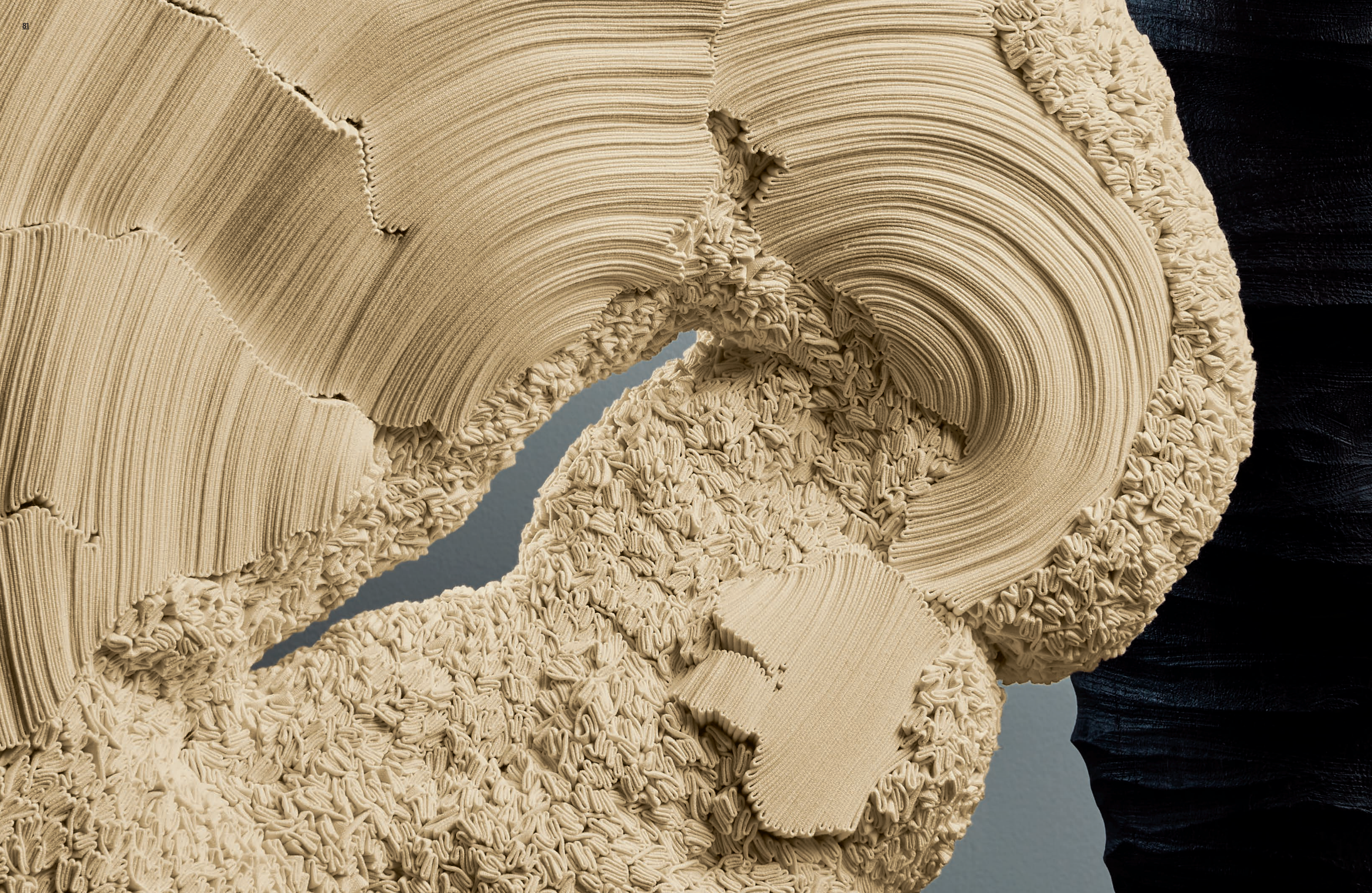
80

80 *Grand Tourbillon*
série **Tourbillon**
Plis de coton, épingles, ardoise,
encadrement bois • Cotton folds,
pins, slate, wood frame
36 x 36 cm • 2018
Coll. Stéphanie Surer, Paris, France

81 *Élise*
série **Éclipse**
diam. 40 cm • 2020
Coll. Camille Bernard, Montréal, Canada



81





82



82 *Udaipur*
série **Éclosion**
diam. 15 cm • 2021
Private Collection, Paris, France



83



83 Failles IV
série **Failles**
Plis de coton, épingles, encadrement bois
• Cotton folds, pins, wood frame
66 x 31 cm • 2020
Private Collection, London, UK

84 Failles III
série **Failles**
Plis de coton, épingles, encadrement bois
• Cotton folds, pins, wood frame
66 x 31 cm • 2020
Private Collection, London, UK



84



85



86



87



88

85-86-87-88
Tourbillon IV
Tourbillon V
Tourbillon II
Tourbillon VI
série **Tourbillon**
Plis de coton, épingles, ardoise,
encadrement bois • Cotton folds,
pins, slate, wood frame
23,5 x 23,5 cm • 2020
Private Collection, Paris, France

*La souplesse
du matériau et
le mouvement
des superpositions
me conduisent
à des formes avec
lesquelles jouent
l'ombre et la lumière.*

THE FLEXIBILITY OF THE MATERIAL AND
THE MOVEMENT THAT LAYERING OFFERS LEAD ME
TO FORMS WITH A PLAY OF LIGHT AND SHADOW.





89 *Romain*
série **Croissance**
33 x 20 x 6 cm • 2020
Coll. Romain Joly & Olivier Silvestre,
Paris, France

Joséphine

En 2020, en plein confinement, l'artiste souhaite donner forme à un nouveau moment de vie en réalisant une œuvre monumentale. Elle travaille d'arrache-pied sur sa sculpture, qu'elle veut hypnotique avec ses concrétions gigantesques et joue de l'opposition de ses deux faces. Entre la mousse qui recouvre l'une d'elles à la manière de l'ombre portée d'une éclipse solaire et la grande craquelure venue perturber sur l'autre la régularité de la forme circulaire, *Joséphine* révèle simultanément inquiétudes et espoirs.

In 2020, during the full lockdown, the artist sought to give shape to a new moment of life by completing a monumental work. She worked unflaggingly on her sculpture, seeking to make its gigantic concretions hypnotic, and playing on an opposition between its two sides. Between the moss that covers one of these like the shadow cast by a solar eclipse and the fissure that upsets the regularity of circular form on the other, *Joséphine* reveals anxiety and hope at once.

90 *Joséphine*
série **Croissance**
diam. 85 cm • 2020
Coll. Marc & Martine Jardinier, France



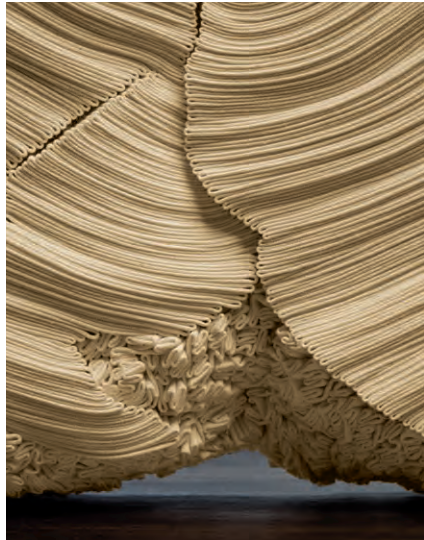




21 Orage d'Été
série **Faïles**
Plis de coton, épingles, encadrement bois
• Cotton folds, pins, wood frame
66 x 126 cm • 2020
Coll. Stéphanie Coutas, Paris, France



92



92 *Alpha*
série **Croissance**
diam. 40 cm • 2020
Private Collection, Paris, France



93

93 *Failles VI*

série **Failles**

Plis de coton, épingles,
encadrement bois

• Cotton folds, pins, wood frame
66 x 31 cm • 2020
Coll. Paul Bernard, Paris, France



94

94 *Triptyque*

3 panneaux • Plis de coton, épingles, encadrement bois
 3 panels • Cotton folds, pins, wood frame
 135 x 80 cm chaque|each • 2020
 Private Collection, Geneva, Switzerland

Triptyque

Entre réminiscence des stratifications rocheuses et paysage abstrait, l'immense *Triptyque* se déploie sur trois imposants panneaux, telles trois fenêtres ouvertes sur la nature. C'est en 2020 que Simone Pheulpin a réalisé, pour des collectionneurs suisses, cette œuvre monumentale inspirée des textures minérales et mousseuses des montagnes helvétiques. Sculpture murale exceptionnelle, *Triptyque* est construite comme un exercice méditatif, un voyage spirituel et sensuel transcendant la matière.

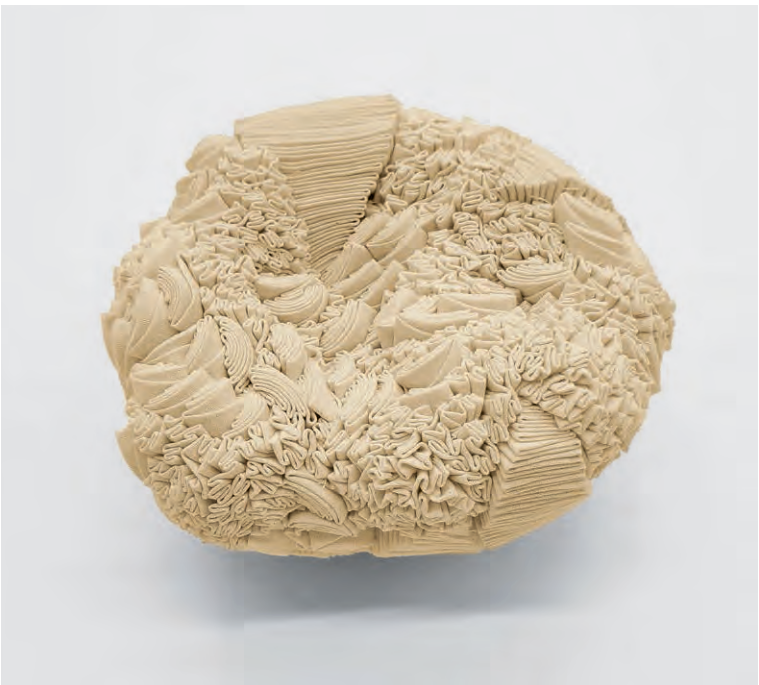
Hovering between recollections of a stratified rock formation and abstract landscape, the enormous *Tryptique* (*Tryptic*) unfurls across three imposing panels, like three windows opening onto Nature. Pheulpin created this work for Swiss collectors in 2020, inspired by the rocky and mossy textures of Switzerland's mountains. An exceptional mural sculpture, *Tryptic* is constructed as an exercise in meditation, a spiritual and sensory journey that transcends the material plane.





96

95



95 Écllosion O

série **Écllosion**

diam. 15 cm • 2020

Private Collection, France

96 Écllosion P

série **Écllosion**

diam. 15 cm • 2020

Coll. Anne-Sophie Pailletet,
Paris, France





97 *Bronze III* (3/8)
Édition limitée de 8 pièces
• Limited edition of 8 works
31 x 22 x 14 cm • 2020
Coll. Simone Pheulpin, France

98 *Détail VII*
38 x 25 cm • 2021
Coll. musée des Arts décoratifs, Paris, France

Musée des Arts décoratifs
PARIS - FRANCE

sculptures textiles coton des Vosges
portion de temps geste *virtuose du*
pli épingle concrétion *harmonie*
de la nature et du vivant interstice
strate *labyrinthe de coton* écru
langage organique plis discipliner
la matière *signature en épingles*
fibre retranscrire le monde mousse
minéralité *créations fossiles* fissure
cercles de croissance minutie grège
artiste du crayeux à l'ivoire *piquer*
la première pierre finesse lumière
poésie *Plieuse de temps...*

portrait

SIMONE PHEULPIN

par **Françoise de Loisy**

Conservateur en chef
Musées d'Angers

¹ C'est qu'il y avait, en France, une grande discrimination et méconnaissance des œuvres de la matière... Voir à ce sujet, en particulier, les écrits de l'ancien conservateur du musée des Arts décoratifs de Paris, François Mathey.

² Ainsi, en 2006, Simone Pheulpin expérimente de nouveaux procédés et de nouvelles mises en volume. Elle va de recherches en découvertes, et explore, pour la première fois, l'envers de ses œuvres. En jouant avec les notions d'intérieur et d'extérieur, Simone dévoile le moutonnement de fils qu'elle cache d'habitude soigneusement. Deux sculptures voient le jour : *Coque I* et *Coque II*, des enveloppes rigides et duveteuses qui font penser à des peaux, entre épiderme et toison, ou à des cocons vides, vestiges fibreux de vies éphémères.

³ L'artiste s'est longtemps approvisionnée dans une entreprise bressaude, chez Marion. Puis, elle se fournit chez Tenthorey à Éloyes toujours dans les Vosges. Pour un an, Simone Pheulpin, utilise environ 400 m de tissu en 160, par ballot transportable de 30 kg.

Quand Simone Pheulpin se présente elle dit toujours : « Je suis originaire des Vosges.... ». Avec la franchise qui la caractérise elle donne ainsi une des clefs importantes de son œuvre, elle qui a fait le tour du monde en participant à de nombreuses expositions internationales en Grande-Bretagne, en Italie, en Belgique, en Suisse, aux USA, au Japon, etc. Dans ces trois derniers pays, son œuvre est mieux comprise qu'en France¹.

Simone est une femme de La Bresse, une « Bressaude », une ville détruite par les Allemands en 1944. Une région de résistance, de froid et de neige, de forêts et de montagnes, d'industries textiles établies le long des rivières et qui vont fournir le célèbre « coton des Vosges » pour le linge de la maison. À l'image de sa région natale, Simone est robuste, brusque et secrète. Sa voix est claire, gaie, douce

et déterminée. Dans les plis de son âme, une générosité sans faille, une humanité et une modestie sincère. Simone raconte, qu'enfant, elle jouait avec ses amies dans les usines textiles.

C'était « les petites demoiselles », amies de Simone et dont les parents étaient propriétaires des usines. Elle voyait le blanchiment des tissus dans les champs...

Elle renoue avec cette enfance heureuse en utilisant, pour ses œuvres, ce coton des Vosges. Il sort des machines préencollé, non traité, non teint.

Elle aime ce coton qui résiste sous les doigts et qui lui convient pour monter les bandes prédécoupées puis fixées les unes aux autres avec des épingles.

Ce n'est pas facile, la matière résiste, elle devient, avec l'ossature des épingles, dure et dense comme de la pierre. Ces créations réunissent le souple et le doux, le rude et le compact. Elle a inventé sa propre technique

qui se modifie et se complexifie au fil du temps². Avec juste raison, elle est très fière de cette invention, de ces mises au point techniques.

Elle est la seule à dialoguer avec ce « coton de l'enfance », ce matériau si particulier « Qui ne va pas toujours où [elle veut] qu'il aille »

et dont la mise en œuvre est si particulière³.

Ce coton n’est pas de la couleur blanche, il est crème, il joue avec les ombres portées de ses reliefs. Cette couleur est forte et peut résister à une mise en espace ou à un environnement parfois très présent.

Ainsi, volontairement, à Angers pour l’exposition « 1-2-3 Sculptures de fibres » en 2011-2012⁴, ses œuvres en volume avaient été disposées sur des socles orange qui mettaient en valeur la force de ses pièces.

Au mur, l’œuvre fondatrice de sa carrière artistique : *Décade*, sélectionnée pour la 13^e Biennale internationale de la tapisserie à Lausanne en 1987. C’est, à ce jour, sa plus grande pièce.

Elle est composée de dix éléments de 2,00 x 0,30 m (longueur totale : 5 mètres)⁵.

Être sélectionnée à Lausanne qui représente, depuis son ouverture en 1962, l’avant-garde de la création textile est pour Simone Pheulpin une reconnaissance officielle et internationale.

Le thème de cette Biennale est « Célébration du mur ».

Ainsi, Simone Pheulpin propose une œuvre accrochée au mur par dix panneaux rectangulaires posés à la verticale et recouverts de coton.

Ils portent à leur base dix enroulements, dix matrices⁶.

Ce thème du mur, proposé par les organisateurs de la Biennale, est une façon de renouer avec les débuts de la Biennale lorsque la tapisserie n’était alors que murale. Puis, dès les années 1960-1970 les tapisseries conquièrent l’espace et prennent une dimension sculpturale.

C’est une évolution mondiale dont Lausanne est le reflet.

Les plus grands créateurs et chefs de file de ce mouvement sont montrés et révélés à Lausanne⁷ : les artistes se rencontrent,

les œuvres se côtoient et s’enrichissent de ces échanges.

À partir de 1983, un thème a été imposé aux candidats : l’environnement (1983) puis la sculpture textile (1985). Cela a été une « Illustration spectaculaire du chemin parcouru depuis que l’art de la fibre s’est libéré du métier à tisser, de la structure murale, et finalement du fil lui-même avec l’utilisation du bois, du papier et des matières synthétiques.

⁴ « 1-2-3 Sculptures de fibres », 15 décembre 2011-28 mai 2012, musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie contemporaine d’Angers. Cette exposition a présenté les œuvres de trois artistes françaises du textile et de la fibre : Marie-Noëlle Fontan, Jill Galliéri et Simone Pheulpin. Toutes trois mènent un cheminement artistique singulier, parfois « hors les normes ». Elles ont peu ou pas de formation artistique. Elles mettent au point des techniques de création très personnelles.

⁵ Elle fut vendue, après Lausanne, à une société privée près de Troyes puis, prise en charge, restaurée et exposée par la galerie actuelle de Simone Pheulpin, Galerie Maison parisienne dirigée de main de maître par Florence Guillier-Bernard. Simone travaille avec cette galerie depuis 2008.

⁶ Ces dix volumes sont, comme me le dira Simone lors d’un entretien en 2011, les neuf mois de la gestation de son premier enfant, sa fille Judith, dont la naissance a été attendue longtemps. « Et j’ai rajouté un dixième élément et même un onzième car je n’ai pas voulu que cela se sache »...

⁷ On peut citer, par ordre chronologique, des artistes comme les Américaines Claire Zeisler et Lenore Tawney, la Polonaise Magdalena Abakanowicz, la Yougoslave Jagoda Buic, la Suisse Elsi Giauque, la Colombienne Olga de Amaral, les Catalans Grau-Garriga et Aurelia Muñoz, le Français Pierre Daquin, les Japonais Naomi et Mazaku Kobayashi ou les Roumains Peter et Ritzi Jacobi, etc.

Il y avait un besoin de faire le point après 20 ans de Biennales “explosives” où il y avait beaucoup de “confusion des styles, des propos et des techniques”⁸...

Pour cette 13^e Biennale un nombre record de 115 candidatures sont parvenues au jury. 51 œuvres ont été retenues.

Diana de Rham, signale qu’un groupe important d’artistes

« s’exprime par l’abstraction, la répétition rythmique de formes rigoureuses, souvent limitées au noir et au blanc... ».

Christoph Brockhaus⁹ déclare : « Dans la mesure où la vogue textile

peut être attribuée à des crises de civilisation, j’entrevois à son origine

cette quête psychologique de l’individu, ce besoin de protection, de chaleur,

d’abri secret, de retour aux sources qui passe par le contact optique et tactile

avec les matériaux naturels » et Paul S. Smith¹⁰ de dire :

« Les années 1980 représentent une période de raffinement

plutôt que d’expérimentation gratuite. »

En cela, Simone Pheulpin est de son temps, par son langage abstrait

et monochrome, par l’utilisation d’un matériau naturel, le coton,

par ce retour aux sources, par l’élégance de son expression artistique.

À Lausanne, elle a pu découvrir les œuvres de ses aînées – Olga de Amaral

ou Jagoda Buic – ou rencontrer les artistes de sa génération

– la Suisse Françoise Grossen, les Français Claudie et Francis Hunzinger,

la Roumaine Ritzi Jacobi, les talentueux Japonais Shigeo Kubota,

Kyoko Kumai ou Masao Yoshimura qui l’ont tellement intéressée.

Simone Pheulpin est sélectionnée pour des expositions au Japon,

en 1988, à Tokyo¹¹ puis en 1989 et 1992 à Kyoto.

À Kyoto, depuis 1987, s’est ouverte l’« International Textile Competition ».

Cette manifestation jouera un rôle très important pour les artistes du textile

jusque dans les années 1990. Nombre d’artistes européens feront le voyage,

tout comme Simone Pheulpin, au Japon. Mais, pour des raisons

politiques et économiques, l’International Textile Competition n’aura pas lieu

régulièrement et cessera tout à fait d’exister aux débuts des années 2000.

⁸ Diana de Rham, secrétaire du Citam (Centre international de la tapisserie ancienne et moderne).

⁹ Membre du jury de la 13^e Biennale et directeur du musée Wilhelm-Lehmbruck à Duisbourg.

¹⁰ Directeur de l’American Craft Museum à New York.

¹¹ Pour une exposition dont le titre était : « Art mural textile français ».

Autre lieu emblématique de la création textile contemporaine,

Lódz en Pologne. Cette triennale de la tapisserie contemporaine date

de 1974, soit douze ans après Lausanne. Elle est encore active aujourd’hui

et reste le seul « sismographe » de l’art textile.

Simone Pheulpin est retenue pour la 8^e triennale en 1995 où est présentée

L’île, grand bas-relief de 1,80 x 0,30 m¹².

Dans ces mêmes années 90, Simone Pheulpin fait la rencontre de Sheila Hicks,

grande figure de la « Nouvelle tapisserie »¹³, lors d’une exposition

au Centre culturel coréen à Paris¹⁴.

Elle obtient en 2015 le prix du créateur des Ateliers d’Art de France.

Une monographie¹⁵ lui est consacrée en 2016, et en 2017 une exposition

personnelle est organisée à Paris, à la chapelle expiatoire¹⁶.

Pour cette première exposition rétrospective et monographique parisienne,

l’artiste réalise une œuvre magistrale *Éclosion XXL*. Elle appartient

à la série « Éclosion », aux formes concaves, sortes de nids

accueillant d’autres éléments comme des coquillages¹⁷.

« J’ai l’impression de voir tout en tissu quand je regarde la nature. »

Simone Pheulpin nous indique, avec cette façon lapidaire de s’exprimer,

la source de son inspiration. : les racines, les écorces d’arbres,

les strates, les concrétions, les piles de bois, les marques dans le sable,

le désert, les dunes...

Ce sont les cycles d’œuvres d’« Éclipse », de « Falaise », d’ « Anfractuosité »,

de « Croissance », de « Strates », d’ « Éclosion » mais aussi des œuvres

uniques *Épiphyte*, *Orage d’été*, *Soleil d’hiver*, *Décade*, *Entrez dans la danse*,

À Pompéi... Ces derniers semblent nous indiquer des expériences

plus précises. En fait, lorsque l’artiste crée, elle est totalement absorbée

par ses pensées. Si celles-ci naissent d’une forme « naturelle »

qu’elle souhaite voir éclore, il n’en est pas moins vrai que,

comme une méditation ou une errance créative, son esprit vagabonde

« Je suis ailleurs, je voyage... » et se relie au reste de son univers amical

et familial¹⁸, au reste du monde¹⁹.

¹² Nous citerons également les participations de Simone Pheulpin aux expositions de Miniatures textiles de Szombathely en Hongrie (1988-1992), de Strasbourg (1990) puis d’Angers (2002-2012) ainsi qu’au jury du concours international des Mini-Textiles d’Angers en 2005, à une exposition itinérante « Flexible » en 1993, aux importants Salons du SAD et Comparaisons, etc. Pour plus de précisions se reporter aux listes d’expositions page 238.

¹³ Sheila Hicks, artiste américaine née en 1934, reçoit en particulier une formation à Yale par les professeurs du Bauhaus. Elle enrichit son expérience artistique par l’étude des tissages d’Amérique latine et s’installe à Paris dans les années 60. Plusieurs fois sélectionnée à la Biennale internationale de la tapisserie à Lausanne, elle apparaît comme chef de file du mouvement de la « Nouvelle tapisserie ».

¹⁴ Sheila Hicks propose à Simone Pheulpin de présenter l’une de ses sculptures à sa galerie américaine Brown Grotta, près de New York. Depuis lors, cette galerie représente Simone Pheulpin aux USA, en lien, depuis 2008 avec la Galerie Maison parisienne.

¹⁵ « Simone Pheulpin. Un Monde de Plis », texte d’Alin Avila, Éditions Ateliers d’Art, 2016.

¹⁶ L’exposition à la chapelle expiatoire s’intitule « Simone Pheulpin. Un Monde de Plis » tout comme la monographie.

¹⁷ Le musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie contemporaine possède dans ses collections une « Éclosion », *Éclosion II* (2011, diam. 0,18 m) aimablement donnée par l’artiste. Quatre autres œuvres de l’artiste sont entrées dans les collections : *Silhouette* (1994, 2,00 x 0,50 m), *Éruption*, 2002 (concours Mini-Textiles sur le thème « Ordre ou chaos : la frontière ? »), *Telle est la question I*, 2012 (concours Mini-Textiles sur le thème « To web or not too web », 2012) et *Libre court*, 2017 (0,11 x 0,12 x 0,11 m, donation Mariel Clarmont).

¹⁸ Elle donnera les prénoms de ses enfants, petit-enfants et amis en sous-titre de certaines de ses œuvres.

¹⁹ Elle travaille (même si elle n’aime pas ce verbe qui ne témoigne pas de l’état particulier de l’artiste en train de créer) dans le « bruit », celui de la radio, celui du « monde » qu’elle souhaite entendre vibrer autour d’elle.

²⁰ Le musée des Arts décoratifs à Paris (*Jérôme*, série « Éclipse » et *Éclosion*, 2019), le musée du Tissu et des Arts décoratifs à Lyon (trois œuvres de la série « Tourbillon »), le Victoria & Albert Museum à Londres (*Éclipse XII*), l’Art Institute of Chicago aux USA (*Strates IV*), les musées d’Angers déjà cités. Les collections particulières du grand-duché du Luxembourg, de Ramus del Rondeaux à Paris, de la Fondation Loewe à Londres, de Galila Bazilai-Hollander à Bruxelles, etc.

²¹ Une expérience avec Ungaro, pour la création d’épaulettes, lui a fait comprendre qu’elle ne pouvait collaborer avec cet univers : « Je ne pouvais faire deux épaulettes identiques. »

²² En Chine, la demande lui est faite de créer ses œuvres en rouge... Elle s’est essayée également au noir, qu’elle n’a pas poursuivi : « Ce n’est pas moi. »

²³ Elle suivra, néanmoins, pendant quelques années les cours du soir de l’école. Sa carrière professionnelle empruntera ensuite plusieurs directions successives, du secrétariat médical à l’enseignement du tennis : « Le blanc, toujours le blanc, celui de la blouse de la secrétaire médicale, celui de la joueuse de tennis. »

Ce rapport aux autres, elle le vit avec beaucoup de plaisir

lors de ses expositions : elle est présente et naturelle avec le public

et répond avec simplicité et aisance aux questions

car les œuvres sont ses intermédiaires.

Reconnues, ses œuvres sont acquises par les plus grands musées

et collections privées²⁰.

Artiste de la matière, Simone Pheulpin utilise un matériau simple,

le coton écru, peu d’outils : ciseaux, dé, épingles.

L’artiste poursuit son chemin créatif sans déroger : plus de travail

avec la haute couture²¹, pas de changement de couleur²²,

une technique propre à laquelle elle se tient. Elle qui a été refusée

à l’école des beaux-arts de Nancy²³ prend ici une revanche bien méritée

sur les institutions, montrant également qu’il est possible de choisir

des sentiers de traverses, peut-être plus rudes, plus longs,

mais qui aboutissent à une œuvre originale et forte.

Ses projets ?

Après l'exposition de 2021-2022 au musée des Arts décoratifs de Paris,

présenter l’intérieur de ses œuvres radiographiées

qui ont révélé « un autre dessin... une autre sculpture faite d’épingles. »

« Quand je sculpte, ça me calme... cela me rend plus sereine. »

Les épingles sont pointues et agressives, elles sont au-dedans de l’œuvre :

« C’est un petit peu moi. » Le titre de l’exposition pourrait être :

« Écritures intérieures/Écritures extérieures. »

Elle aimerait aussi faire un mur, un mur entier... des écorces...

des terres craquelées : « J’ai envie de tout faire mais je n’y arrive pas,

ce n’est pas comme je le vois dans ma tête. »

Ainsi la voie de la création est ouverte, toujours. Il faut beaucoup

d’opiniâtreté, de courage : « Persister dans ce que l’on a envie de faire. »

Principales expositions

2021-2022 « Simone Pheulpin. Plieuse de Temps » • exposition personnelle • musée des Arts décoratifs, Paris
2019 « Effets Matières. Simone Pheulpin et ses invités » • exposition personnelle, Galerie Maison parisienne • Plaza Athénée, Paris
2017 « Un Monde de Plis » • exposition monographique, Galerie Maison parisienne • Chapelle expiatoire, Paris
2018 « Dixième Saison d’art contemporain » • Chaumont-sur-Loire

2018 Loewe Craft Prize, Fondation Loewe • Design Museum, Londres, UK
2012 « 1-2-3 Sculptures de Fibres » • musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie contemporaine • Angers
2007 « À la frontière du vêtement » • musée des Tissus et des Arts décoratifs • Lyon
2000 Talente Competition • International Crafts Fair • Munich, Allemagne

2000 « Women on the textile art » • Florida Museum, Miami, USA
1997 Fiberart International Competition • Pittsburgh Center for Arts & Media • USA
1992 Biennale internationale des Miniatures textiles • Szombathely, Hongrie
1989 International Art Textile Competition • Kyoto, Japon
1987 13^e Biennale internationale • Lausanne, Suisse

Distinctions

2018 Prix d’Honneur, Loewe Craft Prize, Fondation Loewe • Design Museum • Londres, UK
2017 Grand Prix de la Création de la Ville de Paris, catégorie Métiers d’art
2015 Prix Le Créateur • Fondation des Ateliers d’art de France

2000 Médaille d’or, Talente Competition • International Crafts Fair • Munich, Allemagne
1998 Prix SEMA • Institut national des métiers d’art • Paris

1997 2^e prix de la Fiberart International Competition • Pittsburgh Center for Arts & Media • USA
1992 1^{er} Prix de la Biennale internationale des Miniatures textiles • Szombathely, Hongrie
1987 Prix en Art textile contemporain • Biennale internationale • Lausanne, Suisse

repères

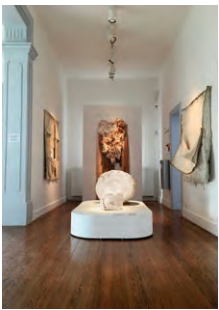
Œuvres dans les musées et les institutions

2019 Acquisitions de *Jéromine* (2019), et *d'Écllosion Épingles* (2019) par le musée des Arts décoratifs • Paris
2018 Acquisition de l'œuvre murale *Strates IV* (2017) par l'Art Institute of Chicago • USA
2018 Acquisition sur commande de la sculpture *Éclipse XII* (2018) par le Victoria & Albert Museum • Londres, UK

2012 Acquisitions des sculptures *Silhouette* (1994), *Telle est la question !* (2012), *Libre Court* (2017), *Éruption* (2002), et *Écllosion II* (2011) par le musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie contemporaine • Angers
2008 Acquisition de *Tourbillon 15/15* (2008) et *Tourbillon 20/20* (2008) par le musée des Tissus et des Arts décoratifs • Lyon
2000 Acquisition de l'œuvre *Le Mur* (1999) par le Jardin des Carrières • Nancy

1999 Acquisition de *Termites* (1995) par le Musée-Atelier du Feutre • Mouzon
1992 Acquisition de *Détail* (1992) par le Savaria Museum • Szombathely, Hongrie
1989 Acquisition de *Accumulation* (1989) par Hinawa Textile Society • Kyoto, Japon

chronologiques



A Séance de dédicaces | Dedication, Biennale Révélation, France • 2017 **B** Défilé Ungaro | Ungaro's parade • 2011 **C** Fondation Villa Datri, France • 2007
D « Un Monde de Plis » | “Within the Folds”, chapelle expiatoire, Paris, France • 2017 **E** Musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie contemporaine d'Angers, France • 2011
F Prix d'honneur | Special Mention Award, Loewe Foundation • 2018 **G** *Éclipse*, photographie | photography, studio Harcourt, France • 2017



When Simone Pheulpin introduces herself, she always says “I’m from *les Vosges*...”

With her characteristic frankness, she thus provides a fundamental key to her work, which has travelled the world as part of numerous international exhibitions in Great Britain, Italy, Belgium, Switzerland, the USA, Japan, and elsewhere. In these last three countries, her work is better understood than in France.¹

Simone is a “*Bressaude*”—as one calls women from La Bresse, a town destroyed by the Germans in 1944. It is a region of resistance, of cold and snow, of forests and mountains, and of textile plants along the rivers that provide the famous “Vosges cotton” for household linens. Like her native region, Simone is brusque, sturdy and private. Her voice is soft, clear, cheerful and determined.

And her soul is filled with a dense weave of humanity and genuine humility.

Simone says that as a child she used to play with her friends in the textile factories. These friends were “*les petites demoiselles*,” young girls whose parents owned the factories.

She can remember watching fabrics laid out to bleach in the fields. She reconnects with this happy childhood by using Vosges cotton for her work. It comes out of the machines precoated, untreated and undyed.

She how likes this cotton feels tough under the fingers, just right for assembling the pre-cut strips and affixing them to each other with pins.

No easy task, this, as the material resists; it becomes, with the skeleton-like structure of the pins, as hard and as dense as stone. Her pieces unite the soft and the supple, the rough and the compact. She has invented her own technique, which changes and gains in complexity over time.²

With good reason, she is very proud of this invention and of the way she has developed and refined the technique. She is the only one to dialogue with this “cotton of childhood,” this unique material “that does not always go where she wants it to go,” with which it is so particular to work.³

portrait

SIMONE PHEULPIN

by **Françoise de Loisy**

Chief Curator
Museums of Angers

¹ In France, there was a great deal of discrimination and lack of knowledge around materials-based art. For more on this subject, see the writings of François Mathey, former curator of the Musée des Arts décoratifs in Paris.

² Indeed, in 2006, Simone Pheulpin experimented with new techniques and volumes. Moving from experimentation to discovery, she explored the hidden side of her works for the first time. Playing with the notions of inside and outside, Simone unveiled for the first time the profusion of threads that so carefully tucks away most of the time. Two sculptures emerged from this: *Coque I* and *Coque II*, stiff and fluffy coverings reminiscent of furs—somewhere between skin and fleece—or of empty cocoons—the fibrous artefacts of fleeting lives.

³ For a long time, the artist got her supplies from a company called Marion, in La Bresse. She then began acquiring them from Tenthorey, in the town of Eloyes, also in the Vosges. In a single year, Simone Pheulpin uses approximately 400 m of 160 cm fabric, supplied in shipping bolts of 30 kg.

This cotton is not white, but rather cream. It plays with the shadows cast by its reliefs. The color is strong and can withstand being set in spaces or environments that may themselves be very prominent.

For the “1-2-3 Sculptures de fibres” exhibition in Angers in 2011-2012,⁴ for instance, her works in space were deliberately arranged on orange pedestals that highlight the strength of the pieces.

The work that launched her artistic career is a wall composition, *Décade*, that was selected for the 13th International Tapestry Biennial in Lausanne in 1987. It has remained, to this day, her largest piece. It is composed of ten elements measuring 2.00 x 0.30m, with a total length of 5 meters.⁵

For Simone Pheulpin, being selected for Lausanne, which has represented the avant-garde of textile creation since its beginnings in 1962, stood as an official and international recognition of her work.

The theme of the Biennial was “Celebration of the Wall.”

Simone proposed a piece hung on the wall, consisting of ten rectangular panels placed vertically and covered with cotton.

At the base of each panel hung a rolled form.⁶ The theme of the wall, proposed by the Biennial’s organizers, was a way of reconnecting with the Biennial’s beginnings, when tapestry was still considered only a wall hanging. Starting in the 1960s-1970s, tapestries conquered space and took on a sculptural dimension. This worldwide evolution was reflected at Lausanne. The greatest creators and leaders of this movement were on display and revealed there.⁷ the artists met, their works coexisted and mingled, and these exchanges enriched both the artists and their art.

From 1983 onwards, each edition included a theme set for the candidates: the environment (1983), followed by textile sculpture (1985). It was a “spectacular illustration of how far fiber-based art has come since it freed itself from the loom, the wall structure, and finally from thread itself with the use of wood, paper and synthetic materials. After 20 years of ‘explosive’ Biennials with much ‘confusion of styles, statements and techniques,’ there was a need to take stock and gain perspective, which is what the 1987 edition did.”⁸

⁴ 1-2-3 Sculptures de fibres, December 15, 2011 - May 28, 2012, Musée Jean-Lurçat et de la tapisserie contemporaine in Angers. This exhibition presented the works of three French textile and fiber artists: Marie-Noëlle Fontan, Jill Galliéri and Simone Pheulpin. All three have a singular artistic path, sometimes “outside the norm.” With little or no artistic training, they have developed very personal creative techniques.

⁵ It was sold, after Lausanne, to a private company near Troyes and then taken over, restored and exhibited by Simone Pheulpin’s current gallery, Galerie Maison parisienne, which is managed by Florence Guillier-Bernard. Simone worked with this gallery since 2008.

⁶ These ten volumes are, as Simone told me during an interview in 2011, the nine months of the gestation of her first child, her daughter Judith, whose birth was long awaited. “And I added a tenth element and even an eleventh because I did not want this to be known.”

⁷ These include, in chronological order, artists such as the Americans Claire Zeisler and Lenore Tawney, the Polish Magdalena Abakanowicz, the Yugoslav Jagoda Buic, the Swiss Elsi Giauque, the Colombian Olga de Amaral, the Catalans Grau-Garriga and Aurelia Munoz, the French Pierre Daquin, the Japanese Naomi and Mazaku Kobayashi, the Romanians Peter and Ritzi Jacobi, etc.

⁸ Diana de Rham, secretary of ICAMT (International Centre of Ancient and Modern Tapestry)

⁹ Member of the jury of the 13th Biennial and Director of the Wilhelm-Lehmbruck Museum in Duisburg.

¹⁰ Director of the American Craft Museum in New York.

¹¹ For an exhibition titled “French textile wall art”.

For this 13th Biennial, the jury received a record 115 applications. Fifty-one works were selected.

Diana de Rham has noted that a large group of artists “express themselves through abstraction, the rhythmic repetition of rigorous forms, often limited to black and white.”

Christoph Brockhaus⁹ commented that: “insofar as the textile vogue can be attributed to crises of civilization, I see at its origin the psychological quest of the individual—the need for protection, warmth, secret shelter, a return to one’s roots through optical and tactile contact with natural materials,” while Paul S. Smith¹⁰ points out that “the 1980s represent a period of refinement rather than of experimentation for its own sake.”

In this, Simone Pheulpin was and remains in tune with her times: her abstract and monochrome language, the use of a natural material —unbleached cotton—all partake of a return to basics, as does the elegance of her artistic expression. In Lausanne, she was able to meet other artists and see their work: both those who preceded her, like Olga de Amaral and Jagoda Buic, and those of her generation, including the Swiss artist Françoise Grossen, the French artists Claudie and Francis Hunzinger, the Romanian artist Ritzi Jacobi, and the talented Japanese artists Shigeo Kubota, Kyoko Kumai and Masao Yoshimura, who had been of such interest to her.

Simone was selected for exhibitions in Japan the following year, in 1988, in Tokyo,¹¹ then in 1989 and 1992 in Kyoto. Kyoto had been home to the International Textile Competition since its inauguration in 1987. This event played very important role for textile artists until the 1990s. Many European artists, including Simone Pheulpin, made the trip to Japan. However, for political and economic reasons, the International Textile Competition was not held regularly and ceased to exist altogether in the early 2000s.

The city of Lodz, Poland, is another emblematic location of contemporary textile creation. This Triennial of contemporary tapestry dates from 1974, twelve years after Lausanne’s inauguration. It is still active today and remains the only “seismograph” of textile art.

Simone Pheulpin was selected for the 8th Triennial in 1995

where she presented *L’île*, a large bas-relief measuring 1.80 x 0.30m.¹²

In the 1990s, Simone met Sheila Hicks, a leading figure

in the “New Tapestry” movement,¹³ during an exhibition at the Korean

Cultural Center in Paris.¹⁴

Finally, after receiving the *Prix du Créateur* of the Ateliers d’Art de France

in 2015, she was the subject of a monograph¹⁵ as well as a personal

exhibition at the Chapelle Expiatoire in Paris in 2017.¹⁶

For her first retrospective exhibition in Paris, the artist created the masterful work *Éclosion XXL*.

It belongs to the series of “Éclosion” (Blooming/Hatching) series—

ensconsing other elements like shells.¹⁷

Simone Pheulpin thus shows us the source of her inspiration:

roots, tree bark, strata, concretions, piles of wood, marks in the sand, dunes, the desert...

These are reflected in her series “Éclipse”, “Falaise”, “Anfractuosité”,

“Croissance”, “Strates” and “Éclosion”, as well as in her standalone works

Épiphyte, *Orage d’été*, *Soleil d’hiver*, *Décade*, *Entrez dans la danse*, *À Pompéi...*

These latter seem to point to more specific experiences.

And when the artist creates, she is wholly absorbed by her thoughts.

While her works are born of a “natural” form that she wishes to see emerge,

it is no less true that, like meditation or a creative journey,

her mind wanders—“I am elsewhere, I travel...”—and connects to the spirit

of her friends and family,¹⁸ and to the rest of the world.¹⁹

She relishes this relationship with others during her exhibitions;

she is open and natural with the public and answers questions

with simplicity and ease because the pieces are her intermediaries.

Her works have been acquired by some the most prestigious museums

and private collections.²⁰

¹² Simone Pheulpin also participated in exhibitions of textile miniatures in Szombathely in Hungary (1988-1992), in Strasbourg (1990) and in Angers (2002-2012), as well as sitting on the jury of the Minis d’Angers in 2005, as well as participating in the traveling exhibition “Flexible” in 1993, in the major Société des artistes décorateurs and Comparaisons exhibitions, etc. For more details, please refer to the exhibition list published below.

¹³ Sheila Hicks, an American artist born in 1934, was trained at Yale by Bauhaus professors. She enriched her artistic experience by studying Latin American weaving and moved to Paris in the 1960s. Her work has been selected several times at the International Tapestry Biennial in Lausanne and she is among the leading artists of the “New Tapestry” movement.

¹⁴ Sheila Hicks suggested that Simone Pheulpin present one of her sculptures at her American gallery Brown-Grotta near New York. Since then, this gallery has represented Pheulpin in the United States, in partnership with the Galerie Maison parisienne since 2008.

¹⁵ *Simone Pheulpin. Un Monde de Plis (Simone Pheulpin. Within the Folds)*, text by Alin Avila, Editions Ateliers d’Art, 2016.

¹⁶ The exhibition at the Chapelle Expiatoire is titled “Simone Pheulpin. Un Monde de Plis” (Within the Folds), like the monograph.

¹⁷ The Musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie contemporaine has an “Éclosion” in its collections, *Éclosion II* (2011, diam 018 cm) kindly donated by the artist. Four other works by the artist have entered the collections: *Silhouette* (1994, 2.00x0.50 m), *Eruption*, 2002 (Mini-Textiles on the theme “Order or chaos: the frontier?”), *Telle est la question I*, 2012 (Mini-Textiles on the theme of “To web or not too web”, 2012) and *Libre court*, 2017 (011x012x0.11 m, Gift of Mariel Clarmont).

¹⁸ She has used the first names of her children, grandchildren and friends as subtitles for some of her works.

¹⁹ She works—a word she doesn’t like (indicative of the artist’s creative state)—with “noise”: that of the radio, that of the “world” that she wishes to hear vibrating around her.

²⁰ The Musée des Arts décoratifs in Paris (*Jérôme*, of the “Éclipse” series, and *Éclosion*, 2019), the Musée du Tissu et des Arts décoratifs in Lyon (three of the “Tourbillon” series), the Victoria & Albert Museum in London (*Éclipse XII*), the Art Institute of Chicago in the USA (*Strates IV*), and the museums in Angers already mentioned. The private collections of the Grand Duchy of Luxembourg, Ramus del Rondeaux in Paris, the Loewe Foundation in London, Galila Bazilair-Hollander in Brussels, etc.

²¹ An experience with Ungaro, for the creation of shoulder pads, made her understand that she could not collaborate with this sphere: “I could not make two identical shoulder pads.”

²² In China, she was asked to create her pieces in red. She also tried black, which she did not pursue: “It’s not me.”

²³ Nevertheless, she attended evening classes at the school for several years. Her professional career then turned towards medical secretary work as well as teaching tennis lessons: “White, always white—the white of the medical secretary’s coat, the white of tennis players.”

A materials-based artist, Simone uses a simple medium—unbleached

cotton—and limited tools: scissors, a thimble and pins. The artist pursues

her creative path without deviating: no more work with haute couture,²¹

no changes of color,²² and holding true to her own technique.

Rejected by the Nancy School of Fine Arts,²³ she has taken her well-deserved

revenge on the “establishment,” showing also that it is possible to choose

a personal path which, though perhaps rougher or longer,

leads to an original, powerful body of work.

Her plans?

Following her exhibition in 2021-2022 at the Musée des Arts décoratifs

de Paris, she plans to present the interior of her works through X-rays,

revealing “another picture... another sculpture made of pins.”

“When I sculpt, it calms me... it makes me more at peace.”

Inside the works, the pins are sharp and aggressive.

“It’s a little bit like me,” she says.

The title of the exhibition could be “Inner Writings/Outer Writings”.

She would also like to make a wall—a whole wall, of bark and cracked earth...

“I want to do everything but I can’t, it’s not the way I see it in my head.”

With perseverance and courage, the creative avenue is always open:

“Persist in striving for what you want.”

Main exhibitions

- 2021** “Simone Pheulpin. Plieuse de Temps” • Solo exhibition • Musée des Arts décoratifs • Paris, France

2019 “Effets Matières. Simone Pheulpin et ses invités” • Solo exhibition, Galerie Maison parisienne • Plaza Athénée • Paris, France

2017 “Within the Folds” • Solo exhibition, Galerie Maison parisienne • Chapelle Expiatoire • Paris, France

2018 “Dixième Saison d’art contemporain” • Chaumont-sur-Loire, France
- 2018** Loewe Craft Prize, Loewe Foundation • Design Museum, London, UK

2012 “1-2-3 Sculptures de Fibres” • Musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie contemporaine • Angers, France

2007 “À la frontière du vêtement” • Musée des Tissus et des Arts décoratifs • Lyon, France

2000 Talente Competition • International Crafts Fair • Munich, Germany
- 2000** “Women on the textile art” • Florida Museum • Miami, FL USA

1997 Fiberart International Competition • Pittsburgh Center for the Arts & Media (PCA&M) • Pittsburgh, PA USA

1992 6th International Biennial of Miniature Textiles • Szombathely, Hungary

1989 International Art Textile Competition • Kyoto, Japan

1987 13th Lausanne International Textile Biennial • Lausanne, Switzerland

Awards

- 2018** Prix d’Honneur, Loewe Craft Prize, Loewe Foundation • Design Museum • London, UK

2017 Grand Prix de la Création de la Ville de Paris, in the category “Métiers d’art” • France

2015 Prix Le Créateur • Fondation des Ateliers d’art de France
- 2000** Gold Medal, Talente Competition • International Crafts Fair • Munich, Germany

1998 Prix SEMA • Institut national des métiers d’art • Paris, France
- 1997** 2nd place at the Fiberart International Competition • Pittsburgh Center for the Arts & Media (PCA&M) • Pittsburgh, PA USA

1992 1st Prize at the International Biennial of Miniature Textiles • Szombathely, Hungary

1987 Prize for Contemporary Textile Art, Lausanne International Textile Biennial • Lausanne, Switzerland

chronological

landmarks

Works in museums and institutions

- 2019** *Jéromine* (2019) and *Éclosion Épingles* (2019) acquired by the Musée des Arts décoratifs • Paris, France

2018 Mural work *Strates IV* (2017) acquired by the Art Institute of Chicago • Chicago, IL USA

2018 *Éclipse XII* (2018) commissioned and acquired by the Victoria & Albert Museum • London, UK
- 2012** *Silhouette* (1994), *Telle est la question!* (2012), *Libre Court* (2017), *Éruption* (2002), and *Éclosion II* (2011) acquired by the Musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie contemporaine • Angers, France

2008 *Tourbillon 15/15* (2008) and *Tourbillon 20/20* (2008) acquired by the Musée des Tissus et des Arts décoratifs • Lyon, France

2000 *Le Mur* (1999) acquired by the Jardin des Carrières • Nancy, France
- 1999** *Termites* (1995) acquired by the Musée-Atelier du Feutre • Mouzon, France

1992 *Détail* (1992) acquired by the Savaria Museum • Szombathely, Hungary

1989 *Accumulation* (1989) acquired by Hinawa Textile Society • Kyoto, Japan



H Grand Prix de la Création de la Ville de Paris, France • 2018 I *Coque I, Coque II* • 2006
J « Un Monde de Plis » | “Within the Folds”, Chapelle Expiatoire, Paris, France • 2017 K Art Paris Art Fair, Grand Palais, Paris, France • 2018
L 10^e Saison Art Contemporain, Chaumont-sur-Loire, France • 2018 M Exposition | Exhibition, Gstaad, Suisse • 2010



textile sculptures portion of time
cotton from the Vosges pin *virtuoso*
of the fold gesture concretion rift
harmony of nature and living things
interstitium layer *cotton maze* ecru
organic language folds discipline
wrinkle *pin signature* fiber greige
transcribe the world moss minerality
fossil creations growth circles artist
thoroughness from chalky to ivory
prick first stone finesse light
poetry *Time Bender...*



Série *Origine*

Pensée et réalisée pour l'édition de tête de la présente monographie de référence, cette série compte quatorze sculptures uniques.

Nouvelle interprétation des percées et des ombres de la série « Éclipse » ainsi que des cernes et concrétions de « Croissance », ces œuvres toutes différentes les unes des autres s'inscrivent néanmoins dans la continuité d'une même histoire : celle des reliefs du massif vosgien dont les mousses, roches, vallons et coteaux, constituent pour l'artiste autant de sources d'une inépuisable inspiration.

Conceived and completed for the Special Edition of the present monograph, this series comprises 14 unique sculptures.

Presenting a new interpretation of the openings and shadows of the “Éclipse” series, as well as the coils and concretions of “Croissance” (Growth), these works—despite all being different—speak to the continuity of a single narrative, one informed by the peaks of the Vosges mountains whose mosses, rocks valleys and hillsides provide the artist with an inexhaustible source of inspiration.

99



99 Origine IX
série **Origine**
haut. 25 cm • 2021
Private Collection, Geneva, Switzerland

100



100 Origine III
série **Origine**
haut. 25 cm • 2021
Galila's Collection, Belgium



101 Origine X
série **Origine**
haut. 25 cm • 2021
Private Collection, Paris, France





102

102 *Origine VII*
série **Origine**
haut. 25 cm • 2021
Coll. Stephanie Baud, Paris, France



103

103 *Origine VI*
série **Origine**
haut. 25 cm • 2021
Private Collection, Paris, France



104



104 *Origine XIII*
série **Origine**
haut. 25 cm • 2021
Coll. Guillaume Pheulpin, France



105



105 *Origine XI*

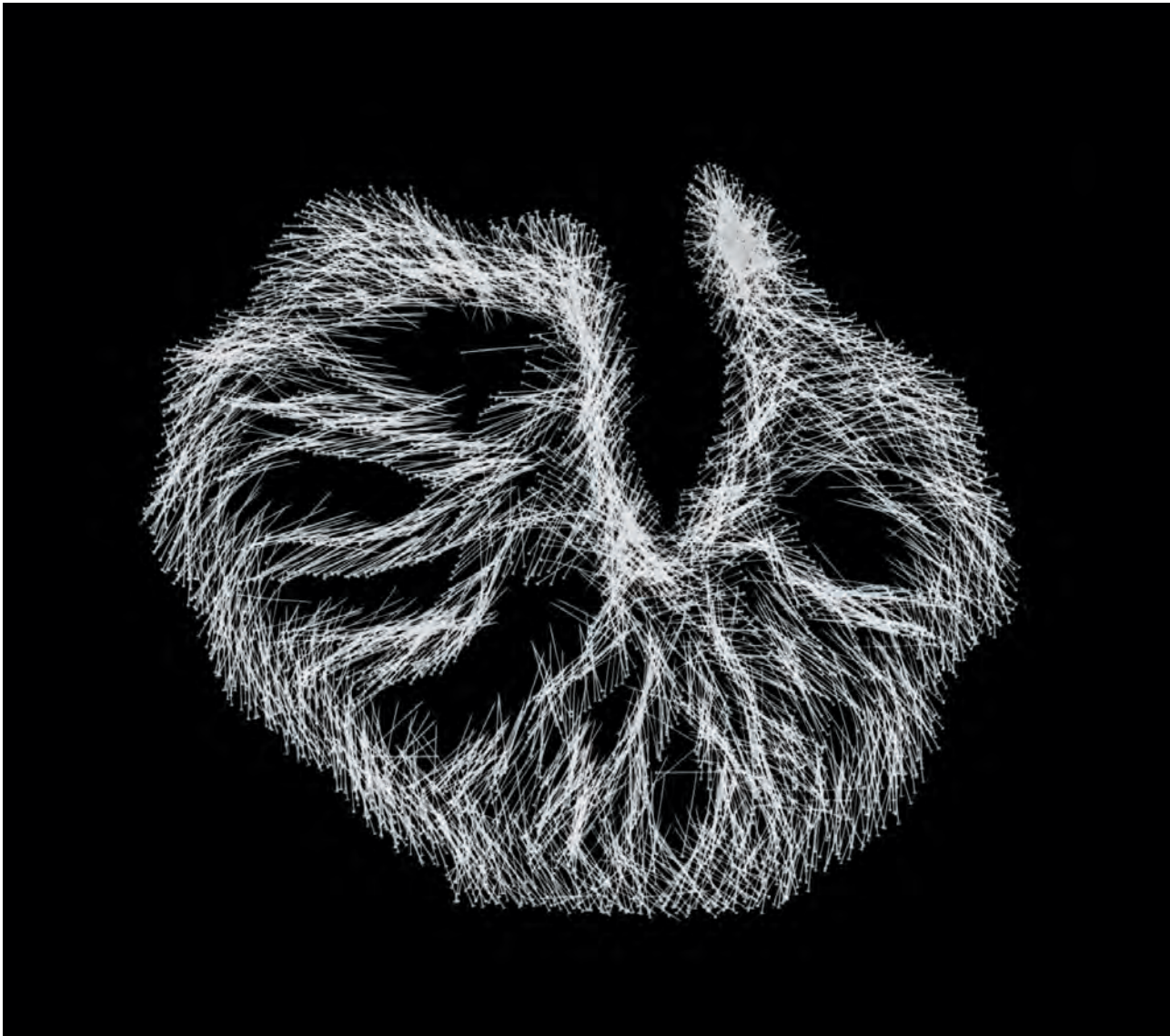
série **Origine**
haut. 25 cm • 2021
Private Collection, Avignon, France

106



106 *Origine II*

série **Origine**
haut. 25 cm • 2021
Coll. Marianne Maréchal, Paris, France



107 *Origine IV*
série **Origine**
haut. 25 cm • 2021
Private Collection, Paris, France



107



108



109

108 Origine VIII

série **Origine**
 haut. 25 cm • 2021
 Private Collection, Paris, France

109 Origine V

série **Origine**
 haut. 25 cm • 2021
 Coll. Galerie Gosserez, Paris, France



110



110 *Origine XIV*
série **Origine**
haut. 25 cm • 2021
Coll. Judith Pheulpin, France



III

III *Origine I*
série **Origine**
haut. 25 cm • 2021
Coll. Marc & Martine Jardinier, France



III

III *Origine XII*
série **Origine**
haut. 25 cm • 2021
Private Collection, Paris, France



Détails des œuvres reproduits en pleine page avec renvois aux illustrations et légendes complètes

Details of the artworks reproduced in full page with references to the illustrations and the complete captions

p. 5 : *Éclipse II*, 2011 [n° 33, p. 93] • **p. 31** : *Mélanie*, 2018 [n° 75, p. 194] • **p. 43** : *Triptyque*, 2020 [n° 94, p. 224-227] • **p. 105** : *Duel*, 1996 [n° 11, p. 26-29] • **p. 133** : *Croissance VIII*, 2017 [n° 47, p. 122] • **p. 147** : *Croissance V*, 2016 [n° 48, p. 123] • **p. 193** : *Joséphine*, 2020 [n° 90, p. 214-217] • **p. 211** : *Ensemble I*, 2005 [n° 26, p. 58-59] • **p. 250** : *Origine XIV*, 2021 [n° 110, p. 266-267]

Crédits Photographiques | Photo Credits

Photographies Antoine Lippens sauf mention particulière ci-après | Photographs by Antoine Lippens except

as noted below • Bohin, France [p.148] • Julien Cresp [p. 6-7, 91, 94, 100, 239 n° D, 246 n° J] • Galerie Maison parisienne /

Florence Guillier-Bernard [p. 18-19, 22-23, 44-45, 46, 48-49, 50, 51 droite, 63, 112, 118-119, 131, 134-135, 136, 141, 145,

151, 188, 189, 199 bas, 239 n° A, C, F, 246 n° H, I, K, L, M] / Morgan Regales [p. 206, 207, 208, 209, 228, 229] •

Tom Grotta, courtesy of Browngrotta Arts [p. 40, 41, 56, 57, 89] • Delphine Jouandeau [p. 137]

• LOEWE Foundation Craft Prize 2018, Design Museum, London / Lewis Ronald [p. 138, 139, 140, 142-143] •

MAD, Paris / Jean Tholance [p. 186, 187, 198, 199 haut] • Maison du Grand-Duc / Sophie Margue [p. 152] •

Musées d'Angers / P. David [p. 239 n° E] / D. Riou [p. 20, 21, 34-37, 47, 106, 107] • Musée-Atelier du Feutre, Mouzon [p. 12-13] •

Emanuel Ungaro [p. 239 n° B] • Studio Harcourt [p. 239 n° G] • Image courtesy of The Art Institute of Chicago [p. 124-125]

• Victoria & Albert Museum, London / Richard Davis [p. 130]

Coordination éditoriale

Editorial Coordination

Sylvie Poignet

Conception graphique, mise en page PAO

Graphic Design, layout

Camille Delahousse

assistée de **François Meunier**

Fabrication

Production

Bernard Champeau

Photogravure

Photo-engraving

Les Caméléons, Paris

Achevé d'imprimer le quatrième trimestre deux mille vingt-et-un

sur les presses de la Manufacture d'Histoire des Deux-Ponts, à Bresson, France

Printed and bound by Manufacture d'Histoire des Deux-Ponts, Bresson, France

Fourth Quarter 2021

*Un soir,
le tissu m'est venu
dans les doigts.
Je l'ai roulé
sur lui-même...*

Le matériau qu'utilise Simone Pheulpin est des plus simples: des bandes d'un calicot non blanchi, un coton brut traditionnel des Vosges. Méconnaissable, cette matière est modifiée dans sa structure et sa nature par son façonnage en un empilement régulier et dense de plis, maintenus sur l'intérieur par une multiplicité d'épingles à l'exclusion de tout autre procédé. Circonvolutions, failles et effets de matière: l'aspect organique et minéral des ouvrages ainsi obtenus (dé)voile des espaces poétiques où rêve le regard.

Simone Pheulpin uses the plainest of materials: strips of unbleached calico, a traditional raw cotton from the Vosges. Modified in nature and structure, this fabric becomes unrecognizable, shaped into dense and regular accumulations of folds held together from within only by a multitude of pins, eschewing any other method. Convolutions, fissures and material effects abound: the organic and mineral appearance of these works (un)veils poetic vistas where the gaze alights to dream.

*One evening,
the fabric
found its way
into my hands.
My fingers
wound it tight...*

Texte / Text

Christophe Pradeau

Chloé
série **Croissance** • diam. 70 cm • 2018
Private Collection, Paris, France

